

UNIVERSITE LUMIERE LYON 2  
Thèse pour l'obtention du titre de Docteur de l'Université de Lyon 2  
Spécialité : Etudes anglophones  
Soutenue le 31 mars 2000

# La vision tragi-comique de William Shakespeare et ses précédents dans le théâtre Tudor

Présentée par :

**Mme Pauline RUBERRY-BLANC**

Directeur de Recherche : Monsieur le Professeur Francis Guinle

Jury : M. Jean-Paul Debax, Professeur Emérite à l'Université de Toulouse M. Francis Guinle, Professeur à l'Université Lyon 2 M. François Laroque, Professeur à l'Université de Paris III M. André Lascombes, Professeur Emérite à l'Université de Tours M. Jacques Ramel, Maître de Conférences à l'Université de Lyon 2



# Table des matières

..	1
Introduction . .	3
<b>Chapitre 1 : Des éléments tragi-comiques du théâtre Tudor du milieu du XVe siècle aux environs de 1576 .</b>	<b>7</b>
Introduction : ce que l'on entendait par "tragi-comédie " au début de la Renaissance <sup>1</sup> en Angleterre. . .	7
1. Le "théâtre du Vice" .	12
1. 1 A la recherche d'une définition .	14
1. 2 A la recherche d'un vocable adéquat .	16
2. La voix du Vice .	20
2. 1 La nature du discours tenu par le Vice : la plurivocité du mot .	20
2. 2 Le discours parodique comme reflet de la conscience collective . .	22
2. 3 <i>Mankind</i> comme reflet de la conscience collective . .	24
2. 4 La voix babylonienne du Vice . .	26
2. 5 La voix ambivalente de la fête .	29
2. 6 <i>Youth</i> et l'antidote de Babel .	30
2.7 La voix de la mémoire collective .	33
2. 8 La voix du manipulateur .	35
3. La voix allégorique du Vice . .	37
3.1 L'allégorie et la tradition . .	40
3.2 La conception médiévale du monde et le symbolisme : la façon de penser du spectateur .	42
3. 3 L'origine chrétienne de l'allégorie .	44
3. 4 Le Vice et la connaissance du Mal . .	45

<sup>1</sup> Note liminaire : Les références aux pièces de Shakespeare ont été empruntées à l'édition *The Norton Shakespeare*, éd. Stephan Greenblatt, New York and London: W. W. Norton & Co., 1977, sauf indication contraire. Toutes les références à la Sainte Bible ont été empruntées à l'édition de la Bible de Jérusalem, éd. L.-M. Dewailly O.P. et Th.-G. Chiffot O. P., Bruges: Editions Desclée de Brouwer, 1964. Nous sommes conscients des difficultés à définir chronologiquement "un renouveau esthétique" compte tenu de l'imbrication intime du Moyen Age et de l'époque qui nous intéresse et la variété des références socio-culturelles à cerner. Dans le contexte de cette étude nous considérons l'époque charnière vers la fin du XVe siècle qui correspond à de nouvelles aspirations propres à dynamiser une forme de théâtre déjà foisonnante.

3. 5 <i>Hickscorner</i> et les promesses de Satan . .	46
3. 6 L'allégorie et la rédemption . .	48
3. 7 <i>Nice Wanton</i> et la dissémination du sens . .	51
3. 8 L'allégorie et la fragmentation du sens . .	52
3. 9 La voix conventionnelle du Vice .	54
3. 10 Ambidexter : index allégorique ? .	55
4. La primauté du comique dans la tragi-comédie des XVe et XVIe siècles . .	61
4. 1 L'univers ambiant connu du spectateur .	62
4. 2. L'esthétique du comique-grotesque .	66
5. La notion de jeu dans le théâtre du Vice . .	69
5. 1 Le jeu et le sérieux .	73
5. 2 Les discours hybrides . .	77
5. 3 L'origine ludique de la comédie et de la tragédie .	78
5. 4 Le double jeu du Vice . .	79
5. 6 Le Vice comme acteur .	80
5. 7 Le jeu entre la scène et la salle .	82
Conclusion .	84
<b>Chapitre 2 : Shakespeare et le personnage-Vice : Richard III et Falstaff .</b>	<b>87</b>
1. Richard III et le personnage conventionnel du Vice .	87
Introduction : convergence et divergence .	87
1. 1 Richard III , héros tragique ? .	87
1. 2 Justification du choix de ce "Vice" shakespearien .	93
1. 3 Richard III : un personnage qui évolue . .	94
1. 4 Richard III l'acteur . .	96
1. 5 L'ambiguïté des larmes . .	97
2. La nature du discours tenu par Richard III : Babel revisitée .	98
2. 1 Le maître du double langage .	102
2. 2 La voix ambivalente de la fête : sa présence dans <i>Richard III</i> .	106
2. 3 Fête et sacrifice .	107



2. 4 Le satirique : l'ambiguïté de la satire modérée . .	109
2. 5 Richard III et l'allégorie .	110
2. 6 L'exploration du thème de la mort et la Danse Macabre .	112
3. La voix du manipulateur : son index allégorique . .	114
3. 1 Le machiavélisme à l'index . .	116
3. 2 La tyrannie à l'index .	117
3. 3 L'histrionisme du tyran à l'index .	119
4. Richard III et l'esthétique du comique-grotesque .	122
4.1 Une scène d'amour empreinte de l'esthétique du comique-grotesque .	122
4. 2 Richard III et le bestiaire grotesque .	124
4. 3 L'esthétique du comique-grotesque comme élément structurant . .	125
5. Falstaff et la dialectique de l'Un et du Multiple .	125
Introduction .	126
5. 1 La désagrégation du tableau hiérarchique médiéval .	127
5. 2 L'encadrement comique du sérieux : démystification d'une épopée .	129
5. 3 Le contrat allégorique pagano-chrétien .	130
5. 4 L'attitude ambivalente de Shakespeare à l'égard de la fête . .	132
5. 4 Carnaval et Carême : un conflit sémiotique .	133
5. 5 La contribution du <i>Christian Terence</i> à la vision tragi-comique de la pièce .	136
5. 6 Hal, enfant prodigue et personnage <i>stage-manager</i> d'une tragi-comédie .	141
5. 7 Polylinguisme, monologisme et le corps grotesque .	144
5. 8 Le corps grotesque : un rôle fécondateur . .	146
6. Hal et l'étatisation de la vie festive : rupture et réconciliation .	148
6. 1 Le jeu politique de Hal .	150
6. 2Carnaval et Carême : l'incarnation d'un discours historique et nostalgie d'un âge d'or : plaisir ambigu .	152
7. <i>Henry IV</i> et les conventions du "théâtre du Vice" .	156
7. 1 Renversements carnavalesques et démembrement des valeurs anciennes .	156
7. 2 Falstaff , un palimpseste du théâtre du Vice . .	158

7. 3 Falstaff et le Roi .	160
7. 4 Le langage carnavalesque . Falstaff et l'importance du nom dans le théâtre du Vice .	162
7. 5 L'accoutrement de Falstaff .	163
7. 6 L'ubiquité du Vice-personnage .	166
7. 7 L'insouciance, péché mortel .	168
7. 8 L'équivoque . .	169
7. 9 La duplicité .	171
7. 10 Jubilation à l'égard des victimes . .	172
7. 11 Falstaff et le Glouton . .	173
8. Cacurgus, un précédent de Falstaff ? . .	175
8. 1 Cacurgus, et le double jeu .	175
8. 2 Falstaff et le double jeu . .	176
8. 3 Degré de réalité des personnages Falstaff et Cacurgus .	179
8.4 Folly et Sapience : nouveaux actants pédagogiques dans le jeu du Vice . .	181
9. Le langage carnavalesque : parodie satirique .	185
Introduction .	186
9. 1 <i>Mankind</i> et le langage carnavalesque .	187
9. 2 <i>Misogonus</i> et la parodie satirique anti-cléricale .	189
9. 3 Falstaff et la logique de la dérision . .	190
9. 4 Les voix babéliques du carnaval . .	191
Conclusion .	194
<b>Chapitre 3 La matrice néoclassique : élément de la toile de fond de la vision tragi-comique shakespearienne. .</b>	<b>199</b>
Introduction .	199
1. Critères littéraires et éthiques de la "tragi-comédie de la Renaissance" . .	200
1. 1 Hybridation du théâtre Tudor .	200
1. 2 Les arguments d'ordre éthique . .	202
1. 3 L'invraisemblance contestée . .	203
1. 4 Le combat éthico-littéraire autour de la dramaturgie .	206

1. 5 Sidney et la tragi-comédie renaissante . .	209
1. 6 La tragi-comédie et l'esthétique de la vie intérieure .	210
1. 7 Dignité humaine et pouvoir divin : le statut du poète .	212
2. Hybridations pagano-chrétiennnes .	215
2. 1 <i>Discordia concors</i> . .	215
2. 2 Orphée , héros des "romances " shakespeariennes .	219
2. 3 La genèse d'un genre théâtral nouveau .	223
2. 4 <i>Mongrel tragi-comedy</i> : pratiques et théories .	225
2. 5 Métaphore musicale et théâtre Elisabéthain . .	227
2. 6 Des points de convergence entre le christianisme et le paganisme . .	231
2. 7 <i>Serio ludere</i> et sa variante anglaise : "matter mixed with mirth and care" . .	232
2. 8 Harmonie et discorde dans <i>Damon and Pithias</i> .	234
2. 9 Musique et émotion .	237
2. 10 <i>Twelfth Night</i> : la musique et le chant .	240
2. 11 La musique du verbe .	242
2. 12 La musique et le verbe .	244
2. 13 Le chant élément dramatique . .	245
2. 14 L'aspect tragique sénéquien de la tragi-comédie renaissante .	246
3. L'élément pastoral de la tragi-comédie de la Renaissance . .	251
3. 1 La thématique amoureuse de la pastorale .	252
3. 2 L'hybridation de la pastorale et de la satire .	254
3. 3 <i>Il Pastor Fido</i> : véritable manifeste de la tragi-comédie renaissante .	255
3. 4 Le paysage de l'esprit dramatisé .	262
3. 5 La dramaturgie réflexive . .	265
3. 6 John Fletcher et la tragi-comédie pastorale .	268
4. Les principales tendances de la période 1594-1616 en Angleterre .	269
5. La tragi-comédie et Robert Greene . .	269
Introduction .	269
5. 1 L'épanouissement de l'art théâtral et le lieu commun philosophique du <i>theatrum</i>	270

<i>mundi</i> . .	
5. 2 Apparence et représentation .	271
5. 3 Le <i>theatrum mundi</i> et l'illusion .	271
5. 4 Tragi-comédie et innovation .	272
5. 5 <i>James IV</i> : la fusion de la comédie romanesque et "du théâtre du Vice" .	274
5. 6 Le thème de l'amour dans <i>James IV</i> .	280
5. 7 La valeur intrinsèque de la tragi-comédie <i>James IV</i> . .	281
6. <i>Cymbeline</i> (1609-1610) . .	283
6. 1 Le personnage-Vice renaissant .	283
6. 2 <i>Cymbeline</i> et la vision tragi-comique orphique . .	284
6. 3 Les éléments romanesques de <i>Cymbeline</i> . .	285
6. 4 La tragi-comédie et la re-naissance .	286
6. 5 La dramatisation du mythe de Psyche .	287
6. 6 La présence d'Orphée dans <i>Cymbeline</i> .	287
6. 7 La dramatisation d'un anti-Orphée .	288
6. 8 La "scène à faire" .	288
7. <i>The Winter's Tale</i> (1610-1611) .	288
Introduction .	288
7. 1 Structure en diptyque : le volet tragique . .	290
7. 2 La chute de Leontes . .	292
7. 3 La dramatisation d'un tyran tragi-comique .	293
7. 4 Le portrait du tyran tempéré : le personnage auto-réflexif .	294
7. 5 La charnière du diptyque : transition tragi-comique .	295
7. 6 L'amour chaste bafoué dans la tragi-comédie pastorale .	296
7. 7 Deux conceptions antithétiques de la femme . .	297
7. 8 Deux conceptions antithétiques de l'art .	297
7. 9 La musique anti-orphique de la pastorale tragi-comique .	297
7. 10 Autolycus , le bonimenteur de foires . .	298
7. 11 L'illusion régénératrice .	298

<b>Conclusion .</b>	<b>301</b>
<b>Bibliographie . .</b>	<b>305</b>
Documents Primaires .	305
Textes dramatiques . .	305
Textes non dramatiques .	310
Documents secondaires .	311
Ouvrages . .	311
Articles . .	317
Thèses . .	321
<b>Annexes . .</b>	<b>323</b>
Annexe 1 . .	323
Annexe 2 . .	325
Annexe 3 . .	325
Annexe 4 . .	326
Annexe 5 . .	327
Annexe 6 . .	328
Annexe 7 . .	329
Annexe 8 . .	330
Annexe 9 . .	331
Annexe 10 . .	332
Annexe 11 . .	333
Annexe 12 . .	334
Annexe 13 . .	335
Annexe 14 . .	336
Annexe 15 . .	337
Annexe 16 . .	338
Annexe 18 . .	341
Annexe 19 . .	341
Annexe 20 . .	342

Annexe 21 . .	343
Annexe 22 . .	344

---

Tous mes remerciements à Monsieur Francis Guinle, et à tous ceux qui m'ont aidée et sauront se reconnaître dans cette dédicace





# Introduction

L'interprétation et les réactions que suscite une œuvre d'art sont souvent très éloignées de ce qui a été à l'origine de sa composition. Des réseaux de significations, de parallèles et de correspondances ayant trait à la musique, à la littérature et aux arts plastiques se tissent entre des éléments en apparence disparates pour être réappropriés par l'artiste, associés entre eux, modulés et transformés et finalement pour ressurgir sous formes d'images, de métaphores ou de mythes fréquemment inattendus. Pour ce qui concerne Shakespeare, son processus de créativité est resté sans doute sans commentaire explicite de sa part, et tous les propos avancés sur sa vision tragi-comique ne seront que conjecture sur les sources susceptibles d'avoir alimenté son imaginaire. Si la pauvreté des indices qu'il nous a légué peut, à priori, frustrer l'investigateur de l'œuvre que nous sommes, elle ouvre en contre partie un vaste champ à la recherche et à l'interprétation sur lequel nous allons tenter de nous aventurer.

Le terme "vision tragi-comique" de l'intitulé de notre étude est intentionnellement imprécis afin de ne pas imposer d'emblée un schéma réducteur qui figerait l'exploration que nous allons engager et qui relèguerait indubitablement la tragi-comédie au rang de genre stéréotypé si l'on se risquait à dresser une classification. Il conviendra d'examiner la vision totalisante des pièces tragi-comiques de Shakespeare et son réseau de représentation à travers ce qu'il exprime dans ses œuvres, à la lumière des œuvres dramatiques et des critiques littéraires qui ont été commises antérieurement ou pendant sa propre production, mais aussi à la lueur des autres expressions artistiques et des traditions d'une toile de fond culturelle commune. En portant notre choix sur la dimension théâtrale de l'époque Tudor, nous avons souhaité mettre l'accent sur le mot théâtre avec

tout ce qu'il comporte de spectaculaire et d'extraverbal et non pas restreindre notre approche à une étude textuelle. Cette démarche nous conduit à définir plus précisément le sens élargi que nous prêtons au mot "vision". Si au terme "vision" se juxtapose bien évidemment la notion de regard il convient de greffer immédiatement le sens d'"ouïe" que corrobore d'ailleurs le comportement du spectateur Tudor de l'époque qui ne se rend pas au spectacle "to see a play" mais "to hear a play". Le théâtre, par sa forme d'expression, ne va pas seulement séduire le regard mais aussi courtiser l'oreille et créer un environnement magique en opérant un glissement subtil vers un univers qui échappe au discours et au regard formalistes et à l'entendement traditionnel.

Notre objectif n'est pas de prouver que Shakespeare s'est inspiré précisément de telle ou telle source, mais par contre d'ouvrir quelques pistes et d'établir quels sont les différents courants d'influences qui ont contribué à la genèse de la tragi-comédie et qui lui ont donné toute la consistance que nous lui connaissons aujourd'hui. Notre repérage des sources de cette vision tragi-comique aura essentiellement une fonction exploratoire qui permettra d'appréhender d'une manière aussi holistique que possible la matrice esthétique et culturelle qui nourrit forcément l'œuvre de Shakespeare et d'esquisser les contours du nouveau genre du théâtre jacobéen. Dans le cadre de cette étude il nous appartiendra aussi de montrer comment Shakespeare, pendant sa carrière, tapisse des procédés innovants à côté de conventions théâtrales déclarées. Là encore notre ambition n'est pas d'aboutir à des structures formalistes analogues à celles que l'anthropologue construit à partir des mythes ou des règles de parenté car la facture même des œuvres de l'époque Tudor nous l'interdit. Utilisant constamment l'allégorie, l'équivoque, ces œuvres soumises à la censure se faisaient entendre à mots couverts, ou par le biais de métaphores et d'allusions. L'activité théorique de la formulation des genres étant, nous semble-t-il, à l'antipode des centres d'intérêt de Shakespeare pour qui le théâtre est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument du texte et non point à partir d'un carcan assigné par les théoriciens littéraires, la méthode retenue pour l'analyse des textes sera douée d'une grande fluidité tant dans la sélection du corpus que dans l'approche globale des pièces traitées.

La première partie de notre exploration sera consacrée au personnage phare qui domine l'aire de jeu Tudor pendant plus d'un siècle. Le critère de choix des œuvres sélectionnées a été l'omniprésence du personnage nommé le Vice qui met en lumière les éléments conventionnels incontournables qui ont forgé le socle de l'ensemble de l'œuvre dramaturgique Tudor. Personnification de l'esprit tragi-comique dionysiaque anglais, ce personnage nous guidera dans l'univers théâtral Tudor et nous permettra d'apprécier et d'évaluer la dette que lui doit Shakespeare dans la création de ses personnages-Vice, et notamment Richard III et Falstaff, qui demeurent encore diablement actuels.

Le deuxième volet de notre investigation nous conduira dans le théâtre de cour, dans les théâtres public et privé du Blackfriars et du Globe pour s'achever sur deux des tragi-comédies shakespeariennes les plus représentatives du genre à nos yeux, *Cymbeline* et *The Winter's Tale*.

Si nous avons choisi de circonscrire notre exploration dans les limites temporelles qui coïncident avec l'activité dramatique sous la dynastie des Tudor, de 1485 jusqu'à la fin du règne d'Elisabeth, débordant d'une part sur les dix premières années du règne de

Jacques I, et d'autre part en amont, sur le Moyen Age finissant, c'est pour ne pas gommer le problème de la continuité des traditions ludiques déjà établies ou en gestation et pour éviter une découpe trop exclusive dans le théâtre que nous avons coutume d'appeler élisabéthain. Nous ne nous interdirons pas de faire appel à la production littéraire anglaise en remontant à ses origines afin d'étayer nos propos. Nous aurons aussi l'occasion de faire une incursion dans le domaine du théâtre italien afin de cerner le rôle et les caractéristiques des scions greffés sur la souche solidement implantée dans le sol anglais, à la fois flexible et immuable, qu'est le théâtre pré-moderne Tudor.

Notre étude est faite d'une pluralité de discours et d'éclairages empruntés à la tradition critique, aux sciences humaines, à divers auteurs de la Renaissance et d'aujourd'hui. A l'image du corpus étudié, notre approche sera éclectique, mais aussi sélective, afin d'éviter l'écueil qui consisterait à diluer notre recherche en multipliant les investigations sur un thème déjà particulièrement vaste et qui pourrait être l'objet d'un approfondissement ultérieur.

Si nous tenons à utiliser le terme "Tudor" dans l'intitulé de cet essai, c'est pour contre-carrer la réaction de certains critiques et spécialistes de ce théâtre, qui sont enclins à minimiser l'intérêt que suscite l'aire de jeu pourtant fort varié du théâtre pré-moderne, en prétendant laisser un vide entre les époques médiévale et élisabéthaine et en maintenant que le théâtre médiéval serait sans héritiers directs et que le théâtre élisabéthain serait dépourvu d'une partie de ses racines.

En filigrane de notre travail nous aurons le secret désir de redorer quelque peu le blason terni de ce théâtre et notre modeste contribution permettra peut-être de resituer la vision tragi-comique que nous lègue Shakespeare à l'intérieur d'une typologie des systèmes signifiants dans l'histoire.



# Chapitre 1 : Des éléments tragi-comiques du théâtre Tudor du milieu du XVe siècle aux environs de 1576

## Introduction : ce que l'on entendait par "tragi-comédie" au début de la Renaissance<sup>1</sup> en Angleterre.

La tragi-comédie a toujours défié la formulation précise d'un genre. La tragi-comédie médiévale avait toute sa cohérence dans le contexte idéologique : sa logique est la logique spirituelle de l'idéalisme médiéval chrétien catholique romain. Son récit providentiel incarne directement l'idée de la Providence chrétienne ; ses improbabilités sont des miracles. Comme le souligne Arthur Kirsch<sup>2</sup>, de nombreux problèmes surgissent lorsque "the play is no longer sustained by metaphysical reverberations, when Providence disappears as a principle of structure as well as belief."

---

<sup>2</sup> Arthur C. Kirsch, *Jacobean Perspectives*, Charlottesville: The University Press of Virginia, 1972, p. 129.

Au cours de la Renaissance cette forme théâtrale est source de réflexion et se trouve d'une part définie par une poétique officielle écrite et d'autre part supplantée par les deux genres nouveaux qui naissent de sa fission. Une certaine confusion accompagne cette évolution<sup>3</sup> ; l'esthétique et la métaphysique du drame médiéval sont au pôle opposé du critique qui a recours au langage critique et aux modèles des classiques pour esquisser une définition de la tragi-comédie. S'obstiner à catégoriser celle-ci comme une forme hybride révèle une volonté de ne pas replonger dans les origines de ce type de théâtre : accorder à la tragédie et à la comédie une priorité, les privilégier et leur accorder le statut de genres purs et faire de la tragi-comédie leur pendant négatif nous paraît hors de propos. Comme nous le fait remarquer Glynne Wickham<sup>4</sup>, ni la comédie ni la tragédie ne furent reconnues formellement comme genre dramatique en Angleterre avant que Sir Philip Sidney et ses contemporains et successeurs ne s'interrogent sur des définitions précises inspirées des formes littéraires classiques. Cependant, en qualité de narration littéraire, dès le quatorzième siècle des auteurs comme Chaucer et Lydgate leur attribuent des qualités distinctes. John Lydgate propose les spécificités suivantes dans son *Troy Book* :

***A comedie hath in his gynnyng, At prime face, a manner compleynyng, And afterward endeth in gladnes; And it (th)e dedis only doth expres Of swiche as ben in povert plounged lowe; But tragidie, who so list to knowe, It begynneth in prosperite, And endeth ever in adversite; And it also doth (th)e conquest trete Of riche kynges and of lordys grete, Of my(gh)ty men and olde conquerou(ri)s, Whiche by fraude of Fortunys schowris Ben overcast & whelmed from her glorie. (Troy Book, II, v. 847-59<sup>5</sup>)***

Pour chacun des genres la forme et le statut des personnages qui s'y meuvent sont

1

Note liminaire : Les références aux pièces de Shakespeare ont été empruntées à l'édition *The Norton Shakespeare*, éd. Stephan Greenblatt, New York and London: W. W. Norton & Co., 1977, sauf indication contraire. Toutes les références à la Sainte Bible ont été empruntées à l'édition de la Bible de Jérusalem, éd. L.-M. Demailly O.P. et Th.-G. Chiffot O. P., Bruges: Editions Desclée de Brouwer, 1964. Nous sommes conscients des difficultés à définir chronologiquement "un renouveau esthétique" compte tenu de l'imbrication intime du Moyen Age et de l'époque qui nous intéresse et la variété des références socio-culturelles à cerner. Dans le contexte de cette étude nous considérons l'époque charnière vers la fin du XVe siècle qui correspond à de nouvelles aspirations propres à dynamiser une forme de théâtre déjà foisonnante.

3

Par évolution nous entendons ce que Hans Robert Jauss appelle "la succession littéraire, non pas dans le sens d'une évolution continue, mais dans le sens d'une lutte et d'une rupture avec les prédécesseurs immédiats, en même temps qu'un retour à des phénomènes plus anciens." Voir Hans Robert Jauss, "Littérature médiévale et théorie des genres", dans *Théorie des genres*, éd. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris: Editions du Seuil, 1986, p. 65.

4

Glynne Wickham, *Early English Stages 1300-1660, Volume Three : Plays and their Makers to 1576*, London and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981, p. 173-174.

5

Cité par Wickham, *Early English*, vol 3, p. 173-174.

clairement distingués. Nous pouvons remarquer que les mêmes critères sont appliqués par Terence, Plaute, Sénèque et Horace dans leurs œuvres dramatiques.

Cependant le contexte chrétien orthodoxe dans lequel écrivait un Lydgate ou un Chaucer modifia considérablement la pratique de ces genres : dans une société où le christianisme occupe une place prépondérante la comédie puise à la même source que la tragédie. Qu'il s'agisse de la chute de Lucifer ou de celle d'Adam, le comportement de ces deux personnages de la Bible fut considéré absurde et ridicule par les pères de l'Eglise. Leur rébellion s'inscrit contre les instructions protectrices émanant de la divinité. Tous les autres hommes subiraient le même sort, si le sacrifice rédempteur du Christ et le repentir de l'homme pour les péchés commis ne transformaient cette adversité en prospérité par le biais du salut. Lorsque le drame issu de la liturgie met en scène les personnages de la Bible dont la vocation est de contester la parole du Divin, ceux-ci attirent toute l'attention du dramaturge qui les dote d'un comportement indigne et barbare. Ce contexte est destiné à instaurer la peur chez le spectateur, peur contrebalancée par le rire et ces deux réactions conduisent à une répulsion des personnages et des motivations qui instiguent leurs gestes répréhensibles. Un exemple typique est fourni par les soldats dans la scène de la Flagellation du mystère présenté à York intitulé *Christ before Pilate* (2) : *The Judgement* où ils prennent du plaisir à battre le Christ et à le tourner en dérision en le traitant de *fool-king*, un personnage des festivités populaires, qui régnait pour quelques heures avant d'être symboliquement exécuté (et qui renaissait miraculeusement à la vie pour finir) :

**2 SOLDIER O, fool, how fares thou now ? Foul mote thee fall ! 3 SOLDIER Now because he our king gan him call, We will kindly him crown with a briar. (The Tilemakers · Christ before Pilate 2 : The Judgement<sup>6</sup>, ll. 387-389)**

Si, lors de notre exploration, nous commençons par introduire la notion d'un drame "providentiel" qui engloberait les principales caractéristiques du drame religieux du Moyen Âge c'est parce que nous voulons, paradoxalement, à la fois simplifier et compliquer. La notion de providence est elle-même très complexe et paradoxale. L'exploitation d'une diégèse "providentielle" n'est ni une simple convention dramatique ni la simple dramatisation d'un dogme religieux, mais s'érige comme métaphore profonde de l'expérience humaine. L'origine des difficultés à définir le genre tragi-comique se situe vraisemblablement à ce niveau : la nature du parcours humain auquel le genre s'efforce de donner forme est par elle-même problématique, complexe, paradoxale. A partir du moment où la notion de *poetical justice* est intégrée dans les formes littéraires, l'expérience humaine est rationalisée et nous arrivons au pôle opposé de l'idée de providence.

A travers notre étude nous allons voir la façon dont les dernières pièces de Shakespeare réinventent d'une certaine manière la tragi-comédie "providentielle" dans le cadre délimité de son propre théâtre séculier. Rapprocher le sacré du séculier permet de redécouvrir l'étendue métaphorique et psychologique de la tragi-comédie telle que Shakespeare, et certains de ses prédécesseurs la concevaient.

***Whom best I love I cross; to make my gift, The more delay'd delighted.***

---

<sup>6</sup> York Mystery Plays, éd. Richard Beadle & Pamela M. King, Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 206.

### ***Cymbeline* , 5. 5. 195-196)**

Cette intervention de Jupiter bien qu'elle ait les résonances d'un cliché dramatique, agit néanmoins comme un levier de la conscience chrétienne en ce qu'elle rappelle le paradoxe psychologique qui sous-tend la croyance religieuse qui est au cœur du schéma tragi-comique : la tragédie humaine, ou devrions-nous dire la comédie humaine ? L'indissolubilité de la souffrance et de la joie est au centre de la pièce médiévale, dans laquelle la douleur, la souffrance, la mort et l'injustice sont souvent l'occasion, en fin de compte, d'une célébration et d'une affirmation. Si la tragi-comédie est souvent taxée d'être "optimiste" ou "providentielle" c'est parfois parce les critiques ne mesurent pas pleinement le paradoxe qui sous-tend ces deux valeurs, car les affirmations et les célébrations sont extrapolées d'une expérience douloureuse, d'une vision de la vie comme étant une vallée de larmes.

Il n'est pas étonnant que Sir Philip Sidney fasse ressortir la prédominance des structures tragi-comiques prônées par ses contemporains praticiens du théâtre. Ils avaient hérité des pratiques de leurs prédécesseurs médiévaux qui n'avaient pas adopté l'approche dialectique des classiques qui partaient de la prémisse que toute pièce dramatique fut une sorte d'argumentation qui fut désignée tragédie si le sujet en était sérieux et comédie si le sujet en était amusant ou grotesque . Une telle approche devait paraître artificielle et arbitraire aux yeux des praticiens du théâtre médiéval : la ségrégation de personnages entre ceux de haute lignée ("men of high degree") et ceux d'un bas niveau social ("in povert plounged low") correspondait aux groupements recommandés par Aristote et Horace , et ne reflétait aucunement les circonstances de la vie de tous les jours. L'Eglise du Moyen Age avait tendance à baptiser le drame naissant *ludus* et celui-ci permit le brassage de rois et de roturiers, le passage illimité du temps, les voyages à travers l'infini, un aperçu de la vie après la mort, et la juxtaposition du comique et du grave. Cette approche correspondait mieux aux objectifs de la société chrétienne du Moyen Age soucieuse de refléter le macrocosme dans un microcosme et désireuse d'inclure autant de facettes possibles dans sa représentation d'un *theatrum mundi* . Ainsi l'incident quotidien côtoie le récit épique, la Divinité se confronte à des êtres humains de tous rangs, et le tout est enveloppé dans un cadre spatio-temporel aux dimensions universelles pour instruire et détendre le spectateur.

L'issue d'un *ludus* n'était pas inéluctable : l'homme était prédéterminé, déchu à cause de la chute d'Adam et de Satan, et son futur dépendait de son libre arbitre — il était libre de respecter les sacrements et d'accepter la grâce divine — mais il pouvait aussi consentir à une seconde chute. Cet aspect du *ludus* était encore perceptible dans les interludes moraux et dans les moralités du théâtre Tudor comme en témoignent certaines des pièces qui ont retenues notre attention.

Comme point de départ nous allons nous tourner vers le "théâtre du Vice" et vers le protagoniste qui a le plus marqué le théâtre de l'époque Tudor. Le Vice qui a attiré tous les regards spéculaires pendant plus d'un siècle nous servira partiellement de fil conducteur à travers le patchwork de tragi-comédies aussi diversifiées que nombreuses qui nous sont parvenues. David L. Hirst lui attribue les traits amalgamés du diable des mystères et du fou des folk-plays : pour lui le Vice incarne l'instinct dionysiaque du drame anglais.



***He is also, as far as the English theatre is concerned, a personification of the tragi-comic spirit : a creation far removed from the neo-classical world of Guarini***

7 .

La notion de genre n'est pas claire en ce début de la Renaissance et la terminologie employée pour décrire les différentes représentations spéculaires est floue. Fréquemment prédomine la notion d'ordre perdu que l'on s'efforce de retrouver, et au centre de ce thème, le concept d'harmonie . Les thèmes et les schémas qui structurent bien des pièces à caractère didactique ou moral sont encore présents dans le théâtre restructuré du XVIe siècle : la progression qui se développe du péché au repentir sous-tend toujours de nombreuses réalisations. Les genres de la littérature médiévale qui prédominent ne se sont pas développés à partir d'un canon préexistant et en s'opposant à lui. On ne peut décrire le système qu'ils constituent qu'à partir de leur poétique immanente et dans la constance ou la variabilité de différents éléments structurels qui font ressortir la continuité d'un genre. Lorsqu'une norme théorique revendique une autorité universelle, ce qui devient le cas lorsque les humanistes anglais théorisent à partir de la poétique d'Aristote , l'antagonisme entre la forme d'un genre faisant autorité et la poétique immanente peut devenir l'agent même qui provoque et maintient l'évolution historique des genres. Nous allons commencer notre exploration de la matrice dans laquelle Shakespeare puisa son inspiration tragi-comique par un survol sélectif de ce que Jean-Paul Debax <sup>8</sup> a dénommé le "théâtre du Vice" afin de cerner de plus près à travers le développement du rôle du Vice les caractéristiques de ce théâtre anglais dont, pour reprendre le postulat avancé par G. Wickham , "tragi-comedy was the basic or natural dramatic form for English play-makers of the Middle Ages <sup>9</sup> ". En effet, l'angle sous lequel G. Wickham place la tragi-comédie nous encourage à découvrir ce théâtre du début de la Renaissance, assez mal connu de nos contemporains, mais dont les éléments clefs semblent promettre une mise en lumière enrichissante de certaines des facettes de la vision tragi-comique de Shakespeare. Avec cette citation présente à l'esprit nous allons nous replonger dans ce théâtre aux apparences souvent trompeuses :

***[...]enough evidence has emerged by now to make it seem probable to scholars today that the Reformation played a far more important role in giving English drama of the Elizabethan and Jacobean era its distinctive shape and particular quality than did the examples of classical antiquity and Renaissance Italy. The time has thus come now to claim that any careful reading of the evidence relating to English religious drama between the late tenth and the early sixteenth centuries reveals unmistakably that as drama existed to postulate and propagate Roman Catholic doctrine, so that drama inevitably drew its structure from doctrine; and granted a doctrine of redemption obtainable through repentance, this drama was thus, inescapably, tragi-comic. And later comedy and tragedy***

<sup>7</sup> David L. Hirst, *Tragicomedy, The Critical Idiom*, London: Methuen, 1984, p. 11.

<sup>8</sup> Notre exploration du "théâtre du Vice" doit beaucoup au travail effectué par Jean-Paul Debax dans ce domaine, notamment : Jean-Paul Debax, *Le théâtre du vice ou la comédie anglaise: Investigation sur le fonctionnement du théâtre Tudor*. Thèse de doctorat d'état, Université de Paris IV, 1987.

<sup>9</sup> Wickham , *Early English*, vol. 3, p. 178.

***must thus be regarded as grafts upon this native root-stock, imposed somewhat awkwardly, by a relatively small but very articulate and influential group of bookmen***<sup>10</sup>.

Le Vice jouera encore quelque temps son rôle de personnage-médiateur dans notre mise en abîme de la vision tragi-comique du drame shakespearien car, suivre sa longue carrière nous permet de naviguer, comme lui, entre plusieurs espaces-temps, ceux des spectateurs de la fin du Moyen Age jusqu'à la fin de la dynastie des Tudor, et ceux de l'événement théâtral qui poursuit une progression en spirale pendant la période soumise à notre regard. Lorsque le Vice apparaît sous l'aspect d'un Richard III, d'un Falstaff, d'un Giacomo ou encore d'un Autolycus, il nous rappelle avec insistance que le concept historique de continuité, "où tout ce qui précède s'élargit et se complète dans ce qui suit", s'applique à la notion de genre littéraire également<sup>11</sup>. Il nous rappelle d'autre part qu'il est important de tenir compte de ce que Hans Robert Jauss formule comme étant :

***[...] la position historique et la fonction sociale des œuvres littéraires au point de rencontre de la synchronie (système des relations entre genres, thèmes et personnages) et de la diachronie (relation avec les traditions antérieures et postérieures)***<sup>12</sup>.

L'évolution du théâtre au XVI<sup>e</sup> siècle est conforme aux transformations de la pensée, de la culture, et du goût. Aux traditions dramatiques issues du Moyen Age se juxtapose, puis se substitue un nouvel art théâtral en accord avec l'idéal humaniste. Toutefois, loin de constituer une rupture nette avec le passé, la Renaissance a largement hérité du Moyen Age et les traditions médiévales ont longtemps survécu à la révolution culturelle humaniste. Aussi le théâtre, avant de subir à son tour l'ascendant de la culture antique, est-il resté longtemps dominé par les genres en vogue au siècle antérieur.

## 1. Le "théâtre du Vice"

Notre regard se tournera tout d'abord vers "le théâtre du vice"<sup>13</sup> et en particulier vers le personnage central et ambigu des pièces qui constituent ce corpus. Si l'on traçait le développement de ce rôle qui est un lieu géométrique vaste, on serait amené à explorer ses origines à travers le diable des Mystères, le *fool* des fêtes populaires (celui qui jouait un rôle à côté des *Mummers* et à côté du *Lord of Misrule* dans les carnivals). Notre investigation nous conduirait sur les traces de Prudence le poète espagnol du quatrième

---

<sup>10</sup> Wickham, *Early English*, p. 178.

<sup>11</sup> La définition aristotélicienne de l'espèce humaine par opposition aux plantes et aux animaux (*De anima*, II, 4,2) a été appliquée au concept historique de genre littéraire en opposition au concept organiciste d'évolution. Cette précision nous est donnée par Jauss, "Littérature médiévale", p. 43 n.10.

<sup>12</sup> Jauss, "Littérature médiévale", p. 69.

<sup>13</sup> Debax, *Vice*.

siècle dont la *Psychomachia*<sup>14</sup> a semble-t-il inspiré maintes représentations spéculaires, montrant sous forme d'allégorie le combat entre les sept vices et les sept vertus cardinaux dans une lutte pour l'âme d' *homo genum*. Cependant cette investigation nous montrerait que si le "théâtre du Vice" a transformé le schéma conventionnel qui se concentre sur l'homme et son parcours, allant de l'innocence vers la chute et la rédemption, pour l'adapter aux besoins d'une société changeante préoccupée par de nouveaux phénomènes, par la prospérité dans le monde, par une forme de gouvernement équitable, par une religion plus juste, la *Psychomachia* n'est qu'une source indirecte et lointaine. L'éternel problème de base demeure le même : comment le mal et le bien pouvaient-ils coexister et se côtoyer ? Comment agir de manière juste dans ce monde ? Comment les gestes des uns et des autres seraient-ils interprétés le jour du Jugement Dernier ? La représentation de ces problèmes évolua en fonction des conditions concrètes dans lesquelles ces spectacles étaient présentés, et se modifia selon le professionnalisme croissant de l'acteur.

"Le théâtre du Vice" peut être lu comme un véritable palimpseste sur lequel est inscrite l'histoire du fonctionnement du théâtre Tudor ainsi que l'histoire du jeu théâtral de l'acteur. Il n'est pas de notre ressort dans cette étude de dévoiler les différentes superpositions de ce palimpseste. Nous allons nous attacher à étudier le mode de fonctionnement du personnage polymorphe, dénommé couramment "the Vice", dans les pièces de l'époque Tudor précédant l'arrivée de Shakespeare sur la scène élisabéthaine, et à esquisser les traits caractéristiques de ce personnage qui marquèrent de leur empreinte le mode de fonctionnement de personnages tels que Richard III , Falstaff , Giacomo , ou Autolycus dans l'environnement tragi-comique de notre dramaturge.

Face au large corpus existant (et non-existant, qui s'inscrira en point d'interrogation sur notre palimpseste ) dans lequel figure un personnage qui est soit dénommé spécifiquement "the Vice", soit considéré comme faisant partie d'un groupe de vices, soit encore nommé indirectement "vice" par d'autres personnages ou dans les indications scéniques<sup>15</sup> , nous sommes contraints de faire un choix réducteur pour illustrer notre propos. Le Vice attire particulièrement notre attention car il semble personnifier l'esprit tragi-comique dont a été imprégné le théâtre anglais depuis ses débuts dans les festivités saisonnières ainsi que dans le drame issu de la liturgie. Si ce personnage connut une longue histoire il fut contraint d'évoluer et de se transfigurer au fil du temps afin de s'intégrer aux genres théâtraux qui se développaient à l'époque Tudor. Nous esquisserons ces évolutions afin de cibler les traits dominants et perdurables de ce personnage protéiforme, et afin d'étudier le rôle clé qu'il a joué dans le processus

<sup>14</sup> La *Psychomachia* de Prudence a inspiré de nombreux érudits comme en témoigne cette enluminure romane qui illustre un traité dans lequel les vices et les vertus s'affrontent. Les enluminures suivent le texte du traité pas à pas et s'inspirent dans leur forme et dans leur style des illustrations d'époque carolingienne, comme celles du poème de Prudence. Si, comme l'atteste l'Annexe 2, la composition est séduisante, le mouvement qu'elle suggère suscite de l'intérêt, il n'en demeure pas moins vrai que la *Psychomachia* décrit la lutte des forces du Bien et du Mal et qu'il serait abusif de prendre cette allégorie antique comme un élément référentiel unique du théâtre médiéval. (Informations concernant l'illustration recueillies auprès du Centre d'Art Roman Marcel Durliat à Moissac, Tarn et Garonne.)

<sup>15</sup> Voir la liste dressée par Francis Hugh Mares, citée par Debax, *Vice*, p. 711, reproduite dans l'Annexe 1.

d'évolution d'un théâtre qui, à la suite d'expérimentations multiples, est parvenu à manipuler les réactions des spectateurs d'une manière des plus subtiles.

## 1. 1 A la recherche d'une définition

---

Il est nécessaire de préciser d'abord ce que l'on entend par "the Vice" et par le théâtre dans lequel il a évolué. La production théâtrale dans lequel ce rôle s'est développé est le lieu géométrique de maintes contradictions. Il ne s'agit pas d'un théâtre essentiellement "populaire" car de nombreuses pièces ont été jouées dans des châteaux pour un public aristocratique, épiscopal ou princier. Il serait erroné de l'appeler "moral" ou "religieux" car il aborde des sujets séculiers comme les conflits générés par la poursuite d'études mis en scène dans les *Wit plays* de John Redford et ses imitateurs. L'appellation "allégorique" n'est que partiellement satisfaisante car, trop réductrice, elle se réfère principalement à des personnages non réalistes n'ayant pas de nom propre, alors que de nombreuses pièces de ce corpus mélangent personnages-allégories et personnages historiques.

Tous ces éléments peuvent être entremêlés dans une même pièce et la catégorisation du corpus sous une seule rubrique devient pratiquement impossible. Les termes de *morality* et d'*interlude* ont occupé une place prédominante dans les ouvrages d'histoire littéraire pour désigner ces pièces. Cependant le sens attribué à l'un ou l'autre de ces termes ne permet pas d'en proposer une définition positive dans la mesure où elles sont surtout définies en fonction de ce qu'elles ne sont pas : elles appartiennent aux mystères dont la structure, les sujets et les thèmes développés sont très semblables comme en témoigne les quatre textes<sup>16</sup> qui nous sont parvenus. Ces textes sont typés, possédant une particularité nationale, et se distinguent des miracles des autres pays européens qui ne les organisaient que rarement en cycles. Ces cycles étaient d'ordre religieux ; ils reflétaient une église et une société très catholiques, homogènes, sans conflit d'allégeance ou de fidélité, en apparence tout au moins<sup>17</sup>.

Les historiens du théâtre ont tendance à faire coïncider la disparition des grands cycles à la rupture de Henri VIII avec la papauté. Il était confortable de faire correspondre le développement d'un autre type de théâtre avec le changement politico-religieux de cette période. Divers écrits de l'époque prouvent que les changements n'étaient pas aussi nets : Henry Machyn, par exemple, fait une entrée dans son journal en 1557 : "the vij day of June ... The sam day be-gane a stage play at the Grey freers of the Passyon of Cryst"<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Les quatre textes principaux sont ceux de York (48 épisodes) ; Coventry (42) ; Wakefield ou Towneley (32) ; et Chester (25).

<sup>17</sup> Jean-Paul Debax nous réfère aux Registres de Lincoln, cités par E.K.Chambers, *The Mediaeval Stage, II*, London: Oxford University Press, 1903, pp. 377-379 : ces registres suggèrent que l'impression d'invariabilité que donnent les quatre cycles est peut-être trompeuse. On trouve mentionnées, par exemple, des pièces de Noël, des bergers, des *Stellae*, des pièces du Sacré Sang, des *Quem Quaeritis*, des *Peregrini*, des pièces de Sainte Catherine, des Rois de Cologne, du *Pater Noster*. Ces livres municipaux témoignent d'une grande variété quant aux pièces représentées, aux lieux de représentation et aux modes de représentation. Voir Debax, "Vice", p. 464 n. 10.

<sup>18</sup> Henry Machyn, *Diary of Henry Machyn, 1550-1563*, éd. John Gough Nichols, London: Camden Society, 1848, p. 138.

." Cet extrait tend à démontrer que des spectacles ayant trait aux Mystères furent encore présentés à Londres sous Mary Tudor.

Henri VIII n'était pas partisan d'un changement trop radical de la doctrine ecclésiastique catholique et c'est Cromwell qui favorisa l'utilisation du drame vernaculaire comme instrument de propagande pour le protestantisme à l'allemande. Chambers fait référence à une lettre de la correspondance de Cromwell dans laquelle un certain Thomas Wylley, le pasteur du village de Yoxford dans le Suffolk, sollicite son appui pour qu'il puisse obtenir "fre lyberty to preche the trewth<sup>19</sup>". Nous apprenons dans cette lettre de 1537 que la plupart des prêtres du Suffolk ne le laissait pas prêcher dans leurs églises et le dédaignait pour avoir créé une pièce "agaynst the popys Conselerrs, Error, Colle Clogger of Conscyens, and Incredulyte." Après la chute de Cromwell en 1540 la tendance d'Henri VIII penchait davantage vers l'orthodoxie. L'année 1543 témoigna de ce basculement avec l'introduction de *The Act for the Advancement of true Religion and for the Abolishment of the Contrary*, ce qui autorisait "plays and enterludes for the rebukynge and reproching of vices and the setting forth of vertue", mais interdisait les distractions ayant trait à des "interpretacions of scripture, contrary to the doctryne set forth or to be set forth by the kynges maiestie"<sup>20</sup>. Comme le souligne Chambers, même sous Henry VIII on risquait la peine de mort pour "matter concerning the sacrament of the altar"<sup>21</sup>; un prêtre défroqué dénommé Spencer, devenu acteur, fut brûlé vif à Salisbury pour la raison qui vient d'être évoquée, tombant ainsi sous *The Act Abolishing Diversity in Opinions* de 1539.

Sous Edward VI le théâtre eut de nouveau l'autorisation de promulguer la religion protestante et ce sont les pièces à coloration catholique qui tombèrent à leur tour sous le coup de la censure. Une proclamation de 1551 rendit obligatoire l'obtention d'une licence délivrée par le roi ou par le Privy Council afin d'obtenir le droit d'imprimer ou de jouer une pièce. Quelques années plus tard, en 1553, Mary édita une proclamation similaire dont le contenu était tout à fait différent en œuvrant en faveur d'un théâtre didactique à tendance catholique.

Dès 1559 Elizabeth donna l'ordre à ses magistrats d'interdire la production d'interludes dont les thèmes avaient trait à la religion ou au gouvernement de l'état; elle était hostile à l'idée d'un théâtre qui porterait le masque de l'agitation religieuse ou politique. Sa perspicacité et sa ferme position sont relatées dans le journal de H. Machyn du 31 décembre 1559 : "at nyght at the quen'(s) court ther was a play a-for her grace, the wyche the plaers plad shuche matter that they wher commondyd to leyff off, and contenen [incontinently] the maske cam in dansyng"<sup>22</sup>.

L'autre repère qui est communément admis pour situer le corpus de ce "théâtre du

---

<sup>19</sup> Chambers, *Mediaeval*, p. 221.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>22</sup> Machyn, *Diary*, p. 221.

Vice" est le théâtre de l'âge d'or élisabéthain et la date symbolique de 1576 qui marque historiquement l'émergence d'un nouveau type de spectacle, dans un cadre nouveau, et dans des conditions financières, politiques et culturelles relativement connues. Un nouveau style de pièce émerge composé par des dramaturges nourris de la leçon de l'Antiquité, des traités poétiques de la Renaissance dont l'origine est essentiellement continentale. Ces pièces vont se dégager des traditions médiévales et peu à peu s'imposer majoritairement.

Il est délicat de parler en termes de "genres" ou d'établir des classifications. En effet l'activité dramatique qui eut lieu pendant cette période troublée et qui s'étend du milieu du quinzième siècle aux environs de 1576 est mal cernée car seule une partie du répertoire est connu à ce jour. Le hasard a conservé quelques textes et Allardyce Nicholl estime que sur des milliers de pièces produites entre 1500 et 1640 "only a sorry remnant has come down to us"<sup>23</sup>. Cette estimation reflète l'avis général.

### 1. 2 A la recherche d'un vocable adéquat

---

Les critiques emploient fréquemment le terme de *morality* pour décrire la production théâtrale dans laquelle on rencontre un personnage dénommé Vice ou proche du Vice. Mais comme nous l'apprend Alan C. Dessen ce terme ne remonte pas au-delà du dix-huitième siècle, à une exception près dans laquelle le terme s'orthographie différemment (*moralite*) et semble venir du français. A partir d'observations pertinentes de A. C. Dessen, Jean-Paul Debax dresse un historique intéressant sur le terme *morall* qui émerge vers 1570 :

**[...]l'émergence, à partir de la fin des années 1570, du terme *morall* employé comme substantif, pour décrire un certain nombre de pièces ayant des caractéristiques communes et que les historiens considèrent comme des *moralités* tardives. Ses références proviennent des registres des Menus Plaisirs, de citations de Greene, de Nashe et de Willis dans sa fameuse description d'une pièce perdue : *The Cradle of Security* (circ. 1570)<sup>24</sup>. Les pièces intitulées : *Three Lords and Three Ladies of London* (1589), et *Two Wise Men and All the Rest Fools* (1619) se désignent elles-mêmes à l'aide du substantif *morall*<sup>25</sup>. Dessen dénombre plusieurs citations entre 1590 et 1620 dans lesquelles allusion est faite à des pièces comme étant des *moralls*.<sup>26</sup>**

Soulignons aussi le fait que le terme *morall* pouvait désigner des œuvres non dramatiques

---

<sup>23</sup> Allardyce Nicholl, "Tragicall–Comical–Historical–Pastoral : Elizabethan Dramatic Nomenclature", *Bulletin of the John Rylands Library*, 43, 1960, p. 75.

<sup>24</sup> "This Prince did personate in the *morall*, the wicked of the world ; the three Ladies, Pride, Covetousnesse, and Luxury ; the two old men, the end of the world and the last judgement." : R. Willis, *Mount Tabor, or Private Exercises of a Penitent Sinner*, London, 1639 cité par John Payne Collier, *History of English Dramatic Poetry to the Time of Shakespeare : and Annals of the Stage to the Restoration*, Vol. II, London: John Murray, 1831, p. 274.

<sup>25</sup> "The Pleasant and Stately *Morall* of the Three Lords and Three Ladies of London..." La pièce *Two wise men and All the Rest Fools* s'intitule : "A Comicall *Morall*, Censuring the Follies of this age as it hath beene diverse times acted".

et notamment satiriques dans lesquelles la critique des mœurs et de la société était souvent présente.

Notre détour nous amène à suggérer que l'emploi du terme *morall* est trompeur et qu'il est vain de lui attribuer une valeur opératoire qui déboucherait sur une définition d'un genre théâtral. Notre propos n'est pas de figer la moralité dans une définition et si nous utilisons le mot "moralité" ce sera dans le sens de "pièce ayant un contenu moral à tendance religieuse".

Le terme d'interlude nécessite également des précisions. Les études de Chambers et de Glynne Wickham nous éclairent amplement sur la signification et sur l'origine incertaine de ce mot. Chambers et Wickham basent leur définitions sur le mot latin *ludus*, ce qui désignait, avec le verbe *ludere*, tout le domaine du jeu. Néanmoins c'est vers l'historien néerlandais Johan Huizinga que nous allons nous tourner pour apporter un éclairage plus élaboré sur les significations de ces mots latins :

***Le fondement étymologique de ludere, si le mot peut être utilisé à propos des bats des poissons, du vol folâtre des oiseaux, du clapotis de l'eau, ne paraît pas résider dans le domaine du mouvement rapide, comme tant de vocables ludiques, mais bien plutôt dans celui du non-sérieux, de la feinte, de la moquerie. Ludus, ludere comprend le jeu enfantin, le délassement, la compétition, la représentation liturgique et, de façon générale, scénique, le jeu de hasard. Dans l'expression lares ludentes il signifie "danser". La notion de "revêtir l'apparence de" semble au premier plan. De même, les compositions alludo, colludo, illudo sont toutes orientées vers l'idée de l'irréel, du fallacieux. Ludi s'écarte de ce point de départ sémantique au sens des jeux publics, qui acquièrent une place si importante dans la vie romain ; de même, ludus, au sens d'école : l'un parti de la signification de compétition, l'autre probablement de celle d'exercice***<sup>27</sup>.

Au Moyen Age le mot *ludus* a été réemployé pour décrire tout type de sport ou de jeu ayant valeur de distraction, que ce soit avec une intention didactique ou non. A côté du latin *ludus*, *ludere* existaient *iocus*, *iocari* avec le sens spécifique de badinage, plaisanterie. Ce terme spécifique a étendu sa signification à celle de "jeu", "jouer", et a complètement supplanté *ludus*, *ludere* dans toutes les langues romanes, ce qui donne *jeu*, *gioco* et *juego* en français, italien et espagnol modernes.

Glynne Wickham nous apprend que l'église a donné une impulsion au développement de l'aspect mimétique du drame pendant le XIIe siècle car certains passages de la Bible furent joués selon le concept de saint Augustin qui voit le monde en tant que théâtre dans lequel les êtres humains jouent leur vie avec pour spectateurs Dieu, ses anges, les saints et les martyrs. Les mots latins *lusores* et *joculatores* furent réintroduits pour désigner les acteurs dans ces manifestations. En anglo-saxon les mots équivalents furent *plega*, *plegan* qui signifient "jeu", "jouer", et accessoirement aussi "mouvement rapide", "geste", "serrement de main", "applaudissement", "jouer d'un instrument de musique" ; *plegman* signifiait *player*. Le mot anglo-saxon *gomen* signifiait *game*, et *gomensteora*, *gamester*. *Player* et *gamester* furent quasiment des synonymes

<sup>26</sup> Debax, Vice, pp. 21-22.

<sup>27</sup> Johan Huizinga, *Homo ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris: Gallimard, 1951, p. 69.

jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Les joueurs étaient considérés ainsi comme les activateurs, en somme comme des acteurs : ces concepts ont survécu à la Réforme, les mots *play* et *game* étant employés quasiment comme des synonymes jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Wickham explique que les règles du jeu étaient simples :

***The first of these rules was that since the stage action was itself a game, it was not "in earnest": in other words it was a fiction, a convenient pretence through which the author, or "maker" as he was known, was enabled to comment on human existence, explain man's motives for his actions, and discuss the consequences. The second of these rules was that this commentary should be conducted within the orthodox beliefs of Roman Catholicism. The third was that the scenic, costume and acting conventions of the stage must allow the playmaker complete freedom of movement in time and space, uninhibited by considerations of verisimilitude. Thus the make-believe aspect of any form of drama was openly admitted and fully exploited***<sup>28</sup> .

La brièveté était l'un des traits particuliers de l'interlude , ce qui nous aide à comprendre la dérivation du mot. *Inter*, en latin, veut dire "entre". Quatre explications ont été formulées pour la signification de ces deux mots dans le contexte de l'art dramatique : Chambers cite la définition fournie par les éditeurs du *New English Dictionary* :

***[...] a dramatic or mimic representation, usually of a light or humorous character, such as was commonly introduced between the acts of the long mystery-plays or moralities, or exhibited as part of an elaborate entertainment***<sup>29</sup> .

Une deuxième tentative de définition, citée par Chambers , émane du Dr. Ward cette fois-ci :

***It seems to have been applied to plays performed by professional actors from the time of Edward IV onwards. Its origin is doubtless to be found in the fact that such plays were occasionally performed in the intervals of banquets and entertainments, which of course would have been out of the question in the case of religious plays proper***<sup>30</sup> .

Ces deux définitions ne tiennent pas compte du fait que le terme interlude fut appliqué à une gamme très variée de représentations dramatiques connues au Moyen Age. Chambers cite même l'exemple de New Romney où des acteurs furent rémunérés en 1426 pour "the play of the interlude of our Lord's Passion." Ses investigations le conduisent à conclure que l'emphase sur *inter* avait été mal déterminée et qu'il s'agissait plus vraisemblablement d'un *ludus* entre deux ou plusieurs interprètes : "[...]in fact, a *ludus* in dialogue. The term would then apply primarily to any kind of dramatic performance whatever"<sup>31</sup> .

Wickham avance une autre explication, en filigrane derrière celles évoquées

---

<sup>28</sup> Glynne Wickham , éd., *English Moral Interludes*, London: Dent, 1975, p. vii.

<sup>29</sup> E. K. Chambers , *The Mediaeval Stage*, II, 1903, p. 181.

<sup>30</sup> A.W.Ward, *History of English Dramatic Literature*, (2nd éd.), 1899, vol.I.p. 86 : cité par Chambers , *Mediaeval*, p. 181.

<sup>31</sup> Chambers , *Mediaeval*, p. 183.



ci-dessus, à savoir l'intérêt porté à l'antiquité romaine qui caractérise partiellement le XIIe siècle : on cherchait à imiter les empereurs romains dans leur façon à ponctuer de divertissements les longs festins auxquels ils s'adonnaient et ceci aurait donné lieu à l'emploi du mot *interludium* en Europe médiéval, traduit plus tard dans les nouvelles langues vernaculaires par *intermezzo* en Italien, *entremets* en français et *enterlude* en anglais. Cette évolution expliquerait en partie pourquoi le mot *entyludes* fut accouplé à "somour games" et à d'autres amusements maudits comme le chant et la lutte dans le *Handlyng Synne* de Robert Mannyng de Brunne du début du XVe siècle<sup>32</sup>. Enfin, les interludes ne semblent pas avoir été liés aux fêtes religieuses et populaires du calendrier comme l'étaient les drames musicaux liturgiques, les Cycles de Corpus Christi ou les miracles. Avec le temps le mot *interlude* fut employé non seulement pour désigner le type de divertissements offert aux privilégiés et aux érudits dans les grandes salles des châteaux et des monastères, mais aussi, par extension, pour désigner les artistes eux-mêmes et pour décrire plus généralement les divertissements proposés à d'autres catégories sociales en des lieux les plus variés.

Le vocable de prédilection que nous retiendrons sera désormais celui proposé par Jean Paul Debax, "le théâtre du Vice" qu'il définit comme étant "un mode de fonctionnement théâtral" dans lequel opère "une fonction située dans une aire de personnage que nous appellerons, toujours faute de mieux, le Vice"<sup>33</sup>.

Nous pensons que la conception particulière du personnage dénommé "le Vice" a doté le théâtre anglais d'un mode de contact original entre ce personnage et les spectateurs pendant près de deux siècles, entre la fin du Moyen Age et la Renaissance. C'est un personnage dramatique qui évolue avec les innovations dues aux influences littéraires continentales et aux changements sociaux, et qui nous rappelle que le théâtre a aussi son intertextualité. Le contact privilégié avec le spectateur passe par le personnage-Vice qui manipule son audience avec adresse. Ce rapport se modifie au fil des années, selon le contenu mis en oeuvre, selon les appartenances religieuses des monarques qui se succédaient et selon les influences littéraires. La manipulation du spectateur est un ingrédient essentiel de l'expérience théâtrale Tudor et élisabéthaine. Cet ingrédient va jouer un rôle primordial pour celui qui fut le premier à proposer une véritable définition et formule de la tragi-comédie, et qui semble avoir encouragé l'expérimentation de cette formule en Angleterre. Giovan Battista Guarini, en exerçant un contrôle sur le récepteur, allait favoriser le genre mixte :

***But it would be possible here to raise a new question, namely, what actually is such a mixture as tragicomedy ? I answer that it is the mingling of tragic and comic pleasure, which does not allow hearers to fall into excessive tragic melancholy or comic relaxation. From this results a poem of the most excellent form and composition, not merely fully corresponding to the mixture of the human body, which consists entirely in the tempering of the four humors,[ ...]***<sup>34</sup>

Shakespeare a exploré cet art de la manipulation du spectateur dans toute sa complexité, et dévoilé des subtilités insoupçonnées en intégrant de nouvelles techniques dramatiques

---

<sup>32</sup> Wickham, *English*, p. vii.

<sup>33</sup> Debax, *Vice*, p. 26.

à la panoplie des conventions pour mieux les dépasser.

Nous percevons dans le rôle détenu par le Vice le germe de ce procédé théâtral qui allait jeter les bases d'une complicité très étroite entre l'acteur et le spectateur. Le Vice perdit graduellement son bien fondé à l'intérieur de la pièce avec le processus de "naturalisation"<sup>35</sup> des rôles qui graduellement remplaçait l'allégorisation comme mode de présentation. Mais le principe de manipulation du spectateur par le dramaturge se prolongea et prit toute son ampleur dans la conception des pièces de Shakespeare.

## 2. La voix du Vice

Nous avons intitulé cette partie "la voix du Vice" afin d'explorer la nature du discours tenu par le Vice. Pouvons-nous parler d'un véritable dialogue entre le Vice et le spectateur ? Qui parle à travers cette figure ? Dans quelle mesure la réaction du spectateur peut-elle être appelée une réponse ?

Il est souhaitable, pour poursuivre ces propos, de soulever un certain nombre de questions de théorie. Nous estimons que plusieurs questions théoriques posées par Mikhaïl Bakhtine s'appliquent également au Vice, et que les réponses sont en partie à découvrir dans la relation du Vice avec la littérature populaire. L'idée que la littérature n'est ni une construction abstraite isolée de la dynamique de son contexte social, ni une émanation du psychisme de l'individu qui crée l'œuvre littéraire, infuse les écrits de Bakhtine et peut se voir vérifiée dans le fonctionnement du théâtre du Vice. Pour M. Bakhtine le sens généré par une œuvre littéraire est le fruit d'une interaction sociale de tous ceux qui participent à l'événement créatif : **"La langue et les formes qu'elle revêt sont le produit d'une communication sociale continue au sein d'un groupe linguistique donné ..."**.<sup>36</sup>

### 2. 1 La nature du discours tenu par le Vice : la plurivocité du mot

---

Il ne nous appartient pas dans cette étude de dissenter sur toutes les théories élaborées par M. Bakhtine concernant l'interaction énonciative, mais certains éléments intéressent notre propos. Généralement, dans le schéma de la communication le rôle du locuteur est celui de l'activité langagière, de la construction, du façonnage et de la modélisation de l'énoncé, tandis que celui de l'auditeur est basé sur la réception passive, la perception et la compréhension du message énoncé. Bakhtine attribue et restitue à l'auditeur une

<sup>34</sup> Giovan Battista Guarini, *The Compendium of Tragicomic Poetry (1599)*, cité et traduit par Allan H. Gilbert, éd. *Literary Criticism : Plato to Dryden*, Detroit: Wayne State University Press, 1962, p. 512.

<sup>35</sup> Pour une description de ce processus voir Bernard Spivack, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, New York and London: Columbia University Press, 1958, pp. 206-414.

<sup>36</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Le Freudisme*, Lausanne: L'Âge d'homme, 1980, p. 174.

activité aussi forte que celle du locuteur, une activité qu'il dénomme "responsivité active". Cette notion place l'accent sur la réponse accomplie par l'auditeur : celui qui reçoit, comme celui qui émet, élabore du sens :

***Tandis que je parle je prends toujours en compte le fond aperceptif sur lequel ma parole sera reçue par le destinataire, le degré d'information que celui-ci possède sur la situation, ses connaissances spécialisées dans le domaine de l'échange culturel donné, ses opinions et ses convictions, ses préjugés (de mon point de vue), ses sympathies et ses antipathies, etc.— car c'est cela qui conditionnera sa compréhension responsive de mon énoncé.***<sup>37</sup>

Bakhtine, comme socio-linguiste, maintient que toutes les idéologies, — religion, droit, art, littérature, science, — ne sont que des systèmes de signes spécifiques, le langage étant le plus universel de tous, ce qui en fait l'instrument commun de la majorité des idéologies. Le signe pour Bakhtine n'est pas un fait de conscience individuelle, réductible aux lois de la psychologie. C'est plutôt un fait social, objectif, toujours donné du dehors à la conscience. Le mot, thème et forme du signe, est présenté comme "une arène en réduction où s'entrecroisent et luttent les accents sociaux à orientation contradictoire" dans *Le Marxisme et la Philosophie du Langage*<sup>38</sup>. C'est un index sensible aux changements sociaux. Pour lui le langage n'existe que par la parole et la parole n'est rien en dehors du dialogue, qui la fait vivre ; par contre, dans le monologue la parole se fige et meurt. La caractéristique fondamentale du discours romanesque est définie en tant qu'exploitation consciente et systématique des structures "dialogiques" du langage, de la plurivocité du mot, de la présence simultanée, dans un même énoncé, de sa voix et de celle d'autrui. Bien que Bakhtine théorise surtout sur la poétique du roman, ses propos nous paraissent pertinents en ce qui concerne les divers types de rapports qui peuvent s'instaurer dans un même texte, un même énoncé, un même mot, entre l'intention du locuteur et l'intention d'autrui.

Bakhtine considère que les sociétés pré-modernes furent caractérisées par ce qu'il qualifie de "monolinguisme", une langue stable et unifiée. Il use de la notion de "polylinguisme" pour signifier la présence simultanée de deux ou de plusieurs langues nationales au sein de la même société, un phénomène qui s'est développé dans la Rome antique et pendant la Renaissance. Un troisième concept, celui de "multilinguisme", fait ressortir la présence de différents modes de parler et d'un conflit entre les discours centripètes et les discours centrifuges, entre le discours officiel et le discours non-officiel à l'intérieur d'une même langue nationale. Ces trois concepts pourraient être mis en parallèle avec les différentes étapes de la montée et du prestige des langues vernaculaires, et éclairer davantage le processus de "naturalisation" du rôle du Vice que Bernard Spivack<sup>39</sup> a décrit, processus qui selon lui correspond à un affaiblissement de

<sup>37</sup> *Mikhaïl Bakhtine, Esthétique de la création verbale, traduit par Alfréda Aucouturie, Paris: Gallimard, 1984, p. 304.*

<sup>38</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode en linguistique*, traduit par Marina Yaguello, Paris: Editions de Minuit, 1977, p. 67.

<sup>39</sup> Bernard Spivack, *The Allegory of Evil*, New York and London: Colombia University Press, 1958, p. 312 : The whole effort, in short, of the world in which he now finds himself is to naturalize him to its human laws and conventions, [...]"

l'allégorie comme mode de représentation. Nous ne pourrions qu'esquisser ce parcours dans les pages qui suivent, en se référant tout d'abord à M. C. Bradbrook qui fait la remarque suivante:

***In learned circles it was, up to the eighties, a question whether English was fit to be used at all for any but practical everyday affairs .... Quite suddenly, towards the end of the fifteen eighties, apologies for the rude, barbarous, base, vile, barren and 'misorned' vulgar tongue gave way to triumph***<sup>40</sup>.

et en citant Alexander Neville qui, dans sa préface au lecteur de sa traduction de *The Lamentable Tragedy of Oedipus ... out of Seneca* (1563), prie ses allocutaires de bien vouloir prendre conscience de l'infériorité de la langue anglaise par rapport au latin au niveau du style :

***In fine, I beseech all to gether (if so it might be) to beare with my rudenes, and consider the grosenes of our owne Countrey language, which can by no meanes aspire to the high lofty Latinists stile.***<sup>41</sup>

## 2. 2 Le discours parodique comme reflet de la conscience collective

---

C'est surtout à M. Bakhtine, en sa qualité d'historien de la littérature, que nous ferons appel. Ce dernier voit la genèse du roman comme étant liée aux époques où l'absolutisme autoritaire de la langue unique, coexistant avec une société et une civilisation, est remis en question par l'apparition, à l'horizon culturel, d'une ou de plusieurs langues étrangères : l'époque hellénistique, l'Empire romain, l'aube de la Renaissance, lorsque les langues nationales de l'Europe occidentale se substituent au latin. Sa remise en question de la langue unique, autoritaire, hiérarchique et hiératique des grands genres littéraires traditionnels est liée à l'existence de genres parodiques qui, de l'Antiquité au Moyen Âge et à la Renaissance, réfléchissent la grande littérature dans le miroir déformant du rire :

***La conscience linguistique, en parodiant le discours et les styles directs, en cherchant à tâtons ses limites, ses côtés comiques, en révélant son aspect typique, se plaçait en dehors de ce discours direct et de tous ces procédés figuratifs et expressifs. Un nouveau mode d'élaboration créatrice du langage naissait : l'écrivain apprend à le regarder de l'extérieur, avec les yeux d'un autre, du point de vue d'un autre langage, d'un autre style possibles.***<sup>42</sup>

La parodie, d'après M. Bakhtine, est l'exemple le plus simple du langage "bivoque", où le parodiste superpose son intention comique à l'intention sérieuse du parodié.

***L'auteur d'un discours direct — épique, tragique, lyrique — a affaire à l'objet qu'il célèbre, représente, exprime, et à son langage propre, considéré comme instrument unique et parfaitement approprié à la réalisation de son dessein direct objectif. Ce dessein, et sa composition thématique et objectale, sont***

<sup>40</sup> M. C. Bradbrook, *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*, London: Chatto & Windus, 1955, p. 33-34.

<sup>41</sup> Texte cité par Norbert H. Platz, éditeur, *English Dramatic Theories*, Vol. I, *From Elyot to the Age of Dryden, 1531-1668*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1973, p. 10.

<sup>42</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit par Daria Olivier, Paris: Editions Gallimard, 1978, p. 418.

***inséparables du langage direct du créateur : ils sont nés, ils ont mûri dans son langage à lui dans le mythe national, qui l'imprègne, dans la tradition nationale.*** <sup>43</sup>

Par contre la position et l'orientation de la conscience parodique sont bien différentes : ***[...] elle s'oriente autant sur l'objet que sur le discours d'un autre qui le parodie , discours qui devient alors représentation, et se produit cette distance entre le langage et la réalité dont nous avons parlé. Et le langage qui paraissait un dogme absolu, tant qu'il était emprisonné et soumis à un unilinguisme obtus, devient hypothèse de travail, pour accéder à la réalité et l'exprimer.*** <sup>44</sup>

Cette métamorphose , précise Bakhtine , ne peut se réaliser que dans un climat de plurilinguisme. Mais il ne faut pas oublier que tout unilinguisme est relatif; les langues et cultures s'éclairent mutuellement, activement et à la place du monde linguistique "ptoléméen clos", seul et unique, vient se substituer "le monde galiléen", ouvert, avec ses langages multiples, s'éclairant les uns les autres. Dans son essai intitulé "*De la préhistoire du discours romanesque* " M. Bakhtine trace le développement du "verbe romanesque" qui a pris forme au sein des genres oraux familiers de la langue parlée populaire et parmi certains genres folkloriques et littéraires inférieurs. Il nous rappelle aussi que la langue littéraire latine se créait à la lumière de la langue grecque littéraire et que les débuts de la littérature romaine sont caractérisés par son trilinguisme : la grecque, l'osque <sup>45</sup> et la romaine. D'autre part, il souligne le fait que pendant la période historique des Hellènes, stable du point de vue du langage et unilingue, l'art de la parodie fleurissait dans les basses couches populaires, comme si l'ancien conflit des langues et des dialectes, le processus de leur hybridation se prolongeaient "***hors de l'emprise centralisatrice et unificatrice du langage littéraire prédominant***" <sup>46</sup> . Davantage plus pertinents pour notre propos concernant la voix du Vice sont ses remarques au sujet de l'ambiguïté à l'égard de la parole d'autrui contenue dans les citations des auteurs hellénistes ainsi que dans celles des peuples européens du Moyen Age :

***A cette époque, [au Moyen Age], la parole "d'un autre" jouait un rôle grandiose : la citation était claire, respectueuse avec insistance, semi-voilée, occulte, mi-consciente, inconsciente, exacte, gauchie à dessein ou non, réinterprétée volontairement, et ainsi de suite...*** <sup>47</sup>

Cette parole d'autrui en une langue étrangère fut avant toute chose la parole sacrée de la Bible, des Evangiles, des Apôtres et des Pères et Docteurs de L'Eglise. Parfois nous trouvons une citation pieuse et passive, mise en relief et en valeur ; parfois nous découvrons un emploi parodique, travestissant, équivoque, même licencieux ou franchement obscène ! Il est souvent malaisé de déceler si l'on cite la Parole sacrée avec

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 418

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 418.

<sup>45</sup> Osques : habitants préhistoriques de l'Italie du Sud. (Ofci, Oboci, Osci.) Strabon nous apprend que les farces atellanes, seule forme littéraire osque connue, se jouaient à Rome en son temps. (Mort en 21 avant notre ère.). Note de bas de page : *Ibid.*, p. 420.

<sup>46</sup> Bakhtine , *Esthétique et théorie du roman* p. 423.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 425.

componction ou familièrement, s'il s'agit d'un jeu parodique, ou jusqu'à quel point il ne s'agit pas d'un blasphème. La célèbre *Coena Cypriani*, (la "Cène de Cyprien") la plus ancienne parodie grotesque, écrite entre le Ve et le VIIe siècle, a exploité toute l'histoire sacrée, depuis Adam jusqu'au Christ, utilisant ses événements et ses symboles pour dépeindre un banquet bouffon et excentrique, une sorte de symposium gothique. Elle prend racine dans les profondeurs de l'antique parodie rituelle, dans l'humiliation et la ridiculisation rituelles des puissances suprêmes. Quelle est la signification d'un tel jeu avec la Parole ? Certains chercheurs accordent à l'auteur un dessein fort innocent : c'est un système de mémorisation qui permet d'instruire en amusant, qui sert d'instrument mnémotechnique pour aider les chrétiens, autrefois de croyance païenne, à mieux se familiariser avec des personnages et des événements de l'Écriture. D'autres l'identifient comme parodie sacrilège.

Dans la mesure du possible, on doit éviter d'appliquer à la parodie médiévale et à la parodie antique des conceptions contemporaines sur le texte parodique. Nous évoluons dans un monde de langage libre et démocratisé. Les langues littéraires telles que le français, l'allemand, l'anglais furent créées dans un processus de destruction qui balaya l'antique hiérarchie des mots, des formes, images et styles qui, fortement graduée, infiltrait tout le système du langage officiel et de la conscience linguistique avant la Renaissance. Les genres comiques et parodiques de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance contribuèrent à la formation de ces langues comme en témoigne les divers registres dans le théâtre du Vice.

## 2. 3 *Mankind* comme reflet de la conscience collective

---

Après ces remarques préliminaires empruntées en grande partie à M. Bakhtine nous allons nous efforcer d'élucider la façon dont la parole, étant multiaccentuelle et composée de plusieurs langages qui s'éclairent mutuellement dans le cadre du théâtre du Vice, reflète la conscience collective. Nous nous tournerons vers la pièce anonyme *Mankind* (c. 1470) pour illustrer et étayer notre propos. Bien que cette pièce appartienne strictement parlant au théâtre médiéval et non pas au théâtre Tudor, nous y identifions déjà l'une des clefs de voûte de la structure même du théâtre du Vice qui amorçait son édification pour plus d'un siècle. Peter Happé en incorpore un extrait dans son édition de *Tudor Interludes* ; il justifie cette inclusion dans son introduction<sup>48</sup> en postulant qu'une telle pièce "must have established the vigorous comedy of crime before the interlude began to develop fully". Glynne Wickham, dans son introduction de *Mankind*,<sup>49</sup> attire notre attention sur l'importance accordée aux mots par l'auteur anonyme :

***Words are regarded by the author to be of at least equal importance with deeds as tangible tokens of an individual's state of mind.***

L'autorité de la Parole Sainte, du livre de Job et du Jugement Dernier tel qu'il est raconté dans le Nouveau Testament, enchâsse les dialogues entre les divers personnages. Mercy

<sup>48</sup> Peter Happé, Introduction, *Tudor Interludes*, éd. Happé, Harmondsworth: Penguin, 1972, p. 18.

<sup>49</sup> *English Moral Interludes*, éd. Glynne Wickham, London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1976, p. 2.

, la voix transcendante, donne le ton dans le Prologue : les spectateurs sont coupables du péché originel et peuvent s'attendre à une sélection sévère le jour du Jugement Dernier : **"The corn shall be saved; the chaff shall be brent" (l. 43)**<sup>50</sup>. Les spectateurs sont encouragés à méditer sur ces paroles d'inspiration biblique et d'en tirer les conséquences. Dans ce Prologue c'est la voix des Pères de l'Eglise qui résonne, tel un sermon prononcé par un prêcheur Dominicain ou Franciscain du XVe siècle. Présentée devant des spectateurs croyants, cette pièce, comme maintes autres *moral plays* de l'époque à forte coloration religieuse tend à célébrer le christianisme non seulement comme une théologie, mais aussi comme une théorie de l'histoire, et comme une explication de la condition humaine. A cette époque cette vision du monde est quasiment universellement acceptée en Angleterre, et la plupart des pièces à tendance religieuse présentaient sous forme spectaculaire une démonstration de la véracité de cette vision du monde, en confrontant le spectateur à des éléments du quotidien et de l'inconnu, en opposant le matériel au spirituel, en traversant le passé, le présent et le futur. Dans ce théâtre la vie et l'histoire sont perçues comme des processus et l'homme est représenté comme un être d'origine divine, puis déchu et ensuite racheté. Une telle approche est présentée afin de faire comprendre au spectateur qu'il est impliqué lui aussi dans le processus, et qu'il a les mêmes choix significatifs à faire que le protagoniste : **"I beseech you heartily have this premeditation"**(v. 44). Cette démonstration est aussi présentée de manière à faire rire : la comédie du mal est un concept inquiétant car le comique ainsi que le mal sont tous deux très attirants et racoleurs.

Mercy est le représentant de l'esprit divin et son langage est celui de l'Ecriture, du Verbe. Comme la suite de la pièce le démontre, il y a un manque de communication entre Dieu et l'homme, mais le script, bien que rédigé en langue vernaculaire, laisse entrevoir la promesse d'une réconciliation grâce à la Parole transcendante que prononce Mercy, tel un ventriloque. Le but didactique de la pièce est d'enseigner à l'homme le repentir afin de pouvoir bénéficier du salut.

Cette voix officielle de l'Eglise (et de l'Etat) est aussitôt parodiée par Mischief, qui semble être le chef de la bande des vices, dès son entrée en scène. Les paroles de Mercy sont rabaissées au niveau d'une sordide "calculation", d'une "dalliation" et une question ridicule est posée sous forme d'énigme existentielle à résoudre afin de discréditer totalement le prédicateur. Pour parachever la dérision, une pièce d'argent lui est enfoncée dans la bouche, comme s'il se donnait en spectacle lors d'une foire sur la place publique. Même la méthode d'interprétation des textes, l'exégèse, officialisée par l'Eglise, est parodiée et la citation de Job est retraduite en termes plus populaires ("lewd") et terre à terre, dans un latin travesti mais éclairé par les accents de la langue anglaise qui démystifie le latin des ecclésiastes et le renverse de son piédestal pour le mêler aux accents de la foule railleuse : "Corn serveth *breadibus*, chaff *horsibus*, straw *firibusque*" (v. 57). Ce latin de cuisine est un excellent moyen de faire la satire du pédantisme des doctes qui cherchent à asseoir leur autorité sur les consonances latines dont ils émaillent leur discours. Dans les textes sérieux ces citations latines secondaires servent à souligner, en s'appuyant sur l'autorité des Ecritures, la conclusion à laquelle on est parvenu par raisonnement déductif. Ici Mischief s'identifie au sermonnaire lui-même en

<sup>50</sup> *Mankind*, éd. Glynne Wickham, *English Moral*, p. 8.

prolongeant le sermon et commence la satire de Mercy qui apparaît plus comme un type qu'une abstraction personnifiée.

Un peu plus tard, Nowadays invite Mercy à traduire en latin un couplet scatologique:

***I pray you heartily, worshipful clerk ! To have this English made in Latin : 'I have eaten a dishful of curds, And I have shitten your mouth full of turds. (v. 128-131)***

La réplique de Mercy qui veut se débarrasser de Mischief, adversaire gênant et potentiellement dangereux, met l'accent sur ce qui est souvent interprété comme la deuxième chute de l'homme, le châtement collectif infligé lors de la destruction de la tour de Babel, symbole de l'orgueil de l'homme, et de l'instant où Dieu divisa et dispersa les hommes par la multiplicité des langues :

***MERCY Avoid, good brother ! ye been culpable To interrupt thus my talking delectable. (v. 63-64)***

## 2. 4 La voix babylonienne du Vice

---

Une telle aliénation de l'homme et de son semblable par le biais des différences démontre comment un nom désignant un lieu, en l'occurrence Babel, s'inscrit dans l'histoire de l'homme comme le mauvais génie de la Bible du début (*Genèse* 11,1) jusqu'aux dernières pages de celle-ci (*Apocalypse* 18,2). Babel renferme les notions de langage déchu, d'orgueil, de communion rompue entre les hommes lors de leur aliénation de Dieu, ce qui rend incertain la notion de logocentrisme (selon laquelle le langage est supposé avoir une origine naturelle, voire même surnaturelle). Cette conception, courante parmi les linguistes du seizième siècle, fut forgée initialement par saint Augustin pour qui cette "*ciuitas, quae appellata est confusio* [cité, qui était nommée confusion]<sup>51</sup>", impliquait une deuxième chute, et engendrait l'aliénation du signe de son signifiant d'origine divine, nécessitant par la suite une interprétation multiple et souvent imparfaite de la Vérité unitaire des Ecritures. Pour cette raison Francis Bacon peut remettre en question l'illusion de contrôle que l'on prétendait avoir sur les mots :

***For men believe that their reason governs words, but it is also true that words react on the understanding, and this it is that has rendered philosophy and the sciences sophisticated and inactive. Now words, being commonly framed and applied according to the capacity of the vulgar, follow those lines of division which are most obvious to the vulgar understanding. And whenever an understanding of greater acuteness or a more diligent observation would alter those lines to suit the true divisions of nature, words stand in the way and resist the change.***<sup>52</sup>

Les paroles de Mercy témoignent de cette confiance critiquée par Bacon :

***I discommend the vicious guise — I pray have me excused I need not speak of it***

---

<sup>51</sup> Cité par Richard Hillman, *Self-speaking in Medieval and Early Modern English Drama : Subjectivity, Discourse and the Stage*, Basingstoke: Macmillan Press, 1997, p. 82. Hillman cite le *De Civitate Dei* 48 : 504 (livre 16), Chap. 4 ; "*City of God*".

<sup>52</sup> Francis Bacon, "*Novum Organum*", Aphorism LIX, dans *Translations of the Philosophical Works*, vol. 1, traduit par Robert Leslie Ellis, James Spedding, Douglas Denon Heath, London: Spottiswoode and Co., 1910, pp. 60-61.



**: your reason will tell it you : Take that is to be taken, and leave that is to be refused ! (v. 182-184)**

Cependant New Guise, lors de sa deuxième entrée en scène, nous fait une démonstration de la façon baconienne dont les mots peuvent se retourner et défier le sens intentionnel de l'énonciateur. Lorsque Mercy prêche la mesure à Mankind, en prenant pour exemple la manière dont on parvient à dompter un cheval, New Guise renvoie ce commentaire :

**Ye say true, sir ! Ye are no faitour ; I have fed my wife so well till she is my master I have a great wound on my head ! lo ! and thereon lieth a plaster ; And another — where I piss my peson And my wife were your horse, she would you all to-banne. (v. 244-249)**

Le sérieux de l'ecclésiaste est éclairé par la voix d'autrui, celle de la place publique où "ride" et "horse" sont dotés de connotations sexuelles. La voix de la place publique ressurgit à tout moment, figurant parmi "the Idols of the Marketplace" que Francis Bacon déplore tant :

**There are also Idols<sup>53</sup> formed by the intercourse and association of men with each other, which I call Idols of the Marketplace on account of the commerce and consort of men there. For it is by discourse that men associate, and words are imposed according to the apprehension of the vulgar [the common understanding]. And therefore the ill and unfit choice of words wonderfully obstructs the understanding. Nor do the definitions or explanations wherewith in some things learned men are wont to guard and defend themselves, by any means set the matter right.<sup>54</sup>**

Dans le drame du repentir, les deux types de discours, que nous avons appelé "officiel" et "non-officiel", ont une transparence significative qui dépend de leur rapport soit positif soit négatif avec l'autorité transcendante. Les spectateurs ne restent pas dans le doute : le langage employé leur transmet l'apparenté des actants selon qu'ils sont du côté du Bien ou du côté du Mal. L'analyse citée de F. Bacon concernant l'imperfection du langage, liée à l'impossibilité de chaque énonciateur de contrôler l'impact de son discours sur le récepteur, nous permet de déterminer sous un angle rétrospectif la conception du langage tenue par les linguistes de l'époque précédant la sienne. Pour mieux comprendre les intentions des dramaturges de la fin du quinzième et du début du seizième siècle il conviendrait de prendre en considération les théories promulguées par les linguistes contemporains.

La prolifération de textes sur la grammaire, la rhétorique, la logique émanant des linguistes anglais du seizième siècle témoignent de la façon dont cette époque aussi était consciente des imperfections du langage. Malgré ces imperfections, le langage était considéré comme un outil adéquat d'expression ; ces linguistes s'attaquaient à la forme du langage, jugée immature et mal enrichie, mais ne mettaient pas en cause le langage par lui-même. Lorsque le langage échoue, le locuteur, non pas le discours, est trouvé fautif. Un discours défectueux est le fruit du péché, comme le précise Roger Ascham en

---

<sup>53</sup> Le mot "idol", dérivé du grec eidolon, "image", signifie dans la pensée de F. Bacon les spectres et les phantasmes qui semblent exister dans la nature, mais qui font partie seulement de nos facultés descriptives et interprétatives.

<sup>54</sup> Bacon, "Novum Organum", Aphorism XLIII, The Works, p. 54.

évoquant une corrélation entre la qualité du discours et la rectitude morale : **"For all such authors as be fullest of good matter and right judgement in doctrine be likewise always most proper in words, most apt in sentence, most plain and pure in uttering the same"**<sup>55</sup>. L'imperfection du langage était imputée à une faille dans l'esprit ou dans le cœur du locuteur. Les commentateurs du livre de la *Genèse* (2, 19) font allusion au langage parfait employé par Adam lors de la nomination de chaque espèce animale. Ce fut un langage d'origine divine, prononcé par une créature spirituellement et intellectuellement pure ; malheureusement, le péché a privé Adam de ce discours privilégié<sup>56</sup>.

Mankind, protagoniste abstrait qui symbolise l'ensemble des communs mortels, est néanmoins bien ancré, par le biais d'analogies figurées, dans le passé ainsi que dans le présent. Il manipule une bêche, possède un lotissement, sème du blé ; le spectateur l'identifie ainsi en partie aux personnages bibliques Cain et Adam. De nombreuses allusions verbales faites par Mercy font ressortir la notion que la vie est une série d'épreuves auxquelles l'homme doit être soumis, tel Job, afin d'en fortifier l'âme pour lui permettre de bénéficier du salut :

**God will prove you soon ; and, if that ye be constant, Of His bliss perpetual ye shall be partner. (v. 282-283)**

En passant d'un registre de langage à un autre plus grossier, Mankind participe au cheminement de l'homme qui, d'abord doté du même langage que le Créateur, puis après avoir succombé au péché, use d'un langage déchu, imparfait. Il s'exprime d'une manière de plus en plus laxiste au fil des contacts avec les vices qu'il côtoie de son plein gré, refusant d'entendre Mercy qui le conseil de délaisser la compagnie des vices (v. 731) : "to-morn or the next day" il sera le bienvenu. A travers ce cheminement de Mankind, nous voyons la démonstration de la manière dont le langage, suite à la chute du premier homme, perd sa relation autrefois transparente avec Dieu et avec Sa création. Dans le but de révéler comment l'homme est devenu mortel, sexué, organisé en société et obligé de travailler pour se nourrir, le dramaturge a donné à son protagoniste Mankind deux types de discours : celui qu'il emploie en présence de Mercy au début et à la fin de la pièce, lorsqu'il est maître de lui-même et celui qu'il épouse lorsqu'il se soumet à l'emprise de Titivillus et de ses acolytes.

Le choix de Titivillus n'est pas innocent. Il s'agit du serviteur invisible de Satan qui est armé d'un filet et d'un sac dans lequel il collecte les pensées et les paroles inavouables de ses victimes afin qu'il puisse les présenter contre eux le jour du Jugement Dernier. Les agents de Titivillus — Mischief, New Guise, Now-a-Days et Nought — sont investis d'une mission bien précise : débaucher Mankind afin de lui faire adopter le même parler relâché et dissolu dont ils usent : c'est le mariage auquel fait allusion New Guise :

**I would your mouth and his arse, that this made, Were married junctly together ! (v. 345-346)**

Lorsque ce mariage est consommé, ("he is one of our men !" déclare Now-a-Days (v.

---

<sup>55</sup> Roger Ascham, *The Schoolmaster* (1570), éd. Lawrence Ryan, rpt. Ithaca: Cornell University Press, 1967, p. 115.

<sup>56</sup> Cette tradition remonte jusqu'à saint Augustin.

671)), les vices s'emploient à le pousser au désespoir et au suicide.

Lors de la première confrontation avec les vices, Mankind manifeste sa ténacité et les prie de s'en aller, de cesser de tout tourner en dérision avec leur "japing" (v. 348). Il est soucieux de rester dans la lignée théologique tracée par Mercy . Bien que notre protagoniste prenne soin de remercier Dieu pour son aide lors de la première défaite des vices, une brèche commence déjà à s'ouvrir dans sa constitution : l'orgueil, que représente le diable et ses acolytes, dresse la tête à l'intérieur de lui-même et finit par l'emporter sur lui. Les pensées orgueilleuses sont chassées pendant un certain temps :

***I shall convict them, I hope, every one — Yet I say amiss ; I do it not alone — With the help of the grace of God I resist my fone. And their malicious heart(s). (v. 404-407)***

Cependant Mankind manque de résolution et dès qu'il est mis à l'épreuve par Titivillus, il cède le pas au découragement et à l'indolence. Ses pensées d'ordre spirituel sont détournées vers les besoins corporels plus pressants. La chute s'amorce avec Titivillus comme meneur, qui, montrant le chemin à Mankind et commentant le processus pour le spectateur, expose le point de morale de la pièce. Les tentateurs dans ces pièces didactiques ont un rôle homilétique au même titre que les vertus : ces premiers se vantent de leurs exploits maléfiques et aliènent ainsi le spectateur qui, guidé par sa raison (infaillible à cette époque !) est censé se tourner vers le Bien. Les paroles de Mercy nous rappellent cet état de faits :

***[...]your reason will tell it you : Take that is to be taken, and leave that is to be refused ! (v. 183-184)***

Dès la première rencontre avec les quatre vices, Mercy fait appel à la raison des spectateurs afin qu'ils gardent leur distance vis-à-vis des comportements bestiaux qui s'attachent à déridier les choses saintes et à primer l'instinct naturel. L'importance du langage utilisé est capitale :

***I [will] prove by reason they be worse than beasts : A beast doth after his natural institution ; Ye may conceive by their disport and behaviour, Their joy and delight is in derision Of their own Christ, to His dishonour. This condition of living, it is prejudicial ; Beware thereof ! it is worse than any felony or treason. How may it be excused before the Judge of [us] all When, for every idle word, we must yield a reason ? (v. 164-172)***

La voix des vices dans ces épisodes est celle qui réveille les instincts bestiaux, les besoins de la chair ; c'est celle qui confond la raison ; c'est surtout celle qui crée la discorde , entraînant la confusion et le désespoir.

## 2. 5 La voix ambivalente de la fête

---

Mankind se joint aux vices pour se soulever contre la Parole sainte et manifester son orgueil en prenant avec eux le contre-pied de l'exposé dogmatique présenté par Mercy . Il demande "mercy" pour les malheurs qu'il leur a causé et s'apprête à être inscrit dans le registre de leur confrérie lorsque Mischieff transforme le jeu en parodie non seulement des manifestations de la vie religieuse mais en même temps du pouvoir officiel sous forme de tribunal burlesque . On a le sentiment que Mischieff communique les termes d'une charte

accordée à une confrérie joyeuse. La veste de Mankind est raccourcie, "after the new guise" (v. 678), geste symbolisant son adhérence et son initiation aux mœurs des malfaiteurs de la bande à Mischief. Les thèmes comiques traditionnels (la bière, les femmes) font l'objet d'allusions présentées dans une structure qui respecte la procédure des tribunaux du manoir. Il est évident qu'une telle genèse renforce le pouvoir comique des thèmes burlesques — elle ordonne juridiquement la libération des instincts. Le blasphème est autorisé par la même occasion car cet intermède se situe dans le contexte euphorique de la fête des saturnales, de la mise du monde à l'envers — l'ordonnance rendue par Mischief n'est autre qu'une inversion de la majorité des dix commandements communiqués à Moïse sur le mont Sinaï. Mankind atteint au paroxysme de la débauche dans cette scène dans laquelle la répétition de "I will" à toutes les sollicitations diaboliques formulées par Mischief aurait permis à un puritain comme Philip Stubbes d'aisément amalgamer la fête populaire au sabbat démoniaque<sup>57</sup>. L'ambivalence de la fête se fait sentir : des moments de liesse se transforment soudainement en moments d'angoisse et une confusion tragi-comique qui pourrait virer entièrement au tragique provoque une rupture au milieu des réjouissances.

Les vices poussent Mankind au bord du suicide, mais se dispersent à l'arrivée de Mercy qui les chasse afin de pouvoir ressusciter son "fils" égaré. Ce moment de réconciliation a son corrélatif dans la Pentecôte qui étaient pour les exégètes et commentateurs du seizième siècle l'antidote de Babel, la révocation de la punition infligée par Dieu à Babel, l'occasion où la notion de charité incarnée par le Christ fut insufflée aux disciples. *La Genèse* et les *Actes des Apôtres*, suivis d'une longue tradition d'interprétation, ont imputé la responsabilité de l'échec et de la réussite du langage à l'homme. Le péché de l'homme a corrompu son esprit et son discours. Dieu, par l'intermédiaire du Mot incarné, avait donné la possibilité de racheter le péché et le discours. Puisque l'orgueil était responsable de cette situation, la faute pouvait, par exemple, être rachetée par la charité. Mais les conséquences du péché originel et de Babel perdureraient si chaque individu n'acceptait pas la solution offerte par la Parole. Le pêcheur avait le choix de faire régner soit Babel, soit la Pentecôte. Dans cette interlude les vices pourraient représenter les voix confuses de Babel, la voix de l'orgueil qui dresse une barrière devant l'accès à la connaissance du divin ; Mercy, tel l'Esprit Saint, comme un *deus ex machina* avant la lettre, délivre Mankind dont l'âme avait été corrompue par ses geôliers "babyloniens" ("wicked captivity" v. 911). A cette époque la détérioration linguistique était conçue comme étant le signe de la corruption morale, et non pas comme le signe de l'inadéquation du langage lui-même. A travers cet épisode le spectateur est invité à revivre un événement important dans son histoire sainte. Ceci implique une expérience religieuse par le fait qu'elle se distingue de l'expérience ordinaire, de la vie quotidienne. La "religiosité" de cette expérience est due au fait qu'on réactualise des événements exaltants et significatifs, qu'on assiste de nouveau aux œuvres créatrices de la puissance divine.

## 2. 6 Youth et l'antidote de Babel

---

<sup>57</sup> Philip Stubbes, *Anatomy of Abuses*, 1583, première partie, éd. F.J.Furnivall, London, 1877-79, pp. 148-149.

Une expérience similaire peut être vécue à travers le moment d'illumination qui est mise en scène dans l'interlude de *Youth*<sup>58</sup>. Au contraire de *Mankind*, le protagoniste Youth est, dès le départ de la pièce, bien installé dans le Mal, la débauche et la violence. Il y reste jusque dans l'épisode ultime où l'infléchissante vertu principale de la pièce, Charite, finit par transmettre le message divin qu'il ne cesse de réitérer depuis le début de l'interlude. Youth n'entend pas dans le discours de Charite l'appel à la soumission et à la confiance en Dieu, un appel qui passe par les deux autres vertus théologiques qui complètent cette trinité avec Charite : la Foi et l'Espérance. C'est par cette trinité que Youth pourra être sauvé. Mais Youth s'est enchaîné aux vices et à Mammon<sup>59</sup>, symbole de la richesse inique. La satire des prêtres et de l'Eglise fait de Charite un vendeur de fausses espérances, un marchand du royaume de félicité dans un autre monde à venir. Le miracle du rachat des péchés que Charite ne cesse de clamer ne peut être entendu par Youth qui s'est soumis à Ryot et à Pryde : il jure constamment au nom de Dieu, mais pour lui ces mots sont vides de sens. Cependant, à l'issue d'une réplique de Charite, tout bascule soudainement ; les mots réussissent à pénétrer Youth et la Vérité lui est alors révélée. Francis Guinle souligne la signification de ce moment charnière comme étant "une dramatisation du mystère et du miracle de la transsubstantiation : le vin que Youth propose si généreusement d'offrir à Dieu s'il le rencontre devient le sang que le Christ offre si généreusement à l'humanité pour son salut<sup>60</sup>." Youth est en quelque sorte visité par l'Esprit Saint, car dès sa profession de foi prononcée, les vices se dispersent et n'attendent plus rien, Youth subit un changement de nom et se trouve drapé de nouveaux d'habits. La Parole Sainte lui est insufflée : touché par la grâce divine, Youth repart prêcher la doctrine officielle, répétant machinalement comme un ventriloque les paroles qui lui sont suggérées par Humilitye :

***YOUTH And whan I see misdoinge men, Good counsell I shall geve them, And exorte them to amende. (v. 769-71)***

Youth est ramené à l'humilité et les méfaits de l'anthropocentrisme sont dénoncés. La voix officielle prend le dessus sur les partisans de la confusion et l'ordre règne de nouveau. Pour saint Augustin comme pour les exégètes et commentateurs du seizième siècle des Ecritures, le Mot "charité" était l'incarnation même du Christ. Insufflé aux disciples lors de la Pentecôte, il devenait l'antidote de Babel. Puisque une offense d'ordre spirituel avait engendré la punition linguistique, une réforme d'ordre spirituel la supprimerait. La charité a le pouvoir de refréner l'orgueil qui est la cause de l'incompréhension au niveau linguistique entre les hommes ; une fois la cause enrayée, une communication satisfaisante peut s'instaurer de nouveau entre les hommes. Il est nécessaire encore

---

<sup>58</sup> *Youth* (1520), éd. Peter Happé, *Tudor Interludes*, Harmondsworth: Penguin, 1972.

<sup>59</sup> Voir l'analyse plus détaillée du statut des personnages dans l'article de Francis Guinle : "Youth : Les limites de la parodie et de la satire", dans *Mélanges Lascombes : 'Divers toyes mengled.'* Essays on Medieval and Renaissance Culture. Etudes sur la culture européenne au Moyen Age et à la Renaissance. In honour of André Lascombes. En hommage à André Lascombes. Réunies et présentées par Michel Bitot avec la collaboration de Roberta Mullini et Peter Happé. Publications de l'Université François Rabelais, Tours, 1996, pp. 125-135.

<sup>60</sup> Guinle, "Youth", p. 134.

d'embrasser la charité afin de résoudre les problèmes d'ordre linguistique. Une tragi-comédie s'achève sur une harmonie relative après la tension créée par un comique qui poussait trop loin les limites de la parodie et de la satire vers le chaos et une fin tragique.

Les interludes comme *Mankind* et *Youth* appartiennent plus au théâtre de présentation et d'illumination qu'à celui de l'illusion. Les événements présentés sont moins des représentations mimétiques de la vie que des démonstrations analogiques du sens de la vie. Allusion est faite directement à l'espace du jeu théâtral, ce qui suggère une analogie avec le grand monde. Au début de *The Castle of Perseverance* (c.1425), *The Pride of Life* (c.1425), *Wisdom* (c.1475), *Mankind* (c.1475), *Mundus et Infans* (1508), *Hickscorner* (1513), *Youth* (1520), un prologue explicite l'argumentation de la pièce et le cadre de l'action. Les événements sont davantage contemporains qu'historiques à ce stade de développement du théâtre, et le spectateur voit se dérouler une analogie théâtrale de la condition humaine, une explication du mythe de la mort qui réitère l'histoire sainte primordiale, constituée par l'ensemble des mythes significatifs. Ainsi Pity donne le ton d'entrée du jeu au début de *Hickscorner*<sup>61</sup> :

***PITY Now Jesu the gentle, that brought Adam fro hell, Save you all, sovereigns, and solace you send : And of this matter that I begin to tell, I pray you of audience, till I have made an end : For I say to you, my name is Pity, That ever yet hath been man's friend. In the bosom of the second person in Trinity I sprang as a plant, man's miss to amend ; You for to help I put to my hand : [...] For all that will to heaven needs must come by me, Chief porter I am in that heavenly city, And now will I here rest me a little space, Till it please Jesu of his grace Some virtuous fellowship for to send. (v. 1-9 ; 28-32)***

Pity fait appel à l'imagination des spectateurs et met en place la notion de double localisation du spectacle. L'espace du jeu, habituellement la place du marché ou de l'hôtel de ville ou un pré, devient le modèle réduit du monde, un microcosme.

Mircea Eliade tente de donner une définition assez générale de ce que comporte le mythe ; certains points peuvent éclairer notre propos concernant ce théâtre. Il constate que les mythes **"constituent les paradigmes de tout acte humain significatif" et "qu'en connaissant le mythe, on connaît l'"origine" des choses et qu'ensuite il est possible de les maîtriser et de les manipuler à volonté ; il ne s'agit pas d'une connaissance "extérieure", "abstraite", mais d'une connaissance que l'on "vit" rituellement, soit en narrant cérémonieusement le mythe, soit en effectuant le rituel auquel il sert de justification**<sup>62</sup> ; [...]. Des pièces comme *Mankind* et *Youth* font vivre une histoire sainte : les personnages du mythe sont réellement présents et les spectateurs deviennent leurs contemporains. Cela implique de vivre dans le temps primordial, le temps où l'événement a eu lieu pour la première fois :

---

<sup>61</sup> *Hickscorner*, éd. Robert Dodsley, *A Select Collection of Old English Plays*, Vol. 1, fourth edition by W. Carew Hazlitt, London, 1874-76.

<sup>62</sup> Mircea Eliade, "Mythe : approche d'une définition", pp. 138-140, dans *Dictionnaire des Mythologies et des religions et des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Vol. II, sous la direction d'Yves Bonnefoy, Paris: Flammarion, 1981, p. 139.

***Revivre ce temps-là, le réintégrer le plus souvent possible, assister de nouveau au spectacle des œuvres divines, retrouver les Êtres Surnaturels et réapprendre leur leçon créatrice est le désir qu'on peut lire comme en filigrane dans toutes les réitérations rituelles des mythes.***<sup>63</sup>

Ce désir, on peut le déceler derrière cette réitération sur le mode théâtral de l'égarement de l'homme dans un moment de faiblesse que sont les interludes *Mankind* et *Youth*, et présentés par leurs auteurs anonymes comme une histoire significative et exemplaire

## 2.7 La voix de la mémoire collective

---

Comment situer la part conséquente laissée à la comédie dans ces interludes, et surtout dans *Mankind* et *Youth* ? Il convient de rappeler au lecteur que la mythologie païenne a survécu à divers degrés dans les pays évangélisés, et d'abord dans le folklore. Grégoire le Grand était amené à reconnaître l'impossibilité d'extirper les souches des croyances païennes enracinées depuis des siècles. Le seul moyen de combattre les pratiques superstitieuses consistait à consacrer au nouveau culte chrétien les vestiges païens, et à couvrir les antiques vénération du manteau de l'orthodoxie. Par la suite, les démons prennent, si l'on peut dire, la relève des dieux : le grand Pan est transformé en dieu du Mal par exemple. En dernière analyse, ce sont les chrétiens qui, paradoxalement, ont préservé la mythologie, et qui l'ont enseignée à travers les interprétations proposées par l'Antiquité elle-même sur la nature des dieux. Ces diverses interprétations se ramènent essentiellement à trois : l'évhémérisme, la mythologisation du ciel et l'allégorisation.

A quelles conclusions ces observations mènent-elles et quels enseignements procurent-elles pour l'étude de la voix du Vice ? Nous discernons des images, des thèmes et des conventions spectaculaires enfouis dans une culture marginale qui sont réactivées à travers le jeu du Vice. Le procédé du sérieux dégradé par transposition de registre, la parodie du contenu et des méthodes du sermon sérieux et des tribunaux juridiques (tels qu'ils sont exposés dans *Mankind*) se révèlent comme une manifestation de la conception de la fête qui se traduit par "le monde à l'envers". On pourrait affirmer que la voix des vices dans ce contexte de fête joue le rôle d'une sorte de déclic qui actionnait les leviers de la mémoire collective. Nous avons surtout porté notre attention sur la nature eschatologique de la voix des vices ; il ne faut pas négliger l'autre facette qui faisait d'eux les protagonistes d'une réactivation d'un "paganisme folklorisé"<sup>64</sup> qui cohabitait en "bonne intelligence" avec la religion officielle. Toutefois, nous veillerons, suivant l'avertissement donné par David Wiles, à ne pas séparer la notion de "play" de celle de "festival" dans le théâtre Tudor :

***The Vice who makes pastime within an interlude cannot be dissociated from the Vice who is given a function within the festival. The boundary between interlude and festival was never rigidly defined. A Lord of Misrule would often set up plays***

<sup>63</sup> Eliade, "Mythe.", p. 140.

<sup>64</sup> Expression empruntée à François Laroque, *Shakespeare et la fête. Essai d'archéologie du spectacle dans l'Angleterre élisabéthaine*, Paris: Presses Universitaires de France, 1988, p. 21.

***in the course of his carnivalesque reign : [...] Until such time as the 'play' was isolated and redefined as a work of art, the Vice had the task of ensuring that no boundary emerged between the play and the playful context of its performance.***<sup>65</sup>

L'atmosphère héritée des antiques Saturnales était quasi universelle pendant les fêtes de Noël dans l'Angleterre Tudor. Ces fêtes étaient prétextes à la moquerie de toute forme de pouvoir en place et donnaient lieu à des excès où la bouffonnerie et le ridicule prédominaient. Shakespeare et ses contemporains baptisèrent du terme de *Misrule* ces exactions, lequel désignait l'ensemble des rites d'inversion pratiqués pendant la saison des fêtes de Noël. C'est traditionnellement le temps où, le cours des choses étant supposé se dérouler à l'envers comme à l'époque du règne de Saturne, il est permis et même souhaitable de prendre le contre-pied des habitudes quotidiennes. Une atmosphère de tolérance caractérisait les jours de fête, et le moment était propice à singer les ridicules ou à s'en prendre à l'arbitraire du pouvoir en place. L'ancien festival romain de Saturne était célébré le 19 décembre et pouvait éventuellement être prolongé pendant sept jours. L'ensemble des réjouissances de la période de Noël était généralement placé sous l'autorité bouffonne d'un *Lord of Misrule*, que ce soit à la cour, chez les grands personnages du royaume ou dans les villages. Ces réjouissances comprenaient de nombreux rites et jeux : "Mummers ' play", jeux de football et célébration d'une "church-ale" dans certains villages<sup>66</sup>. *Mankind* est truffée de réminiscences de ces amusements.

Des éléments du *folk-play* sont présents dans la partie centrale de la pièce : l'une des scènes du *Mummers' play* est imitée lorsque Mischief tranche la tête à Now-a-Days et, doué d'un pouvoir miraculeux, la remet en place, ressuscite son complice qui aussitôt poursuit l'offensive contre *Mankind*. On ne peut s'empêcher de faire dans ce contexte une interprétation ritualisante frazerienne : les jeux mimétiques des *Mummers' play*, qui constituent une série de variations autour du thème central mort-résurrection, étaient pratiqués pour assurer le renouveau de la végétation au printemps grâce à la foi en une ancienne magie sympathique fortement ancrée dans les mentalités paysannes. François Laroque mentionne l'existence de tabous attachés à cette période de l'année qui remettaient en question, par exemple, toute activité accomplie le jour des Saints-Innocents, considéré comme peu propice à la reprise du travail. Il cite Keith Thomas qui nous apprend qu'un prédicateur puritain fut réprimandé par les autorités locales sous le règne de Charles 1er pour s'être opposé à la croyance selon laquelle toute personne qui travaillait pendant les douze jours de la période de Noël attirait contre lui le déchaînement d'un mauvais sort<sup>67</sup>. Est-ce que l'auteur de *Mankind* avait à l'esprit cette croyance-là lorsqu'il fit travailler son protagoniste sous les mauvaises auspices de Saturne, le Grand Maléfique qui symbolise les obstacles de toutes natures, les arrêts, la carence, la malchance, l'impuissance, la paralysie ?

Après la "résurrection" de Now-a-Days les spectateurs sont invités à participer au

---

<sup>65</sup> David Wiles, *Shakespeare's Clown*, p. 5.

<sup>66</sup> Philip Stubbes, *Anatomy*, p. 150

<sup>67</sup> François Laroque, *Shakespeare et la fête*, Paris: Presses Universitaires de France, 1988, p. 239.



commerce du Mal — une collecte est organisée pour faire venir Titivillus, le "clou du spectacle", le plus diabolique et spectaculaire participant du jeu . Les spectateurs sont piégés car ils participent physiquement en appelant le Mal qui se met au service de celui qui le sollicite ! (Dans *Like Will to Like* (1568, Ulpian Fulwell) les spectateurs doivent aussi payer afin de voir apparaître le diable). Images et thèmes enfouis d'une culture marginale sont déterrés et réactivés par le Vice dans ces épisodes.

## 2. 8 La voix du manipulateur

---

Certains dramaturges lardent leurs pièces de trop de didactisme et d'abstractions comme s'ils délivraient des sermons : l'esthétique littéraire cède la place aux préoccupations hiératiques et fonctionnelles. Ce qui garantit le succès d'une pièce c'est son degré de théâtralité, son pouvoir d'émerveillement, sa capacité d'amuser, et pour reprendre l'idée de Hamlet , son aptitude à attraper la conscience du spectateur. L'habileté des dramaturges réside en un mélange judicieux de rhétorique didactique et de divertissement et le spectateur peut se faire prendre au piège et se sentir directement impliqué par ce qui se passe sur scène.

Les personnages de ce théâtre, bien que représentatifs de notions abstraites, sont interprétés par des êtres en chair et en os bien évidemment, ce qui apporte inévitablement une dimension humaine au théâtre le plus théologique. Au centre se situe le (ou les) personnage(s) représentant l'humanité qui, à tour de rôle, affrontent des instigateurs de la tentation ainsi que des promoteurs du repentir. Les deux partis tiennent des rôles convaincants dans ce drame linéaire exprimant le cheminement courant de l'homme en passant par l'état d'innocence, puis par la chute et enfin sa rédemption. A un moment donné de l'histoire de ce drame didactique le protagoniste *Homo genum* découvre la notion de libre arbitre, et le spectateur par un processus d'identification avec celui-ci est invité à participer à l'action et à associer son propre libre arbitre à celui de l'humanité toute entière. Le spectateur se trouve par la suite dans la situation ambiguë où il ne peut plus s'empêcher d'approuver les démarches de *Homo genum* qui décide d'exploiter pleinement sa liberté en commettant des actes impies.

Souvent dans le théâtre religieux on alloue au parti du diable les répliques les plus truculentes. Ainsi la logique du drame représenté ouvre la brèche à cette ironie qui réside en la parodie des valeurs officielles : si tous les hommes sont déçus, il semble normal et inévitable que sobriété et hiérarchie des valeurs établies soient rejetées, du moins un certain temps. La vertu apparaît infertile et statique par rapport au péché qui entraîne le plaisir et une fertilité consubstantielle. Le monde à l'envers fait incursion un certain temps pour laisser à la verve comique, voire même satirique, la latitude de provoquer une sorte de communion générale entre les spectateurs qui aboutirait à la reconnaissance de la fragilité de l'homme, à son attirance vers les plaisirs de la chair plus attrayants que les notions d'éternité. Ainsi se réalise la véritable signification du mot "religieux", dérivé du mot latin *religare*, "relier" : les spectateurs reconnaissent, en riant à l'unisson, les faiblesses humaines dont nous sommes tous coupables et qui peuvent par conséquence être tolérées. La notion de culpabilité individuelle est écartée et l'interlude moral focalise donc sur la prétention hypocrite que d'aucuns puissent résister à la tentation d'être

humain.

Les spectateurs sont invités à reconnaître leurs propres faiblesses innées et préparés graduellement à accepter les conséquences malheureuses et désagréables qui leur incombent — conséquences physiques, mentales, économiques, voire même philosophiques — comme des cas de culpabilité collective. On donne libre cours aux désirs de l'humanité, tout en faisant miroiter que tout acte sera jugé. C'est un dilemme angoissant et terrifiant, qui conduit à accepter la solution du repentir comme la seule acceptable pour l'individu cherchant à résoudre un problème individuel ou collectif. L'argumentation se fait par analogie, un seul protagoniste étant employé pour démontrer un problème d'ordre général afin de provoquer un acte de repentir à l'échelle individuelle.

L'auditoire est rassemblé lors d'une occasion religieuse et communautaire afin d'être distrait et apeuré par la caricature de son propre comportement. En même temps, il confirme la véracité de concepts chrétiens fondamentaux, chacune des pièces étant un acte de foi en la vie, considérée comme étant un processus, non pas comme un portrait, mais comme un drame, celui de *mortalia*, le combat des passions. Une solution théologique au problème du mal est mise en scène et une manipulation complexe psychologique est en même temps mise en œuvre pour capter la conscience du spectateur afin de lui faire admettre la nécessité du repentir. Ce procédé est rendu explicite à la fin de ces pièces lorsque l'analogie fictive est transposée au contexte du réel des spectateurs présents :

***PERSEVERANCE And look that ye forget not repentance, Then to heaven ye shall go the next way, Where ye shall see in the heavenly quere The blessed company of saints so holy, That lived devoutly while they were here : Unto the which bliss I bessech God Almighty To bring there your souls that here be present, And unto virtuous living that ye may apply, Truly for to keep His commandments ; Of all our mirths here we make an end, Unto the bliss of heaven Jesus your souls bring. (Hickscorner , v. 194-195)***

Les propos que nous venons de tenir concernent surtout les pièces du début de la période en question et celles dont le but est expressément didactique. Nous venons de toucher au sujet de la manipulation du spectateur par la voix articulée à travers le Vice et ses comparses. Nous avons vu comment, par le biais de la parodie et du comique du monde à l'envers, le spectateur est temporairement libéré de ses pensées vertueuses par les activités du parti du diable. Ces activités sont circonscrites par le cadre tragi-comique dans lequel se déroulent les épisodes de ces pièces. La plurivocité du langage est représentée en chair et en os par les personnages opposés à ceux qui représentent une vertu et l'univocité de la Parole divine. La tragi-comédie s'assoit sur cette ambivalence du discours qui est un facteur déterminant dans la manipulation des réactions du spectateur. Le discours plurivoque s'aligne du côté du comique ; il autorise au spectateur de lâcher la bride un certain temps, mais les moments de liesse se transforment en angoisse dès que la voix univoque resserre la bride et fait entendre de nouveau son rappel au spectateur que "the primose path of dalliance"<sup>68</sup> ne mène pas à la fin heureuse que fait miroiter la Parole Sainte. La tragi-comédie Tudor favorise un mouvement qui tend vers la réconciliation, se terminant en général sur une résolution qui réaffirme et rétablit, par des

---

<sup>68</sup> *Hamlet* , (1. 3. 50).

moyens tempérés, la légitimité des hiérarchies traditionnelles du *statu quo*.

### 3. La voix allégorique du Vice

Dans les pages qui suivent nous entreprendrons d'examiner la façon dont ce personnage particulier qu'est le Vice entre dans un schéma allégorique. S'il parvient à manipuler le spectateur si aisément c'est en partie parce qu'à cette époque l'allégorie opérait dans une société qui reconnaissait l'autorité d'une seule hiérarchie. On serait tenté de se rallier aux côtés de M. Bakhtine, qui, influencé par Goethe et les théories historiquement nouvelles des Romantiques sur "l'allégorie-signé"<sup>69</sup>, voit en l'allégorie un procédé mécanique et sans vitalité, un signe unilatéral et figé :

***Le signe, s'il est soustrait aux tensions de la lutte sociale, s'il paraît être à l'écart de la lutte des classes, s'étiolera inmanquablement, dégénérera en allégorie, deviendra l'objet d'étude pour la société. La mémoire de l'histoire de l'humanité est pleine de ces signes idéologiques défunts, incapables de constituer une arène pour l'affrontement des accentuations sociales vivantes. C'est seulement dans la mesure où le philologue et l'historien en conservent la mémoire, qu'il subsiste encore en eux quelques lueurs de vie.***<sup>70</sup>

Ailleurs, dans *L'œuvre de François Rabelais*, Bakhtine compare la conception du médecin et la lutte entre la vie et la mort vues comme une farce dans l'œuvre de Rabelais à celle contenue dans la littérature anonyme du XVIe siècle en France. Il conclut que ces ouvrages sont plus primitifs et grossiers que ceux de Rabelais et que le caractère universel et cosmique des images est "quelque peu abstrait, *confinant* à l'allégorie".<sup>71</sup> (Nos italiques). Si les pensées de Bakhtine ont été précieuses pour faire ressortir la multiplicité des voix présente dans la tension qui émane du conflit entre la voix officielle et la voix non-officielle dans le théâtre du Vice, ses opinions sur l'allégorie nous intéressent pour faire valoir l'argumentation plutôt opposée qui nous semble valide, et qui s'articule avec une tendance manifestée dans les œuvres picturales de la période concernée, et notamment dans le tableau *Melancholia I* d'Albrecht Dürer. M. Bakhtine écrit peu sur l'allégorie, et chaque fois qu'il le fait c'est avec une pointe de dénigrement. Nous ne

<sup>69</sup> Pour le compte-rendu détaillé des différentes théories formulées dans l'élaboration de l'esthétique romantique ayant trait au symbole et à l'allégorie nous suggérons de lire Tzvetan Todorov, *Théories du Symbole*, Paris: éditions du Seuil, 1977, pp.242-259. Todorov fait ressortir cette opposition symbole-allégorie qu'il relève dans les textes de Goethe : [...] "le sens de l'allégorie est fini, celui du symbole est infini, inépuisable ; ou encore : le sens est achevé, terminé, et donc en quelque sorte mort dans l'allégorie ; il est actif et vivant dans le symbole. Ici encore, la différence entre symbole et allégorie est fixée avant tout par le travail que l'un et l'autre imposent à l'esprit du récepteur, [...] : le symbole est produit inconsciemment, et provoque un travail d'interprétation infini ; l'allégorie est intentionnelle, et peut être comprise sans "reste"." p. 243.

<sup>70</sup> Bakhtine, *Le marxisme*, p. 44.

<sup>71</sup> Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, traduit par Andrée Robel, Paris: Gallimard, 1970, p. 183.

pouvons pourtant pas l'accuser de considérer ce mode d'expression à travers le prisme de la pensée des temps modernes ; dans son *Rabelais* il critique la méthode historico-allégorique d'interprétation du *Livre premier (Gargantua)*, qui signale au lecteur un sens caché. La méthode est attaquée à cause de ses limites, de ses suppositions arbitraires concernant la recherche de clés précises pour les faits mentionnés, faits relevant d'une tradition contradictoire. Il estime que c'est **"la tradition vivante du rire de la fête populaire"** qui a illuminé l'œuvre de Rabelais au XVI<sup>e</sup> siècle, et qui lui fournit la véritable clé artistique et idéologique<sup>72</sup>. Nous suggérons que la question qu'il soulève à travers sa désapprobation de l'allégorie comme procédé de communication est celle, difficile, de l'intentionnalité de l'auteur. Hegel, qui a aussi écrit exceptionnellement sur l'allégorie, lui attribue les épithètes "froide", "nue", et "vide". **"L'allégorie, précise-t-il, cherche à rendre perceptibles certaines propriétés d'une représentation générale à l'aide de propriétés d'objets sensibles et concrets ; mais [...] elle présente la signification avec toute la clarté possible, en lui donnant une enveloppe extérieure tout à fait transparente qui rend la signification on ne peut plus intelligible"**<sup>73</sup>."

Bakhtine, comme Hegel, semble vouloir suggérer que l'objectif du procédé allégorique est de pointer le sens pour qu'aucune échappée ne soit possible hors du sens programmé par l'auteur. Dans le cas précis du théâtre ce serait comparer les rôles d'un théâtre allégorique avec les phylactères qui, dans les tableaux anciens, sortent de la bouche des personnages qu'ils accompagnent. On pourrait éventuellement comparer certaines sentences allégoriques prononcées par des personnifications allégoriques représentant les vertus au phylactère : à titre d'exemple, la citation extraite de *l'Ecclésiaste* que Barnabas, le fils vertueux récite dès son entrée en scène dans la pièce anonyme intitulée *Nice Wanton* (c.1550)<sup>74</sup> :

**BARNABAS** *Man is prone to evil from his youth did he say, Which sentence may well be verified in us Myself, my brother, and sister Dalilah, (v. 27-29)*

Il annonce ainsi la série de tableaux vivants qui servent d'illustration à ce thème ou "sentence". On pourrait également comparer cette pratique à un cadre, comme la découpe obligée dans laquelle l'action dramatique, changeant sans cesse, entre par à-coups, afin de s'y montrer comme un mot emblématique. Les interventions espacées de Mercy dans la pièce *Mankind* entrent dans ce cadre.

Cependant, la définition de l'allégorie comme un signe privé de dialectalisme définirait plus pertinemment les manifestations véritablement allégoriques du genre présenté aux souverains anglais lorsqu'ils faisaient le tour des Provinces, et pour qui un interprète était parfois nécessaire. Jean-Paul Debax attire notre attention sur la "bipolarisation" du spectacle monté pour les entrées royales :

**[...] d'un côté le tableau, où bientôt les figures se mettent à parler, (sans cesser toutefois de côtoyer des figurations peintes, sculptées, donc immobiles et muettes), et d'un autre côté le présentateur, prolocuteur explicateur, qui, lui, voit**

---

<sup>72</sup> Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, p. 120.

<sup>73</sup> Hegel, *Esthétique*, traduit par S. Jankélévitch, "L'art symbolique", chap. III, B, 2, Paris: Aubier, 1944, t. 1, pp. 112-113

<sup>74</sup> Glynne Wickham, éd. *English Moral Interludes*, London: Dent, 1976, p. 147.

***l'ensemble du tableau et peut en donner la signification globale au-delà de ce que pourrait dire ou comprendre les acteurs individuels. En fait c'est lui qui a le rapport avec le public pour lequel le spectacle est monté, c'est par son truchement que s'établit ce contact.***<sup>75</sup>

Si tous les spectacles étaient aussi transparents dans leurs objectifs sans doute le théâtre du Vice n'aurait pas eu une très longue vie. Avec l'ingrédient comique apporté par le jeu du Vice, la possibilité de l'auteur de contraindre le sens communiqué par les énoncés de ses personnages devient nettement utopique ! Le problème est donc de savoir si l'énoncé ne déborde pas, par nature, la volonté manifestée par l'énonciateur. C'est poser le problème essentiel de l'inconscient du texte, ou des sens latents qui échappent, quoiqu'on fasse, au contrôle. C'est aussi poser la question de l'existence d'un véritable sens littéral d'un récit ou même d'un terme du lexique. On ne peut jamais évacuer toutes les données de culture, c'est-à-dire idéologiques, qui participent au procédé de la signification. On ne peut pas éliminer les connotations d'un terme, qui ne sont jamais les mêmes pour les divers lecteurs/spectateurs, et qui se construisent au fur et à mesure de la production du texte. Montaigne, par exemple, n'insinue jamais que son livre a un "plus hault sens". Il refuse de réduire le sens à l'intention et reconnaît la contribution de la lecture et de "la fortune" à la signification. Le "suffisant lecteur"<sup>76</sup> découvrira dans le texte des trésors qui y sont mais que Montaigne n'y a jamais mis. L'allégorie en fait s'est dissoute sous sa plume. Mais, comme le souligne Antoine Compagnon, ***"quand il rend ses droits à la figure, comme dans "Sur des vers de Virgile", c'est à une allégorie différente qu'on se prend à songer : diffuse ou infinie, préférant la chasse à la prise, plus poétique que dogmatique"***.<sup>77</sup>

Dans quelle mesure le "théâtre du Vice" est-il affilié à l'allégorie et à une voix monologique représentative d'une culture officielle hiérarchisante ? Les textes littéraires provoquent plus ou moins d'anachronisme exégétique et résistent plus ou moins bien ; Rabelais et Shakespeare s'en défendent bien, par exemple. L'attente des premiers lecteurs ou spectateurs est le mystère ; ensuite le dessein et la pensée secrète fascinent. Il est intéressant de voir les moyens de leur ténacité, car le sens d'un texte tient à sa résistance à l'anachronisme interprétatif. C'est à travers les anachronismes et leur renouvellement permanent qu'une œuvre survit sinon elle se meurt en cessant d'être interprétée.

Le jugement tient un rôle dans l'allégorie, dans le déchiffrement de l'intentionnalité complexe et stratifiée d'un discours ou d'un acte singulier. L'allégorie proprement dite, au sens herméneutique, est verticale, finie, hiérarchisée. Elle suppose que d'autres sens se

---

<sup>75</sup> Debax, *Vice*, p. 89.

<sup>76</sup> Michel de Montaigne, *Essais*, Livre I, chapitre XXIV, "Divers événements de mesme conseil", éd. Alexandre Micha, Paris: Garnier-Flammarion, 1969, p. 175.

<sup>77</sup> Antoine Compagnon, *Chat en poche : Montaigne et l'allégorie*, Paris: Editions du Seuil, 1993, p. 129. Les paroles suivantes de Montaigne illustreront ce propos : "Qui n'a jouissance qu'en la jouissance, qui ne gagne que du haut point, qui n'aime la chasse qu'en la prise, il ne luy appartient pas de se mesler à nostre escole. Plus il y a de marches et degrez, plus il y a de hauteur et d'honneur au dernier siège." Michel de Montaigne, *Essais*, Livre III, p. 96.

cachent sous la lettre. Le texte ne veut pas dire ce qu'il dit : il veut dire ce qu'il ne dit pas. Dès que l'on entre dans le champ du non-dit, de l'implicite, de l'esprit, de la figure, les écluses de l'interprétation s'ouvrent toutes grandes. Bakhtine fait référence à la philologie, qui se situe en effet au pôle opposé à l'allégorie. Celle-là entend ramener le texte à son sens, le sens de l'auteur, le sens de la langue, le sens de l'histoire. Cependant, la philologie n'a jamais le dernier mot et même une édition définitive d'une œuvre ne le lui garantirait pas.

Si le Vice avait bien sa place au sein d'un théâtre dans lequel il tenait le rôle de maître de cérémonie pendant environ cent ans, c'est certainement parce que sa relation avec l'allégorie proposait un sens anachronique, induit sur la base d'une théorie contemporaine du spectateur, qui en savait plus que le spectateur/lecteur moderne. Ce type de théâtre avait sa raison d'être et apparemment fonctionnait très bien, surtout dans une société de croyants de religion chrétienne orthodoxe. Les alternatives religieuses et politiques sont le terrain d'élection des allégoristes, et le procédé allégorique s'adapte très bien aux changements d'idéologies, même si un clivage social prend vie. Le Vice dans son théâtre à structure tragi-comique, propose une autre voie que celle indiquée par ses opposés allégoriques, les Vertus. Cette autre voie, tant que les personnages étaient ancrés dans un contexte reconnu de tous les spectateurs, était sans doute comprise par tous, même par les illettrés pour qui l'image et le spectacle pouvaient jouer le rôle de "livre" d'édification (à condition que le terrain d'accueil soit propice à l'édification spirituelle, bien évidemment !). Villon exprime cette pensée dans la "Ballade pour prier Nostre-Dame"(1461), en l'honneur de sa mère :

***Femme je suis povrette et ancienne Qui rien ne sçay ; oncques lettres ne leuz.  
Au moustier voy, dont suis paroissienne, Paradiz paint, ou sont harpes et luz,  
Et ung enfer ou dampnez sont boulluz; L'un me fait paour, l'autre joye et liesse.***

78

Cependant, comme nous l'avons suggéré plus haut, l'élément comique fait échapper la signification au contrôle de l'auteur et le "paradiz paint" prend des contours moins nets dans le miroir tendu au public récepteur. L'élément comique déforme et démystifie le sérieux. Le cadre tragi-comique dicté par les besoins didactiques délimite les bornes à ne pas dépasser. Cependant les changements sociaux engendrent une certaine angoisse, souvent exprimée par ces voix populaires révélées par la présence diffuse et protéiforme caractéristique du rôle du Vice.

### 3.1 L'allégorie et la tradition

---

Quand on aborde le thème de l'allégorie, on ne peut échapper à la conceptualisation. Qu'appelons-nous allégorie ? Une réponse à cette question s'avère complexe ; les nombreux textes critiques en font foi, du fait qu'on parle d'allégorie à propos de procédés souvent fort différents les uns des autres, et le terme d'allégorie est maintes fois employé d'une manière imprécise pour désigner ce qui ne correspond pas à une certaine conception moderne du réalisme en littérature. Gardons-nous néanmoins de voir dans la

---

<sup>78</sup> François Villon, *Complete Poems of François Villon*, John Fox éd., London: Dent, 1968, p. 72.

pratique de l'allégorisation un parti pris d'obscurité, de tromperie, comme si le texte était composé pour se dérober sans cesse, pour apparaître comme une devinette offerte à la sagacité d'un "lecteur suffisant", pour emprunter le terme de Montaigne qui se méfiait beaucoup du procédé allégorique. L'allégorie résume une immense tradition. Au sens restreint elle n'est qu'une suite de métaphores, ou plus précisément une métaphore qui se prolonge : "*plura continuata verba tralata*", "plusieurs mots figurés de suite", selon Cicéron.<sup>79</sup> Au sens large elle comprend tout discours figuré, toute signification indirecte ou oblique, et plus globalement la littérature même et aussi son interprétation : "*aliud dicere, aliud intelligere*", "dire une chose, en entendre une autre", pour reprendre la phrase de Cicéron. Il ne s'arrête cependant pas à cette définition et nous met en garde dans le chapitre suivant contre le danger de l'allégorie de tendre vers l'obscurité et l'énigme.<sup>80</sup> L'anthropomorphisme, c'est-à-dire la personnification ou la prosopopée, est depuis toujours lié à l'allégorie et lui est même assimilé depuis l'âge classique. Il ne faut pas oublier aussi que pour les lettrés de l'époque l'allégorie est également l'allégorèse, c'est-à-dire la méthode d'interprétation des textes inaugurée au VIe siècle par la lecture d'un "sens caché", l'*huponoia*, dans l'*Illiade*, où les dieux sont désormais censés personnifier le cosmos ou la psyché. Dans sa signification exégétique, l'allégorie est souvent confondue avec la typologie biblique et elle désigne parfois le sens spirituel dans la doctrine de la quadruple interprétation de l'Écriture, sous prétexte que saint Paul utilise à une occasion le mot "allégorie" pour justifier de lire dans l'Ancien Testament l'annonce du Nouveau.<sup>81</sup> Saint Augustin, à la fois rhéteur et exégète, a réuni les deux traditions de l'allégorie, l'une rhétorique fondée sur Cicéron et Quintilien et l'autre herméneutique mise au point sur Homère et la Bible, lorsqu'il glose le mot de saint Paul à l'aide de la définition cicéronienne : "*quae sunt aliud ex alio significantia*", "ces choses signifient une chose par une autre".<sup>82</sup> Les deux traditions sont restées confondues durant le Moyen-Âge, sous le nom d'*alieniloquium*, "parler autrement", introduit par Isidore de Séville comme équivalent du mot grec (*allos + agoreuein*), et la *Divine Comédie* en est la plus belle illustration.<sup>83</sup>

L'exégèse biblique fournissait des commentaires qui étaient exploités dans les traités et les sermons. La composition du sermon médiéval était fondée sur un texte qui en constituait le "thème" ; et le sermon lui-même était un commentaire du texte proposé, élaboré dans les règles de l'art de la rhétorique, articulé plus ou moins formellement en parties (prothème, antithème...), et déclamé en fonction de la personnalité de l'orateur. Ce sermon de frère prêcheur du XVe siècle nous apprend les quatre sens ou interprétations que le texte sacré pouvait divulguer :

<sup>79</sup> Cicéron, *De Oratore*, 3, 41, 166.

<sup>80</sup> *Ibid.*, 3, 42, 167.

<sup>81</sup> *Galates*, 4, 24.

<sup>82</sup> Saint Augustin, *De trinitate*, 15, 9, 15.

<sup>83</sup> Pour une histoire des deux traditions de l'allégorie, voir Jean Pépin, *Mythe et allégorie, les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris: Aubier, 1958.

*Be first is Be story, evene as Be wordis shulden tokne Be secunde wit is allegorie, Pt fyguriþ þyng Pt men shuldyn trew Be bridde wit is troþologik, Pt bitokneþ wit of vertues Be fourþe is anagogik, Pt bitokneþ þyng to hope in blis*<sup>84</sup>

Ces interprétations se fondent sur la notion de correspondance et présupposent une unité de la création, orchestrée par la volonté divine. Des réalités apparemment sans rapport sont dotées d'une signification commune puisqu'elles émanent du divin. Le Christ est le grand ordonnateur de ces correspondances puisqu'il est venu pour accomplir ce qui était préfiguré dans l'Ancien Testament (*Matthieu 5, 17 : "N'allez pas croire que je suis venu abolir la Loi ou les Prophètes : je ne suis pas venu abolir, mais accomplir."*) L'Ancien Testament est considéré comme un ensemble de signes à interpréter<sup>85</sup> et non pas comme un récit historique. Les gloses sont complémentées par les bestiaires et les lapidaires qui offrent une exégèse de la création dans son intégralité, règne par règne. Il en découle de l'importance des gloses que tout a tendance à devenir signe.

### 3.2 La conception médiévale du monde et le symbolisme : la façon de penser du spectateur

---

Le Moyen Age croyait à une conception harmonisée du monde, chargée de symboles. Les figures symboliques auxquelles il était si attaché et les correspondances qu'il établissait entre elles lui permettaient d'expliquer les choses par leurs origines. Cette démarche essentiellement déductive lui ouvrait une porte vers l'au-delà, d'où l'importance des images arborescentes pour expliquer le non vu, le sens caché des choses. Dans chaque support symbolique il y a un terme "supérieur" et un terme "inférieur" — cette conception du rapport symbolique, du simple vers le sublime, était l'expression de l'harmonie universelle.

Cette attitude à qui l'on peut attribuer le terme de symboliste est liée à la conception du monde appelée au Moyen Age "réalisme" et que nous appellerions plus volontiers aujourd'hui "idéisme platonique". Du point de vue causal le symbolisme se présente comme une espèce de "court-circuit de la pensée" pour emprunter l'expression de J. Huizinga<sup>86</sup>. La pensée ne cherche pas le rapport entre deux choses en suivant leur relations causales, mais fait un bond, le découvrant tout à coup, non comme une connexion de cause ou d'effet, mais comme une connexion de signification et de finalité. L'interprétation symbolique du monde, embrassant toute la nature et toute l'histoire, a introduit un ordre rigoureux, une structure architectonique, une subordination hiérarchique dans le monde. La conscience de la majesté divine se transfuse dans toutes les conceptions de l'esprit, leur donnant une haute valeur esthétique et morale. J. Huizinga souligne cet aspect qui nous permet de mieux comprendre pourquoi tant d'éléments

<sup>84</sup> Ce découpage est cité par Jean-Paul Debax, *Vice*, p. 489, n.5 : *MS Linc. Cath. 241, XV<sup>e</sup> c., F 265 b.*, cite par H.G Pfander, *The Popular Sermon of Medieval Friar in England, N. York, 1937*.

<sup>85</sup> Voir Erich Auerbach, *Scenes from the Drama of European Literature*, "Figura", Manchester: Manchester University Press, 1984, pp. 11-76.

<sup>86</sup> Johan Huizinga, *L'automne du Moyen Age*, Saint-Amand (Cher): Editions Payot, 1975, p. 213.



hétéroclites avaient leur place dans l'éthique et l'esthétique du Moyen Age :

***Nulle chose n'est trop humble pour figurer le sublime et le glorifier. [...] tout sert à élever la pensée vers ce qui est éternel; [...]***<sup>87</sup>

Nous courons le risque d'entrer dans la querelle des universaux et celle des nominalistes, entre ceux qui déclaraient les *universalia ante rem* et ceux qui étaient partisans de la doctrine des *universalia post rem*. Ce sont les idées qui dominent les expressions de la pensée et de l'imagination qui nous intéressent, la façon de penser de "l'esprit primitif" qu'est le "réalisme" (au sens scolastique), selon les termes de J. Huizinga :

***Pour l'esprit primitif, tout ce qu'on peut nommer est une entité et prend une figure qui se projette sur le ciel. Cette figure, dans la plupart des cas, sera la forme humaine.***<sup>88</sup>

De tout temps le symbolisme a eu tendance à devenir purement mécanique et à dégénérer en habitude ou en exercices compliqués et factices. Mais pour le XVe siècle il faut souligner que ce genre ne manquait pas d'intérêt et que le symbolisme et l'allégorie, sa "servante" selon Huizinga, n'avaient pas perdu leur force vivante. Chaque idée pouvait être considérée comme une entité et chaque qualité comme une essence : l'imagination leur donnait une forme figurée personnelle et elles pouvaient se trouver ainsi sur la scène des jeux allégoriques.

Pour J. Huizinga, le symbolisme est un mode de pensée, mais l'allégorie est un mode d'expression :

***Tout réalisme, au sens scolastique, mène à l'anthropomorphisme. Après avoir attribué à l'idée une existence réelle, l'esprit voudra voir cette idée vivante et ne le pourra qu'en la personnifiant. Ainsi naît l'allégorie. Elle n'est pas la même chose que le symbolisme. Celui-ci constate un rapport mystérieux entre deux idées, l'allégorie donne une forme visible à la conception de ce rapport. Le symbolisme est une fonction très profonde de l'esprit. L'allégorie est superficielle. Elle aide la pensée symbolique à s'exprimer mais elle la compromet en même temps en substituant une figure à une idée vivante. La force du symbole s'épuise dans l'allégorie.***<sup>89</sup>

Nous sommes en droit d'émettre quelques réserves sur cette conception quelque peu réductrice et étriquée de l'allégorie. La "vieille" allégorie, dans son acception herméneutique, confirme les idées reçues, soutient le dogme, justifie l'autorité. C'est un poignard de la foi. Mais il ne faut pas oublier que dans son acception rhétorique ou poétique, l'allégorie se propage dans toutes les directions, qu'elle est l'instrument de la dissémination du sens. Rhétorique et herméneutique, elle relève de la surface et de la profondeur du texte. Il faut également attribuer à l'allégorie, conformément à l'étymologie, la capacité d'altération, d'altérité, d'utopie et de nostalgie.

<sup>87</sup> Ibid., p. 215.

<sup>88</sup> Huizinga, *L'automne*, pp. 214-215.

<sup>89</sup> Ibid., p. 215.

### 3. 3 L'origine chrétienne de l'allégorie

---

L'origine de l'allégorie peut être surtout élucidée dans la perspective de l'histoire des religions. La dissolution du panthéon antique joue un rôle décisif dans cette origine, mais il est édifiant de constater que l'humanisme en le réintégrant dans son univers a amené le XVII<sup>e</sup> siècle à protester. Les divinités païennes doivent être traitées en "diabes véritables" car l'Antiquité avait tendance à se rapprocher dangereusement du christianisme sous une forme qui rivalisait avec la doctrine orthodoxe, celle de gnose. Avec la Renaissance, favorisée par les études néo-platoniciennes les courants occultistes connurent une vie nouvelle. Le rosicrucianisme et l'alchimie vinrent se ranger aux côtés de l'astrologie, ce vieux reliquat du paganisme oriental. La Renaissance réveille le souvenir des divinités païennes, et dans les pièces du XVI<sup>e</sup> siècle les dieux antiques sont souvent sur le même plan que les allégories, ce qui va dans le sens du christianisme primitif. Et puisque la peur des démons fait apparaître sous un jour oppressant le soupçon qui pèse sur la chair, on entreprend, dès le Moyen Age, de la maîtriser par le biais de l'emblématique.

L'exégèse allégorique indiquait deux directions principalement : elle était destinée à établir en termes chrétiens la vraie nature démoniaque des divinités antiques, et servait à la mortification pieuse du corps. Le philosophe et critique littéraire allemand, Walter Benjamin , dans son étude sur le *Trauerspiel* (la tragédie baroque allemande) nous livre quelques explications sur l'origine chrétienne de l'allégorie :

***For it was absolutely decisive for the development of this mode of thought that not only transitoriness, but also guilt should seem evidently to have its home in the province of the idols and of the flesh. The allegorically significant is prevented by guilt from finding fulfillment of its meaning in itself. Guilt is not confined to the allegorical observer, who betrays the world for the sake of knowledge, but it also attaches to the object of his contemplation. This view, rooted in the doctrine of the fall of the creature, which brought down nature with it, is responsible for the ferment which distinguishes the profundity of western allegory from the oriental rhetoric of this form of expression.***<sup>90</sup>

W. Benjamin conçoit l'allégorie comme une dialectique négative qui reconnaît l'aspect déchu du mot et le vide qui existe entre le signifiant et le signifié. L'origine de la vision allégorique se situe dans le conflit entre la *physis* accablée de péché, instituée par le christianisme, et une *natura deorum* plus pure, incarnée dans le panthéon. Pour Benjamin , Satan est l'incarnation quintessentielle de la vision allégorique ; il représente la matière et une attitude de défi vis-à-vis de la signification allégorique et de la dérision à tous ceux qui s'imaginent pouvoir l'étudier impunément dans ses profondeurs. L'image de Midas est employée<sup>91</sup> où l'allégorie est comparée à l'alchimie qui transforme la matière en sens, et

<sup>90</sup> Walter Benjamin , *The Origin of German Tragic Drama*, London & New York: Verso, 1977, p. 224.

<sup>91</sup> "Magical knowledge, which includes alchemy, threatens the adept with isolation and spiritual death. As alchemy and rosicrucianism, and the conjuration-scenes in the *Trauerspiel* prove, this age was no less devoted to magic than the Renaissance. Whatever it picks up, its Midas -touch turns it into something endowed with significance. Its element was transformation of every sort ; and allegory was its scheme." Benjamin , *Origin*, p. 229.

en même temps, se tourne vers la mort, exprimant ainsi un rejet du monde profane dans lequel les phénomènes peuvent exister, avoir de la valeur et être appréciés pour ce qu'ils sont, c'est à dire des phénomènes subjectifs : la signification mène au vide et à la mort selon cette conception du processus allégorique.

Au paradis, Adam a nommé les objets et les animaux de la Création. Mais il l'a fait spontanément et sans dessein particulier ; par contraste, le langage et la connaissance depuis la chute sont saturés d'intentionnalité. Si la connaissance et le mal sont intimement associés dans la pensée de Benjamin ainsi que dans la Bible, c'est parce que la connaissance, qui n'est pas contraire au Bien dans son essence, introduit des éléments fantasmatiques dans la Création. Lors de la Création Dieu a créé l'univers à son image, et le monde imparfait est né après la Chute (*La Genèse*, 1, 31). La connaissance du Mal n'a donc pas d'objet et n'est pas dans le monde. Elle émerge avec l'homme lui-même, avec le plaisir de la connaissance, ou plus précisément du jugement. W. Benjamin prend pour exemple saint François d'Assise<sup>92</sup> qui reproche à l'un de ses disciples d'être trop acharné dans sa quête de connaissances encyclopédiques ; un démon en savait beaucoup plus ! Le Mal, comme la connaissance, est sans bornes, alors que le Bien est circonscrit : sa conception de la connaissance repose sur le concept qu'elle existe toujours en Dieu.

### 3. 4 Le Vice et la connaissance du Mal

---

Ces propos concernant l'allégorisation peuvent contribuer à faire la lumière sur le procédé allégorique exploité, souvent partiellement, dans le théâtre du Vice. Le Vice, agissant à maintes reprises en qualité d'acolyte de Satan s'efforce de faire connaître, ou, dans bien des cas, s'évertue à mieux faire connaître le Mal au protagoniste principal. On a souvent reproché à ce type de théâtre de manquer d'action ou d'intrigue. Or le mode d'existence du Mal n'est pas seulement l'action, c'est aussi le savoir. Par conséquent la tentation physique, au sens strictement sensuel, sous la forme de la luxure, de la goinfrerie, de la paresse, est loin d'être l'unique ou l'exact fondement de son existence. Celui-ci se révèle dans le mirage d'un royaume de la spiritualité absolue, un royaume sans Dieu, lié à la matière dont seul le Mal conduit à l'expérience concrète. Le théâtre du Vice montre souvent à l'œuvre les trois promesses primitives de Satan, tantôt dans le personnage du tyran, tantôt dans celui de l'intrigant qu'est le Vice ou encore le groupe-Vice. Ce qui séduit, c'est l'illusion de la liberté, dans l'exploration de l'interdit ; l'illusion de l'indépendance, dans l'exclusion de la communauté des fidèles ; et l'illusion de l'infini, dans l'abîme vide du Mal.

Dans diverses pièces de notre corpus le Vice fait fréquenter les tavernes, les femmes, l'oisiveté, l'insouciance et le crime. Le tangible, c'est son domaine. Il est celui qui a voyagé, qui a accumulé des connaissances ; c'est souvent un séducteur qui affine l'art de la débauche. Il effectue une véritable descente aux enfers, sous les traits d'un anti-Orphée qui a le don de charmer son entourage en chantant des grivoiseries qui écorchent les oreilles. Il conduit dans l'abîme insondable du mal, comme en témoigne les ruines laissées après le départ du groupe-Vice dans *Mankind* par exemple, où le

<sup>92</sup> Benjamin, *Origin*, p. 230.

protagoniste est mené au bord du désespoir et du suicide ou encore dans *Respublica* où le Vice Avarice et ses comparses précipitent le personnage allégorique *Respublica* au bord de la ruine économique. D'autres pièces peuvent illustrer notre propos ; *Nice Wanton* (pièce "hybride" selon Bernard Spivack )se terminerait en véritable tragédie si ce n'était que le jeu allégorique, avec sa potentialité de réversibilité, teinte le dénouement d'une touche moins tragique voire semi-heureuse ; *Youth* et *Hickscorner* s'achèvent sur un brusque changement d'orientation du comportement de Youth, Freewill et Imagination, qui se réveillent en Dieu.

### 3. 5 *Hickscorner* et les promesses de Satan

---

Attachons-nous tout d'abord à la pièce *Hickscorner* . C'est une pièce qui ne possède pas un héros humain unique et dans laquelle le Vice éponyme, Hickscorner, est la plupart du temps supplanté par ses compagnons de méfaits. Elle a cette faculté de démontrer et de faire ressortir le lien que le Vice entretient avec l'allégorie , de montrer les rouages du jeu mené par le groupe-Vice sur scène et de dévoiler la façon dont les "promesses primitives" de Satan sont représentées sur la scène par l'intermédiaire de ses associés.

Après les introductions dévotes sous forme de prières et de discussion sur les fléaux d'ordre social et dogmatique de l'époque (la pauvreté, la confiance en la miséricorde octroyée à la dernière heure, et la mondanité du clergé) délivrées par Pity, Contemplation et Perseverance, le premier représentant du Vice à entrer en scène, Freewill, apparaît et provoque une rupture de ton très nette : le "stand a-room" de Freewill est codé des aspects conventionnels du personnage du Vice <sup>93</sup> . D'entrée, par la nature de son langage, sa gestuelle, son accoutrement et la teneur de ses propos, il annonce que le jeu est amorcé <sup>94</sup> . Freewill se présente en précisant qu'il porte parfaitement bien son nom et en se vantant de ses possibilités de libre arbitre :

***I may choose whether I do good or ill ; But for all that I will do, as me list : (p. 154)***

Dans l'épisode où Pity, faussement accusé d'être un voleur et un faiseur de cocus, est finalement mis au pilori Freewill lance un défi à la mort :

***What, death, and he were here, he should sit by thee ; Trowest thou, that he be able to strive with us three ? Nay, nay, nay. (p. 170)***

Lorsque Contemplation le prie de renoncer à la vie de débauche et de repentir afin d'accéder à la cité radieuse, Freewill estime que le prix à payer est trop cher :

***FREEWILL What, ye daws, would ye reed me For to lese my pleasure in youth and jollity, To bass and kiss my sweet trully mully, As Jane, Kate, Bess, and***

<sup>93</sup> Nous ne voulons pas intimer que Freewill est le Vice de cette pièce, mais, comme d'ailleurs Imagination, il en a les caractéristiques, jusqu'à sa conversion à la fin de la pièce. Hickscorner est souvent reconnu comme étant le Vice. Freewill et Imagination, comme Youth de l'interlude éponyme, sont déjà portés à la débauche quand ils apparaissent sur scène. Imagination attend l'arrivée de Hickscorner et ces deux participants du jeu ont déjà été manipulés par lui.

<sup>94</sup> Maintes autres pièces commencent avec une ouverture de jeu similaire : consulter la liste établie par Jean-Paul Debax , *Vice*, p. 637, note 124.

***Sybil ? I would that hell were full of such prims, Then would I renne thither on my pins, As fast as I might go. (p. 170)***

Nouvellement sorti de la prison de Newgate, Freewill s'enorgueillit de son expérience passée et de ses relations avec Imagination, évoquées pour donner l'illusion d'une vie en passe de franchir toutes les barrières, une vie débridée et insouciant : ***"To laugh and get money, it were a good game,"*** affirme-t-il (p 180). L'illusion de liberté et d'indépendance est aussi communiquée par la gestuelle de Freewill qui évoque les danses sautées et rythmées par le sons de clochettes des *Mummers* et des *folk-plays*. Ces clochettes tintinnabulantes et agrippées aux jambes des *Mummers* esquissent une allusion aux chaînes de Newgate, qui entravaient la libre circulation de Freewill :

***But when my fetters on my legs did ring, I was not glad, perde ; (p. 179)***

Le mouvement exagéré qui fait partie du style du jeu de scène associé au rôle du Vice (ou de son équivalent) présente un contraste net avec le jeu statique et bienséant des personnifications des vertus. La notion de *mobilitas* était intimement liée à la notion de vice comme le souligne Michael Camille en citant ce prêcheur parisien du XIIIe siècle, Humbert de Romans :

***There are others who move about, unable to remain in one place : they appear now here, now there, running to and fro without ceasing. These are like the people of whom it is said in Jeremiah 14, 'They love to move about and never rest and the Lord is not pleased with them.' Blessed Benedict calls them gyrovagi .***<sup>95</sup>

Les remarques de Peter Happé qui recense les didascalies qui font mention de mouvements vigoureux de la part du group-Vice corroborent ces paroles :

***The actor would be tempted to abandon the formal style and to cultivate instead one which was conspicuously undignified, and one which invited the audience to perceive that he was crossing the boundary separating the permitted from the forbidden.***<sup>96</sup>

Cette impression de liberté et de l'abolition des confins de l'existence qui sous-tend le discours de Freewill est renforcée par son récit de festivités à grande échelle qui brouillent le calendrier religieux ainsi que les frontières de l'espace géographique :

***FREEWILL What God Almighty, by God's fast at Salisbury, And I trow Easter-day fell on Whitsunday that year, There were five score save an hundred in my company, And at petty Judas we made royal cheer, There had we good ale of Michaelmas brewing ; There heaven-high leaping and springing, And thus did I Leap out of Bordeaux unto Canterbury, Almost ten mile between. (p. 181-182)***

Freewill s'exclut de la communauté des croyants en refusant l'appellation "thou" que lui adresse Perseverance :

***FREEWILL Avaunt, caitiff, dost thou thou me ! I am come of good kin, I tell thee ! My mother was a lady of the stews' blood born, And (knight of the halter) my father ware an horn ; Therefore I take it in full great scorn, That thou shouldest***

---

<sup>95</sup> Voir Michael Camille, *Image on the Edge : the Margins of Medieval Art*, London, Reaktion Books Ltd., 1992. Citation émanant de Edward Tracy Brett, *Humbert of Romans : His Life and Views of Thirteenth Century Society*, Toronto, 1984, p. 127.

<sup>96</sup> Happé, "The Vice", p. 22.

***thus check me. (p. 180)***

Ainsi, voulant se tenir à l'écart de la fraternité universelle à laquelle le "thou" de Pity nous renvoie, Freewill fait écho à la "promesse primitive" d'indépendance faite par Satan, sur le mode parodique bien entendu.

Lorsque Contemplation met Freewill en confiance et parvient à le faire parler des dangers auxquels il s'expose en poursuivant une vie dépravée, on se sent entraîné dans les profondeurs de l'abîme du Mal. Freewill décrit, à l'aide de métaphores empruntées à la navigation, les lieux fréquentés par les malfrats de son espèce, et à travers cette allégorie dans l'allégorie nous le sentons toucher le fond. Perseverance n'a aucun mal à lui faire comprendre que sa vie est misérable, "a piteous living", et qu'il peut y remédier en se repentant. Un repentir qui lui permettrait d'accéder, lui aussi, à la félicité de l'au-delà, et remplacerait avantageusement sa "vie joyeuse de roi" à laquelle il aspirait en misant sur le hasard.

### **3. 6 L'allégorie et la rédemption**

---

L'allégorie offre la possibilité de rédemption à Freewill, et aussi à Imagination, bien que la conversion de ce dernier laisse planer un doute quant aux raisons qui justifient sa transformation. Lorsque Imagination entre de nouveau en scène, sa confrontation avec les Vertus donne l'impression que la pièce repartira comme elle avait commencé. La crainte de la mort et du jugement dernier est à l'origine de la métamorphose d'Imagination. Mais ce changement ne se fait pas sans ironie, et on ne peut s'empêcher de comparer la fin de cette pièce à celle de *Youth* où la simonie imputée aux prêtres de l'Eglise Catholique pour leurs pratiques consistant à transmuter le matériel en spirituel est satirisée et mise en contraste avec la vraie religion qui s'efforce d'élever l'homme vers la spiritualité. Dans *Hickscorner* les jeux allégoriques laissent percevoir deux voix différentes représentatives du clivage de la voix officielle de la religion orthodoxe de l'époque. Freewill choisit le repentir et n'a aucunement besoin d'un nouveau nom pour signifier sa transformation : cet aspect important du verbe et du pouvoir de la nomination est souligné par Perseverance :

***Our Lord now will show thee His mercy, A new name thou need none have ; For all that will to heaven high, By his own freewill he must forsake folly, Then is he sure and safe (p. 187)***

Le changement symbolique et conventionnel du vestimentaire est accompli par Contemplation pour coder visuellement la véritable identité de Freewill qui désormais respecte les commandements du Divin et, selon l'exhortation de Perseverance, se laisse guider dans son libre arbitre par "good will" à chaque instant. En revanche, Imagination semble faire partie de ces gens critiqués au début de la pièce :

***PITY The peril now no man dread will ; All is not God's law that is used in land ; Beware will they not, till death in his hand Taketh his sword, and smiteth asunder the life vein, And with his mortal stroke cleaveth the heart atwain : They trust so in mercy, the lantern of brightness, That no thing do they dread God's rightwiseness. (p. 152)***

L'évocation de Freewill à propos de la mort et de l'après-vie pousse Imagination à se

repentir et à demander miséricorde :

***IMAGINATION No thing dread I so sore as death, Therefore to amend I think it be time ; (p. 193)***

D'autre part, une parodie de la notion de simonie transparaît lorsqu'Imagination est séduit par la possibilité de se transformer en se procurant un nouveau manteau et un peu d'argent de poche. Imagination acquiert une nouvelle tenue vestimentaire en échange de sa demande de pardon, et Freewill lui attribue un nouveau nom : "thy name shall be called Good Remembrance," (p. 194). Ce changement de nom est important en ce qu'il souligne le contraste avec la métamorphose de Freewill qui, à travers son expérience du Mal et par sa rédemption montre l'ambiguïté du nom allégorique. Ce nom "Freewill" a besoin de ré-inflexion, de ré-accentuation afin de constituer un signifiant fixe, dont la notion serait sertie et représentative d'une voix officielle et unitaire. Le nom "Imagination" nécessite davantage de ré-inflexion, et l'allégorie réfléchissant sur elle-même, dévoile au spectateur les mécanismes à l'aide desquels cette figure peut se prêter à l'expression d'une convention.

Au pôle opposé, le groupe Vertu, par sa fixité et par son immobilité, montre que le propre de toute vertu est d'avoir devant elle une fin, dont le modèle est en Dieu. Contemplation dans *Hickscorner* se présente comme la lanterne de la sainteté ("the chief lantern of all holiness") et son rôle consiste à combattre toute forme de vice qui va à l'encontre des lois divines :

***But I will show you why I came to this land For to preach and teach of God's sooth saws, Aynst vice that doth rebel aynst him and his laws. (p. 149)***

Contemplation emploie la terminologie de la vieille allégorie qui, dans son acception herméneutique, indique les idées reçues et soutient le dogme en vigueur. Les paroles de saint Paul sont présentes comme en filigrane derrière l'auto-présentation de Contemplation :

***No armour so strong in no distress, Habergem, helm, ne yet no Jeltron, To fight with Satan am I the champion, That dare abide, and manfully stand.***

Perseverance se définit en des termes ayant trait à la notion de fixité et d'infléchissement en ce qui concerne sa position, toujours dirigée vers le haut, sur l'échelle verticale qui mène au Divin :

***For I am named good Perseverance, That ever is guided by virtuous governance ; I am never variable, but doth continue, Still going up the ladder of grace, (p. 150)***

Dans *Mankind* la Vertu Mercy est infléchissante tout comme Charite dans l'interlude de *Youth*. Dans la lutte de Charite et de Mercy contre le mouvement descendant qui émane des activités et des paroles du group-Vice de ces pièces, leur réitération de la Parole sainte sert de butoir constant contre lequel les forces du Mal se brisent et éclatent en fragments. Cela se traduit concrètement par la dispersion des vices dans *Mankind* et dans *Youth*, pour ne prendre que ces deux exemples. Dans *Hickscorner* le Vice principal disparaît curieusement vers le milieu de la pièce et ses compagnons prennent le chemin du salut. Cette pièce montre surtout la "fonction méta-dramatique" de manipulateur du Vice Hickscorner<sup>97</sup>.

L'allégorie opère à travers le vide et le néant, mais elle suggère une présence en

invoquant une absence, ou pour le moins fournit le moyen d'imaginer une présence. Elle tend à signifier la non-existence de ce qu'elle présente. Le savoir expose les adeptes à l'isolement et à la mort spirituelle, comme le démontrent l'alchimie et le roscrucianisme si répandu pendant la

Renaissance. Paradoxalement, la signification allégorique n'engendre que de la non-signification, à moins de faire appel à la théologie ou au messianisme selon W. Benjamin . Ne peut-on voir dans le désordre engendré par le Vice et ses forfaits commis, un autre Golgotha iconisé, symbole du désert qu'est toute existence humaine, mais également symbole allégorique de la résurrection ?

W. Benjamin souligne :

***As those who lose their footing turn somersaults in their fall, so would the allegorical intention fall from emblem to emblem down into the dizziness of its bottomless depths, were it not that, even in the most extreme of them, it had so to turn about that all its darkness, vainglory and godlessness seems to be nothing but self-delusion.***<sup>98</sup>

L'allégorie ne peut pas être assimilée à une simple technique ludique mécanique de figuration imagée ; elle est expression, comme la langue, voire comme l'écriture. En termes dramaturgiques, l'allégorie, dans ces pièces à dominance didactique permet une structure double : le Vice et ses liens avec l'allégorie permet d'apporter une solution pratique au problème de représentation du monde déchu ou d'une société corrompue par un mal spécifique. Le problème est résolu par le retour en arrière exécuté par l'allégorie qui se tourne finalement vers la résurrection et se réveille en Dieu. Alan C. Dessen a souligné la fréquence d'une structure double parmi les pièces dans lesquelles le Vice est la figure centrale qui domine le jeu . Le Vice permet aux dramaturges des interludes de la période témoin de l'émergence du Vice assumant le rôle principal de montrer sur scène un monde déchu ou une société corrompue par une force maléfique, et de suggérer un remède pour guérir le mal<sup>99</sup> . Le spectateur fait connaissance avec une figuration vivante et amusante qui établit une liaison particulière avec lui et qui incarne avec esprit, énergie et violence comique le pouvoir que peut exercer une force corrompant la société : Covetousness, Revenge, Newfangledness, Infidelity, Inclination se dandinent allègrement sur l'espace scénique durant un certain temps puis, subitement, sont combattus ou simplement transcendés par une force opposée.

Ce qui gêne souvent le spectateur/lecteur moderne dans ce corpus ce sont les revirements inopinés, les rebondissements imprévisibles qui entraînent chez le protagoniste principal un changement radical d'attitude. W. Benjamin reconnaît cette possibilité de réversibilité et de rédemption susceptible d'être présente dans le mode allégorique. Lorsqu'il précise, dans le *Trauerspiel* allégorique, "Any person, any object, any relationship can mean absolutely anything else"<sup>100</sup> , nous nous trouvons en présence,

<sup>97</sup> Debax, *Vice*, p. 387.

<sup>98</sup> Benjamin , *Origin*, p. 232.

<sup>99</sup> Alan C. Dessen, *Shakespeare and the Late Moral Plays*, Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1986, p. 36.



non pas de la liberté du signifiant mais de son inadéquation à toute représentation clairement définie : une signification stable est la fonction d'une société et d'une idéologie qui lisent le texte. Selon W. Benjamin, dans l'allégorie, les signifiants :

***[...] are emancipated from any context of traditional meaning and are flaunted as objects which can be exploited for allegorical purposes"***<sup>101</sup>.

Une telle instabilité est inhérente à toute écriture : tout est allégorie, rien n'est figé dans l'immanence et le sens de toute chose est contigu à une autre perception voilée et décalée, échappant certes à l'analyse, mais qui l'imprègne. Le signifiant ne vibre pas de vie mais il est, comme l'âme des défunts de la *Comœdia* de Dante, séparé de son corps et a besoin d'un masque pour lui conférer une existence propre. Toute l'activité de la *Comœdia* consiste à parer les morts d'un masque et, par ce procédé de réanimation feinte, à les faire parler. L'histoire est interprétée comme un processus de perte, le passé est perçu comme une période intelligible mais par contre la notion de plénitude a été perdue. N'oublions pas que l'idée de progrès n'apparaît pas avant le dix-neuvième siècle et que jusqu'à cette tranche de l'histoire le concept de l'évolution est fragmenté. W. Benjamin parle d'un moment de rédemption ("le temps messianique") qui rachètera le passé pour lui rendre sa plénitude. Le mode allégorique sous-tend un concept de réversibilité et de rédemption, mais il induit aussi l'impossible maintien d'un univers hiérarchiquement organisé dans lequel tout élément peut devenir son contraire. L'allégorie participe d'une double représentation, capable de ré-inflexion et de ré-accentuation et vouloir lui attribuer une signification immuable est illusoire bien que la liberté d'interprétation demeure relativement circonscrite.

### 3. 7 *Nice Wanton* et la dissémination du sens

---

Une des caractéristiques principales de cette pièce est la pesanteur de l'incertitude et l'instabilité de la signification qui engendrent une fuite en avant du texte et finissent par dissiper un dénouement qui semblait établi et irréversible. En effet la chanson de la fin de la pièce semble annoncer un dénouement radieux et sans ambiguïté, mais il n'en est rien : un élément subversif projette l'auditoire dans un univers flou où la compréhension même se dissipe pour mener à la dissémination du sens. Barnabas, le fils dévot, émet un doute sur le bien-fondé du repentir de sa sœur Dalilah, "A nice wanton", comme nous l'indique la première page de la pièce :

***BARNABAS* Ye seem to repent; but I doubt whether For your sins or for the misery ye be in ! Earnestly repent for your sin rather, For these plagues be but the reward of sin. (v. 331-334)**

Tandis que plus tard il rassure sa mère, Xantippe, du repentir sincère de Dalilah :

***She lamented of her sins to her dying day : To repent and believe I exhorted her always ; Before her death she believed, that God of his mercy For Christ's sake would save her eternally (v. 513-516)***

---

<sup>100</sup> Benjamin, *Origin*, p. 175.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 207.

Enfin il encourage sa mère, qu'il accuse de manquer de rigueur dans l'éducation de ses enfants Dalilah et Ismael, à se repentir elle aussi :

***If you do even so, ye need not despair, For God will freely remit your sins all,  
Christ hath paid the ransom - why should ye fear To believe this and do well? To  
God for grace call ! (v. 517-520)***

Revenons sur l'ambiguïté de la chanson finale de la pièce, que G. Wickham attribue au groupe-Vice, Iniquity, Dalilah et Ismael. Les paroles de ces personnages maléfiques sont-elles crédibles ? Quel savoir nous communiquent-ces défunts ? Ont-ils accédé à une vie éternelle de félicité ? L'avant-dernier vers jette le doute sur l'unicité de la signification. La série de question-réponses dont les vers sont composés se termine sur un renvoi à la doctrine calviniste de la prédestination : la félicité de l'au-delà n'est pas dispensée selon le mérite, on y accède "by gift", c'est un don :

***What shall we have, that can and will do this ? After this life everlasting bliss.  
Yet not by desert, but by gift, iwis, There God make us all merry ! (v. 569-572)***

A priori il s'agit d'une remise en question du message contenu dans le prologue : en effet la nécessité des parents d'élever leurs enfants selon les conseils de Salomon et dans le respect du droit Divin est bafouée et la notion de mérite est niée. Il ressort de notre champ d'observation une persistance au doute quant à la transparence du voile dont les personnages allégoriques se sont parés. Les voix entendues ne fixent pas le sens de ce que le spectateur vient d'entendre et de voir. Conventionnellement chants et danses dans les interludes et moralités, jusque vers 1570, sont réservés aux vices et condamnés par les personnages vertueux. Cependant, comme le souligne Francis Guinle, les chansons des vices représentent une forme d'harmonie qui s'instaure entre les vices et le protagoniste : une telle ambiguïté s'explique par le fait que les auteurs ne critiquent pas la musique en soi, mais le détournement de son but harmonique :

***Ce détournement s'exprime à travers le langage musical et l'utilisation de l'élément musical dans un contexte émotionnel et dramatique annonçant un déséquilibre. [...] Une fois ce détournement effectué, comme un tribut payé aux vices et aux puissances du mal, et après une quête ou un repentir, l'harmonie céleste reprend ses droits. Ainsi la musique se fait l'expression spectaculaire et dramatique d'une des préoccupations essentielles du théâtre Tudor : le retour à l'ordre établi, religieux ou politique, après une période d'erreur et de confusion, retour qui n'est autre que le passage de la discorde à l'harmonie***<sup>102</sup>.

Faut-il comprendre que cette chanson finale annonce un déséquilibre et non pas un retour à l'harmonie ? L'aporie énoncée par le groupe-Vice a tendance à disséminer plutôt que de pointer le sens concrétisé dans le jeu allégorique de *Nice Wanton* et cette énonciation véhicule probablement toute la problématique de la pièce.

### 3. 8 L'allégorie et la fragmentation du sens

---

W. Benjamin affirme que l'allégoriste ne peut pas communiquer le sens d'un ordre hiérarchique qui régit l'univers. Attachons nous maintenant, sur les traces de ce critique, à

<sup>102</sup> Francis Guinle, *Accords Parfaits, Les Rapports entre la musique et le théâtre de l'avènement des Tudors au début de la carrière de Shakespeare, c. 1485-1592, Vol. I, Thèse pour le Doctorat d'Etat, Université de Paris VII, 1986, pp. 271-272.*

tisser des affinités entre l'allégorie spatio-temporelle et l'allégorie picturale suggérée par la gravure d'Albrecht Dürer, *Melancholia I*<sup>103</sup>. Comme il le souligne, l'allégorie est "dispersal"<sup>104</sup> et conduit à la mort : lorsqu'il met l'accent sur l'emphase du mouvement, l'illumination, la totalité et l'unicité, il est dans le même temps à l'affût d'un élément subversif dans le processus allégorique. L'allégorie est considérée comme un processus qui proclame son propre échec comme mode de représentation, qui épuise toute signification de son sens. Dans le tableau de Dürer un ange médite, les yeux perdus vers l'infini, vraisemblablement tourmenté par un problème que lui pose les objets qui l'entourent. Ces objets sont disposés dans le désordre, comme s'ils avaient été posés là par hasard. Ils évoquent les différentes formes du savoir, mais l'échelle qui se trouve derrière l'ange pourrait être celle de la Connaissance permettant d'accéder à la Vérité cachée, celle qu'il souhaiterait atteindre. Pourtant il détient plusieurs clefs et une bourse qui lui ont permis, semble-t-il, de se procurer uniquement des biens futiles et sa mélancolie grandit en attendant la Révélation que tous les dévoilements du monde n'ont pas daigné lui apporter. La figure de Melancholia préside sur un monde allégorique vidé de son sens : le régime de la signification peut être compris comme l'épuisement de la plénitude sémantique du monde phénoménal, un épuisement qui ne s'effectue pas sans violence. D'ailleurs le constat de Walter Benjamin est sans équivoque : **"Allegories are, in the realm of thoughts, what ruins are in the realm of things"**<sup>105</sup>. Mais l'allégorie a le mérite d'être honnête ! Elle se fait l'écho des paroles prononcées par l'homme et ne peut jamais être l'élément moteur de sa marche en avant car il ne peut y puiser que ce qu'il a mis de lui-même, c'est-à-dire un être complètement nu sous le masque et les vêtements dont il se pare.

Quittons maintenant le domaine pictural qui a joué le rôle de catalyseur de notre ébauche de réflexion sur l'allégorie et a permis de restituer à ce mode d'expression un peu de son lustre ancien. L'allégorie demande à être replacée dans une tradition millénaire. D'une façon générale l'allégorie comme clef esthétique suppose une dualité dramatique que le christianisme a déclenchée et même greffée sur l'humanité : celle qui murmure au poète que la vraie vie est ailleurs. Elle désigne un ailleurs et recèle un mysticisme secret ; elle ne doit pas être confondue systématiquement avec le didactisme car elle peut aussi bien être utilisée à des fins satiriques et parodiques. L'allégorie peut paraître comme le défenseur de la clarté et de la vérité, mais la nécessité de parler autrement déconstruit et fragmente l'univers compréhensible dont elle est censée être le porte-parole : pourquoi user de allégorie si la signification a un caractère immanent ou si l'on peut présupposer la conscience absolue des sens dans l'acte d'énonciation ? Dans le théâtre du Vice nous voyons se confronter la culture "officielle" et la culture "non-officielle" : cette dernière a tendance à déstabiliser le cadre moralisateur de la plupart des pièces de notre corpus. Pour se mettre à l'abri de toute accusation d'hérésie, les auteurs pouvaient

<sup>103</sup> Il s'agit de la gravure de 1514, *Melancholia I*, qui met en perspective la confrontation de la mélancolie avec la créativité. Voir illustration : Annexe 3.

<sup>104</sup> Benjamin, *Origin*, p. 186.

<sup>105</sup> *Idem.*, p. 178.

utiliser une technique dramatique couramment exploitée dans les Mystères qui consistait à interrompre à tout moment la narration pour réorienter le spectateur et pour corriger tout malentendu concernant l'interprétation de l'action qui se déroule. Le Vice remplit partiellement cette fonction ; par son intermédiaire le dramaturge oriente le spectateur d'une manière oblique et lui suggère l'attitude qu'il devrait adopter envers ce qui se déroule sur la scène <sup>106</sup>. Compte tenu de l'ambiguïté plus ou moins déclarée de ce personnage, les dramaturges, volontairement ou non, avouaient qu'ils étaient plus du côté du diable qu'ils ne pouvaient ouvertement le dire ! Dans un autre registre, les attaques puritaines contre les représentations théâtrales étaient peut-être fondées ; ces fustigateurs puritains étaient peut-être de fins critiques littéraires perspicaces que les auteurs des "plays and interludes" choisissaient de ne pas écouter à leurs risques et périls ! Écoutons à ce sujet la voix "allégorique" (car éditée sous forme d'"anatomie") de Philip Stubbes en 1583 :

***And whereas, you say, there are good examples to be learned in them : truly, so there are ; if you will learn falsehood; if you will learn cozenage ; if you will learn to deceive ; if you will learn to play the hypocrite, to cog, to lie and falsify ; if you will learn to jest, laugh and fleer, to grin, to nod and mow ; if you will learn to play the Vice, to swear, tear and blaspheme both heaven and earth ; if you will learn to deride, scoff, mock and flout, to flatter and smooth ; if you will learn to play the whoremaster, the glutton, drunkard, or incestuous person ; if you will learn to become proud, haughty and arrogant ; and finally, if you will learn to contemn God and all His laws, to care neither for Heaven nor Hell, and to commit all kind of sin and mischief.*** <sup>107</sup>

### 3. 9 La voix conventionnelle du Vice

---

Pour aborder l'étude de la pratique de l'écriture allégorique dans "le théâtre du Vice" , c'est-à-dire à la fois une tendance à signifier autre chose et à dire autrement, empruntons à Northrop Frye la définition que ce théoricien de la littérature nous en donne dans son *Anatomy of Criticism* : ***"A writer is being allegorical whenever it is clear that he is saying "by this I also (allos) mean that."*** <sup>108</sup> Le critique recommande d'être attentif au programme de lecture annoncé par les titres, les œuvres auxquelles il nous renvoie se classant parmi les ouvrages prenant la forme de "schoolroom moralities" ou "devotional exempla", et il ajoute que tout ouvrage de forme allégorique possède une solide base, ***"the habitual or customary ideas fostered by education and ritual."*** <sup>109</sup> Enfin les noms

<sup>106</sup> Peter Happé recense les caractéristiques que la plupart des Vices ont en commun dans "'The Vice' and the Popular Theatre, 1547-80", *Essays in Honour of Harold F. Brooks*, eds. Antony Coleman and Antony Hammond, London & New York: Methuen, 1981, p. 28. Nous relevons cette précision: "A third important feature is his expository function. He acts for the dramatist, fulfils the cultural role of explaining the moral doctrine of the play. This may be explicit in soliloquy or implicit in that mode of bragging over-confidence and shabby success which is characteristic of the Vice."

<sup>107</sup> Stubbes , *Anatomy*, p. 145.

<sup>108</sup> Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Harmondsworth: Penguin, 1957, p. 90.

de lieu ou de personne proposent également un contrat de lecture allégorique. C'est le procédé le plus élémentaire de l'allégorie que de donner au nom commun une identité par l'intermédiaire d'une majuscule. De "greediness" à "Greediness", il y a, graphiquement parlant, l'écart d'une majuscule. Mais de "vice" à "the Vice", et de "vices" à "the vices", il y a aussi l'addition d'un article. Ces changements sont le résultat d'une volonté programmatique qui convie à donner corps et vie, et personnalité, à une abstraction certes, mais qui, dans le deuxième exemple cité, renvoie le lecteur/spectateur, conformément au mécanisme allégorique, à une série de correspondances entre des mots abstraits et des marques de la personnification. Ce procédé accorde à l'idée un statut d'être, mais avec toutefois une nuance en ce qui concerne le Vice puisqu'il s'agit d'un être composé de conventions théâtrales. Le Vice n'est inscrit ni dans le temps, ni dans l'espace ; il ne ressemble à aucune personne du monde réel et pourtant il est bien présent, sortant de partout et de nulle part à la fois avant d'y retourner. De ce fait on ne peut pas lui attribuer un caractère mimétique. Comme le précise Jean-Paul Debax : "[...], **le Vice possède une irréalité constitutive qui n'appartient qu'au monde du théâtre et s'abolit avec lui**" <sup>110</sup> . Selon Peter Happé : **"He is never a character but an arrangement of conventional elements which give him impetus in the world of the play"** <sup>111</sup> .

Le Vice garde bien des rapports conventionnels avec le procédé allégorique. L'extroversion, le renvoi explicite à une signification, l'exemple, la traduction, le transfert du particulier au type font partie de la constellation de procédés associés à l'allégorie , ainsi qu'au jeu mené par le Vice . Cependant, plutôt que de le considérer comme la personnification d'une abstraction nous préférons lui accorder le statut d'un "index allégorique" <sup>112</sup> , car l'une des fonctions récurrentes de ce rôle, dans les pièces de forte coloration homilétique, est celle de pilote du lecteur/spectateur qui navigue sans hésitation dans les zones où les tabous sont abordés et celle de l'indicateur qui est censé montrer, d'une manière oblique, la démarche à ne pas suivre.

### 3. 10 Ambidexter : index allégorique ?

---

Examinons Ambidexter , le Vice de *Cambyses* <sup>113</sup> (1569) de Thomas Preston. Il commence, comme la plupart des Vices, par une auto-présentation dans laquelle il définit clairement la signification de son nom. Il le traduit même, et cette traduction renvoie à son comportement, à son jeu de scène pendant toute la pièce :

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>110</sup> Debax, *Vice*, p. 330.

<sup>111</sup> Happé, "The Vice and Popular Theatre", p. 28.

<sup>112</sup> Nous avons emprunté cette expression à Alan C Dessen : *Shakespeare and the Late Moral Plays*, p.28.

<sup>113</sup> Edition utilisée : *Cambyses , King of Persia*, in *The Minor Elizabethan Drama*, vol 1, éd. Ernest Rhys, London: J. M. Dent, 1939.

***I signify one That with both hands finely can play. (v. 150-151)***

Ambidexter se présente comme la personnification d'une notion abstraite, d'un comportement vicieux. En qualité "d'index allégorique" il pointe le sens de son jeu et initie la démonstration par laquelle le spectateur/lecteur apprend à appréhender la Vérité en se référant au Mal. Puisque le nom fait partie du plan divin il ne faut pas négliger l'importance de la nomination comme procédé fondamental à l'interprétation du monde. Ainsi la signification du nom dicte le comportement et la motivation du personnage allégorique. Les exemples abondent, mais nous ne citerons qu'un seul autre exemple : l'épisode, dans la pièce intitulée *Nature* (1495) de Henry Medwall, où Envy explique pourquoi il fait croire à Pride, le vice préféré de Mankind, qu'il est disgracié et ferait mieux de fuir. Cette explication fait ressortir la différence entre la motivation ressentie par un personnage mimétique aux contours humains et une personnification allégorique : l'aspect physique, le discours, les actes de cette dernière sont programmés par la personnification, ce qui fait tout naturellement d'Envy un envieux :

***Mary cause had I none But only yt ys my guyse Whan I se an other man aryse  
Or fare better than I Than must I chafe and fret for yre And ymagyn wyth all my  
desyre To dystroy hym vtterly (part II, v. 931-37)***<sup>114</sup>

Revenons à Ambidexter et à ses rapports avec l'allégorie. Il passe de l'idée de manipulation d'un particulier (du roi Cambyses ou du juge Sisamnes) à l'expression de son intention de manipuler "all kinds of estates" (v. 157), c'est-à-dire les gens en général. Son désir destructif, dirigé contre l'ensemble de l'humanité, est sans motivation ; il est allégorique, voire même caricatural dans le sens où la caricature isole les traits prédominants de son sujet et présente chaque trait comme étant un signifiant iconisé. La caricature fait fi des détails et, en exagérant certaines caractéristiques saillantes, transforme le réel en abstraction. Ambidexter incarne un comportement obsessionnel et une fois le but de son jeu livré au spectateur, cette pulsion de "jouer avec les deux mains" rythme la pièce, étant transférée de bouche en bouche et transformée en contestation de l'ordre établi par plus d'un des participants du jeu.

L'allégorie est souvent appelée "inversion" à cause du préfixe "*allos*" ("other") qui invertit le sens de "*agoreuein*" ("speak openly, speak in the assembly or market"). Thomas Elyot en 1559 définit le terme ainsi : "*Allegoria* — a figure called inversion, where it is one in woordes, and an other in sentence or meaning"<sup>115</sup>. En 1589, George Puttenham donne la définition suivante : "*Allegoria* is when we do fpeake in fence tranflatue and wrefted from the owne fignification, neuertheleffe applied to another not altogether contrary, [...]"<sup>116</sup>. Nous voyons ici que la notion de "translation", signifiant un transfert de sens<sup>117</sup> est associée à l'allégorie ; *inversio* signifiait *translatio* originellement, et *translatio*

---

<sup>114</sup> Alan H. Nelson, *The Plays of Henry Medwall*, Cambridge: Brewer, Rowman & Littlefield, 1980.

<sup>115</sup> Cité par Angus Fletcher, *Allegory: the Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca: Cornell University Press, 1964, p. 2. Citation extraite du dictionnaire de Thomas Elyot de 1559.

<sup>116</sup> . George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, éd. Edward Arber, Birmingham: English Reprints, 1869, p. 197.

<sup>117</sup> O.E.D. "Translative : 1. Involving transference of meaning. PUTTENHAM .

est l'équivalent du mot grec *metaphor*. L'allégorie permettait avant tout de superposer dans le même discours des plans de référence différents.

Puttenham fait clairement ressortir la duplicité qu'il associe au procédé rhétorique auquel il donne le surnom de **"figure of false semblant"**<sup>118</sup>. Il estime que le courtisan qui ne sait pas s'exprimer en allégories a peu de chances de prospérer et pour justifier son affirmation il cite le proverbe : **"Qui nescit dissimulare nescit regnare"**.<sup>119</sup> Le Vice n'est pas un courtisan mais, paradoxalement, il règne sur la cour théâtrale parce qu'il sait très bien dissimuler et dominer. Si nous reprenons la liste des figures rhétoriques associées par Puttenham au procédé allégorique, nous reconnaitrons aisément des exemples de l'utilisation de ces figures dans le discours trompeur du Vice :

**As figures be the instruments of ornament in euery language, fo be they alfo in aforte abufes or rather trefpaffes in fpeech, becaufe they paffe the ordinary limits of common vtterance, and be occupied of purpofe to deceiue the eare and alfo the minde, drawing it from plainneffe and fimPLICITIE to a certaine doubleneffe, whereby our talke is the more guilefull and abufing, for what els is your Metaphor but an inuerfion of fence by tranfport; your allegorie by a duplicitie of meaning or diffimulation vnder couert and darke intendments : one while fpeaking obfcurely and in riddle called Aenigma : another while by common prouerbe or Adage called Paremia : then by merry skoffe called Ironia: then by bitter tawnt called Sarcafms : then by periphrafe or circumlocution when all might be faid in a word or two: then by incredible comparifon giuing credit, as by your Hyperbole, and many other waies feeling to inueigle and appaffionate the mind**<sup>120</sup> :

Ambidexter manie avec panache toutes ces figures. Preston agence ses interventions de telle manière que non seulement il sert d'index allégorique mais aussi de commentateur, souvent en marge de l'aire du jeu. C'est un personnage médiateur qui navigue entre le monde réel du spectateur et l'univers fictionnel du drame de manière à piloter les réactions du récepteur afin de réguler l'intensité dramatique

Le tableau initial évocateur de la gloire martiale de la dynastie à la tête de laquelle se situe Cambyses est parodié visuellement et verbalement par la figure incongrue d'Ambidexter dès son entrée après le vers 126. D'une manière générale le Vice va à l'encontre des interdits et son jeu est constitué d'actes et de paroles qui, dans la pratique extra-théâtrale sont des tabous de la société. Son aspect contrefait ("a deformed slave"), son costume excentrique, ses obscénités, son mouvement (*mobilitas*) ainsi que son association avec les gueux et les brigands, révèlent clairement sa marginalité. Cette marginalité est active et remet en question. Le jeu du Vice prend l'allure de ces *marginalia* cocasses, comiques, obscènes, païennes qui commentent les textes sacrés (nous pensons surtout à ceux des XIIIe et XIVe siècles<sup>121</sup>). Ils n'étaient certainement pas qu'un simple divertissement ; on peut y lire une cohérence, y voir la manifestation d'un autre point de vue que celui de l'idéologie dominante et officielle, y discerner l'expression

<sup>118</sup> Puttenham, *The Arte*, III, xviii, p. 197.

<sup>119</sup> Puttenham, *The Arte*, p. 197.

<sup>120</sup> Puttenham, *The Arte*, III, vii, p. 166.

d'autres valeurs et d'autres croyances. Tout comme l'incongruité et l'obscénité des propos du Vice et de son clan, ces *marginalia* ne sont pas de simples motifs décoratifs : ils sont représentatifs d'un courant qui agit contre la morale officielle. Le Vice manie l'outrance verbale en connaissant ses limites acceptables : ses gloses parodiques sur des "textes" émanant des personnages dotés d'une voix représentative des valeurs officielles ressemblent aux gloses picturales de l'art marginal. Comme ces créatures ludiques des *marginalia* quientrent et sortent du texte centripète, le Vice entre et sort de l'espace scénique pour s'adresser à la salle. Ses commentaires permettent à son auditoire d'accéder à des perspectives plus élargies, ce qui souligne les orientations et les tensions dramatiques dont chaque pièce est empreinte, sans subvertir totalement l'autorité de la morale officielle sous-tendant les représentations théâtrales de l'époque Tudor.<sup>122</sup>

Examinons maintenant les images inhérentes au discours prononcé par Ambidexter dès son entrée en scène : "I am appointed to fight against a snail [...]. If I overcome him, then a butterfly takes his part, [...] But you shall see me overthrow him with a fart." (v. 130-136) La didascalie nous informe que ce Vice porte un costume qui parodie la tenue du guerrier noble : il porte une besace sur la tête, un seau troué entoure ses hanches, il tient une écumoire et un couvercle de casserole à la main, et porte un râteau sur l'épaule. Il est vêtu d'un costume de carnaval, mais relève également de l'énigme, oralement et visuellement. Huf souligne clairement l'obscurité de son identité :

***Gog's wounds, what art thou that with us dost mell ? Thou seemest to be a soldier, the truth to tell ; Thou seemest to be harnessed, I cannot tell how. (v. 178-180)***

Nous nous trouvons en face de l'énigme évoquée par Puttenham qui la classe parmi les procédés rhétoriques de l'allégorie . Le spectateur/lecteur moderne doit demander à ce que lui soit restitué une part de la culture de l'époque, mais le contemporain, habitué à voir "double", à sentir les correspondances multiples entre divers objets, décèlerait aisément l'association du combat avec un escargot au péché de la couardise<sup>123</sup>, et la métamorphose en papillon avec le chimérique. L'allusion scatologique au pet comme arme suffisante pour abattre son ennemi pourrait se rapporter à la perte de pouvoir graduelle de la noblesse qui se trouvait remplacée par ceux de rang inférieur<sup>124</sup>. Il serait erroné d'affirmer que tous les spectateurs appartenaient à l'élite qui avait le loisir de

---

<sup>121</sup> Voir les nombreuses illustrations pertinentes qui émaillent l'ouvrage de Michael Camille, *Image on the Edge : the Margins of Mediaeval Art*, London: Reaktion Books Ltd, 1992.

<sup>122</sup> Michael Camille présente cet argument qui pourrait s'appliquer au domaine du théâtre du Vice : "The efflorescence of marginal art in the thirteenth century has to be linked to changing reading patterns, rising literacy and the increasing use of scribal records as forms of social control. Things written or drawn in the margins add an extra dimension, a supplement, that is able to gloss, parody, modernize and problematize the text's authority while never really undermining it. The centre is, I shall argue, dependent upon the margins for its continued existence." Camille, *Image*, p. 10.

<sup>123</sup> Camille, *Image*, pp. 33-35. L'auteur présente plusieurs interprétations du motif du chevalier couard combattu par un escargot. Nous retenons celle de la couardise pour le contexte moralisateur de cette pièce : ce sujet figure dans un angle du jubé, situé en haut à droite, qui séparait autrefois la nef du chœur de la cathédrale de Chartres (voir Annexe 4). Ce sujet apparaît dans les scènes sculptées sur les façades ouest des cathédrales de Paris et d'Amiens.



contempler des *marginalia* mais par contre il existait également les "livres de pierre", les cathédrales et les églises dont les façades et les intérieurs furent garnies de sculptures et d'illustrations, témoignant de moments de liesse de la part des artisans qui laissaient libre cours, dans les "marges" des édifices, à leurs pulsions de contestation envers l'idéologie officielle<sup>125</sup>.

Il est intéressant de remarquer qu'Ambidexter ne révèle pas immédiatement son identité, mais laisse le spectateur dans l'attente de la deviner, lui permettant ainsi de savourer l'énigme qu'il concrétise, par son accoutrement et par son discours doté d'un caractère visuel pour l'auditeur de l'époque (n'oublions pas que l'imagination à l'époque était censée se situer près des yeux<sup>126</sup>). Il interrompt son monologue d'auto-présentation par le rire caractéristique du Vice et feint d'avoir oublié son nom pour tenir en haleine le public avide de connaître la signification de cette variante de la convention théâtrale :

***Ha ! my name ? My name would you so fain know ? Yea, iwis, shall ye, and that with all speed : I have forgot it, therefore I cannot show. Ha ! ha ! now I have it, I have it indeed. (v. 146-149)***

Ce jeu dévoile l'aspect ludique de l'énigme ainsi que de l'allégorie. L'allégorie cache et invite à dévoiler ce qu'elle cache par des moyens dramatiques les plus variés : des indices visuels, verbaux, gestuels, spatiaux et musicaux sont exploités. Ces indices ne sont pas nécessairement des indices abstraits : ils peuvent être des référents du quotidien, comme dans le cas d'Ambidexter, dont les ustensiles de cuisine qui font partie de son attirail martial, par exemple, font allusion à sa misogynie et à la bataille sempiternelle et quotidienne des sexes qui sont satirisées dans de nombreuses représentations médiévales et Tudors.

Souvent le Vice change de nom durant la pièce, afin de mener à bien ses machinations. Le changement de noms dans maintes pièces du corpus illustre le lien du masque ou du voile qui associe le Vice à l'allégorie. Dans *Respublica* le Vice principal Avarice a du mal à faire adopter de nouveaux noms, des masques vertueux à ses compagnons. Il est contraint de leur donner une leçon pour leur apprendre à feindre. Souvent référence est faite au "viseur" du Vice : soit dans des dictionnaires soit dans des pièces rétrospectivement. C'est souvent un masque de vertu que le Vice s'attribue afin de débaucher ses victimes. Ambidexter ne change pas de nom, mais nous percevons de sa part un changement d'attitude avant d'aller à la rencontre de Sisamnes : il dévoile alors au spectateur le comportement qu'il adoptera : "And like a gentleman I mean him to greet." (v. 306) Cette prise de masque lui permet de passer pour un bon conseiller et de cacher

---

<sup>124</sup> Ce que M. Camille appelle "the class code in crisis, as cowardly knights flee from snails and get it from behind, their nobility usurped, sodomized, by inferiors in the social order." *Image*, p. 109.

<sup>125</sup> Le cistercien anglais 'Pictor in Carmine' se plaignait de la liberté laissée aux artistes par ceux qui supervisaient les travaux d'embellissement des lieux et des objets sacrés : Camille conclut à partir de cette information : " [...] it suggests that ecclesiastical patrons left the non-essential parts of the programmes to the imaginations of their makers, as was the case with the illumination of religious manuscripts." Camille, *Image*, p. 95.

<sup>126</sup> Camille nous fournit cette information : "For imagination was not only understood to be a cognitive faculty lodged in the front of the brain, nearest the eyes and thus closely linked to vision, but a force that could actually create forms." *Image*, p. 90.

sa vraie identité de destructeur du genre humain et agent du diable. Ambidexter dissimule aussi ses ténébreuses machinations sous un proverbe : mais ses conseils de sagesse pratique et populaire opèrent un détournement ironique au dépens du récepteur. A Sisamnes, qui hésite à accroître la fortune qu'il accumule malhonnêtement depuis le départ du roi en guerre, Ambidexter conseille :

***Ye are unwise if ye take not time while ye may : If ye will not now, when ye would ye shall have nay. (v. 316-318)***

Les résonances du *carpe diem* sont présentes dans le premier vers cité, et le deuxième proverbe évoqué réitère l'exhortation à se conduire avec opportunisme. La duplicité de sens est encore présente dans le proverbe, ce mot étant formé du latin "*pro*" ("pour") et de "*verbum*" ("verbe"). L'emploi de proverbes dans les structures allégoriques renforce l'ambiguïté de la signification de celles-ci. Michael Camille souligne le rôle important joué par les proverbes non seulement dans la communication médiévale mais aussi dans l'art. Il attire notre attention sur la matrice orale dont les proverbes sont issus ; de ce fait, protégées, ils ne peuvent pas être considérés comme étant des textes avec le degré de fixité auquel le mot écrit peut prétendre :

***Because of their oral matrix as 'sayings', they suggest speech without a speaker, an utterance of universal application that can function with various metaphoric or parabolic associations. [...] Just as the proverb has no single divine authority, but is spoken in response to specific situations, marginal imagery likewise lacks the iconographic stability of a religious narrative or icon. The knight and snail motif is drawn in the pattern-book (c.1230) of Villard d'Honnecourt ready to be placed into a variety of contexts, where it will work in different ways and mean different things. The medieval artist's ability was measured not in terms of invention, as today, but in the capacity to combine traditional motifs in new and challenging ways***<sup>127</sup> .

Ambidexter use du langage hyperbolique lorsqu'il énumère les méfaits de Cambises. Ces hyperboles sont empreintes d'hypocrisie car le "moralisateur" ne tient pas compte de sa part malfaisante dans les forfaits commis :

***As he for the good deed on the judge was commended, For all his deeds else he is reprehended. The most evil-disposed person that ever was, All the state of his life he would not let pass ; (v. 611-614)***

Ambidexter se félicite lui-même de la façon dont il fait rapidement pourrir les situations. Il conseille le silence à Lord Smerdis, le jeune frère et successeur du roi Cambyses : ses conseils sont empreints d'ironie, n'étant en vérité que les présages de la catastrophe à venir :

***In the meantime live quietly, do not with him deal. So shall it redound much to your weal. (v. 640-641)***

Ambidexter s'empresse par la suite d'attribuer de faux propos à Smerdis, selon lesquels il prierait pour la mort du roi afin de l'usurper. Une fois son poison versé dans l'oreille du roi Cambyses , celui-ci organise l'assassinat de son frère. Ambidexter s'adresse aux spectateurs dès que le complot funeste est mis en marche, et sort de l'intrigue pour commenter en marge de l'aire du jeu sa manière de gérer sa "cour":

---

<sup>127</sup> Camille, *Image*, p. 36.

***How like ye now, my masters ? Doth not this gear cotton ? The proverb old is verified : soon ripe, and soon rotten ! (v. 694-695)***

Un exemple de ce que Puttenham appelle *sarcasmus* intervient lorsque Ambidexter, toujours en marge, spectateur de l'action qui se déroule, interpelle le roi dont il vient de prédire la mort par quelque blessure, et dont il observe du moribond agonisant les dernières secousses :

***How now, noble king ? pluck up your heart ! What, will you die, and from us depart ? Speak to me an' ye be alive ! He cannot speak. But behold, now with Death he doth strive. Alas, good king ! alas, he is gone ! The devil take me if for him I make any moan. (v. 1166-1171)***

Puttenham parle encore de l'allégorie comme d'une guerre : "[...] all thefe be fouldiers to the figure *allegoria* and fight vnder the banner of diffimulation"<sup>128</sup>. Le Vice sort en général indemne de sa guerre sous l'enseigne de *l'allegoria*. Ambidexter disparaît pour retourner d'où il vient ; il prend sa barque, la marée étant favorable à son voyage de retour. Il ramène ainsi l'action à Londres. Ses forfaits commis, il laisse le spectateur réfléchir sur la signification du jeu qu'il lui a montré et qui a ruiné tant de vies humaines. Quelquefois le Vice est puni, ce qui est le cas d'Avarice de *Respublica*, par exemple, qui est pressé à mort. La plupart du temps le Vice disparaît dès qu'il sent le vent mal tourner pour lui. L'acteur jongle entre deux espace-temps et ne laisse jamais le spectateur oublier que la pièce est un jeu dans lequel il doit s'impliquer activement.

Shakespeare propose un autre contrat allégorique : son personnage-Vice est "naturalisé", mais ne perd pas pour autant ses attaches avec l'allégorie.

## 4. La primauté du comique dans la tragi-comédie des XVe et XVIe siècles

Soulignons un aspect effleuré dans ce travail mais que nous n'avons formalisé jusqu'ici que de manière fugace ; il s'agit de la primauté accordée aux éléments comiques dans les procédés dramatiques de la période Tudor, en cet automne du Moyen Âge. Il conviendra donc de nous interroger sur la signification que prend le comique si largement présent par ailleurs dans tout le théâtre européen des XVe et XVIe siècles, théâtre que beaucoup de critiques ont tenu pour majoritairement didactique, allégorique et sérieux<sup>129</sup>. L'irrévérence et la grossièreté de ce comique ont tendance à choquer la sensibilité moderne qui s'étonne de voir le rôle prépondérant qui lui a été accordé dans la production dramatique à but didactique et moral. Les plaisanteries des bourreaux du Christ dans la scène de la Flagellation, l'épisode dans le *Secunda Pastorum* du cycle de Wakefield dans lequel le

<sup>128</sup> Puttenham, *The Arte*, III, xviii, p. 201.

<sup>129</sup> Un comptage sommaire portant sur dix pièces, en général cataloguées comme "moralités", effectué par Jean-Paul Debax fait apparaître un rapport d'environ 2/3 de passages comiques contre 1/3 de passages sérieux. Pour davantage de précisions voir Debax, *Vice*, Vol. II, p. 518.

berger Mak essaie de faire passer l'agneau volé pour un fils que lui a donné sa femme soulèvent un doute sur les vraies intentions des auteurs de ces scènes. Ce serait une erreur de les tenir pour un divertissement adressé à un public populaire qui avait besoin d'ouvrir la "soupape de sécurité" pendant un moment de *comic relief* concédé à un public faible d'esprit qui ne serait pas capable de supporter trop longtemps la tension générée par un théâtre à caractère essentiellement "sérieux" qu'aurait comporté un théâtre chargé de mettre en scène des moments doctrinalement importants dans l'histoire théologique de l'Humanité

Néanmoins l'introduction d'éléments comiques peut s'expliquer partiellement par le fait que le destinataire, le spectateur se trouve au cœur des préoccupations des créateurs des œuvres dramatiques de l'époque que nous considérons. Ces œuvres comportent une expérience dynamique et déploient des pratiques réceptives qui visent à faire participer le spectateur dans le fait théâtral et, par ce biais, à lui procurer des satisfactions d'ordre didactique et esthétique. Ces œuvres sont informées par son univers familier, ce qui permet au spectateur de se projeter dans un monde fictif émaillé parfois d'éléments étrangers qui pourrait sans cela le désorienter, voire le rebuter. Afin de bien saisir ce théâtre, dans son idéologie et dans son fonctionnement, il nous appartient d'esquisser l'univers ambiant connu de ce spectateur en mettant l'accent sur des aspects qui peuvent apporter quelques éclaircissements sur son appréciation du théâtre. Précisons d'abord que nous estimons que l'homme Tudor et l'homme médiéval ne font qu'un au début de la période considérée, et que notre terme de "spectateur" est ici employé pour désigner tous ceux qui s'intéressent à l'activité théâtrale à cette époque, c'est-à-dire l'ensemble de la hiérarchie sociale et intellectuelle Tudor.

### 4. 1 L'univers ambiant connu du spectateur

---

Comme le cadre de ce travail ne nous permet pas d'analyser dans le détail les éléments constitutifs de la toile de fond médiévale qui a donné lieu à la genèse des éléments comiques dans le drame issu du sol anglais, nous allons nous limiter à repérer certains phénomènes culturels qui expliquent le penchant pour le comique. Nous les trouverons dans le système de représentations et dans la place qu'occupe ce système dans les structures sociales et dans la "réalité". Il est difficile de décider jusqu'où il faut remonter dans le temps pour en cerner les origines : il y a des courants qui se suivent en s'exaspérant, d'autres en s'affaiblissant, d'autres naissent lentement ; on en voit malaisément la source. Commençons cependant par un bref rappel concernant l'influence des systèmes philosophiques et des ordres des frères mendiants sur la culture médiévale.

Il nous faut d'abord rappeler l'influence prédominante de la philosophie néo-platonicienne sur la façon de penser des Pères de l'Eglise Catholique Romaine. L'emphase dans cette doctrine est mise sur l'idée et non pas sur le signe : l'authenticité et la vérité des choses relevant du matériel, de la nature, et de la vie sur terre ont moins d'importance parce que nécessairement fallacieuses et perverses. La vie dans ce système n'est que le reflet imparfait et trompeur de l'ailleurs idéal et vrai<sup>130</sup>. La conception de la vie telle qu'elle était présentée par les pères religieux reposait sur des notions essentiellement spirituelles et tout ce que l'homme percevait directement se

révélaient avoir une importance moindre. L'idée prenait l'ascendant sur le signe bien que les thèmes spirituels avaient recours au signe pour les rendre compréhensibles. La contemplation de l'univers, la création du Tout Puissant pouvait permettre à l'homme déchu de retrouver son identité originelle, sa vraie nature. Les attributs du Divin et de Satan et la lutte entre ces deux puissances pour se procurer l'âme d'*homo genum* étaient les sujets préférés des sermons et de la littérature médiévaux. On employait les symboles, les paraboles, les allégories pour rendre accessibles ces idées à l'homme. Les signes, considérés comme les manifestations externes des idées, furent tirés de l'histoire et de la littérature anciennes, de l'Ancien Testament, et des bestiaires : ces éléments servaient à illustrer les dogmes religieux. L'idée était expliquée et rendue compréhensible à l'aide du signe, qui, d'ailleurs, à son tour, n'était pas toujours d'une clarté transparente aux yeux des profanes. Soulignons d'autre part la lutte menée par l'Eglise contre les autres religions, les croyances païennes et les hérésies. L'Eglise Catholique Romaine mettait l'accent sur le dogme qui démontrait sa suprématie : le miracle central que comportait la résurrection du Christ. Jusqu'au XIIe siècle la gloire et le triomphe du Christ, et non pas sa mort, furent la préoccupation principale des sculpteurs<sup>131</sup>. La prédominance du système néo-platonicien et la façon dont on présentait la nouvelle religion aboutissaient à une représentation abstraite, distancée de la vie de tous les jours et difficile à cerner par le profane. La culture monastique mettait trop l'accent sur la dimension spirituelle de l'homme et négligeait son côté charnel. Des festivités telles *The Feast of Fools* semblent témoigner d'un besoin d'échappatoire pour se libérer un certain temps de l'opprimante expérience de la vie imposée par les autorités religieuses. L'homme se tournait volontiers vers l'ancienne culture païenne qui lui présentait des notions plus tangibles et donc plus à sa portée. Des éléments de réalisme font incursion dans tous les secteurs de la culture médiévale aux XIIe et XIIIe siècles. Les changements économiques donnent naissance à une nouvelle classe moyenne, induisent un mode de vie différent et des centres d'intérêt à l'opposé de ceux de la vie monastique et féodale. Le système thomiste fut introduit en philosophie, et Aristote avec sa théorie de la cognition entraîna des bouleversements.

G.R.Owst maintient que les sermonneurs furent largement responsables du développement des aspects réalistes dans l'art littéraire<sup>132</sup>. Saint François enseigna à ses disciples l'amour du Divin à travers la contemplation de la nature et de l'homme. Il associa la foi avec les réalités de la vie et fit appel aux émotions de l'homme dans l'expression de la foi. Les frères mendiants introduiront de nouveaux styles de prêche en exploitant le génie dramatique et en faisant allusion aux choses et aux incidents de tous

---

<sup>130</sup> Cette idée est exprimée par le théologien médiéval Raymonde de Sebonde, cité par E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, Harmondsworth: Penguin Books, 1962, p. 28 : "The poor wanderer, wishing to return to himself, should first consider the order of the things created by the Almighty ; secondly he should compare or contrast himself with these ; thirdly by this comparison he can attain to his real self and then to God, lord of all things."

<sup>131</sup> E. Prior et A. Gardner, *An Account of Medieval Figure Sculpture in England*, Cambridge: Cambridge University Press, 1912, p. 90.

<sup>132</sup> G.R.Owst, *Literature and Pulpit in Medieval England*, Cambridge: Cambridge University Press, 1933, p. 23.

les jours. Ils mettaient l'accent sur l'humanité du Christ : leur Dieu connu la souffrance à travers la douleur infligée au Christ crucifié et à travers les larmes de la Mère au pied de la Croix.

Les mystères focalisent l'intérêt sur la passion et la mort du Christ plutôt que sur le miracle de la résurrection. La souffrance du Christ est évoquée pour susciter l'empathie de la part du récepteur. La période gothique voit l'émergence d'éléments réalistes susceptibles d'émouvoir le spectateur non seulement dans le domaine dramatique mais également dans le domaine des arts plastiques.

Johan Huizinga souligne comme caractéristique typique de l'esprit de la fin <sup>133</sup> du Moyen Age la place accordée au visuel, ce qui nous fait conclure que s'effectue un déplacement de l'emphase qui désormais est accordée au signe et non plus à l'idée :

***Ainsi, les événements de la vie devenaient de beaux spectacles ; la douleur et la joie étaient costumées et maquillées de façon pathétique et théâtrale. Les moyens manquaient pour exprimer les émotions de manière simple et naturelle. Le sentiment ne pouvait atteindre à ce haut degré d'expression auquel l'époque aspirait que par la représentation esthétique.*** <sup>134</sup>

La primauté de la vue est une donnée fondamentale de l'art du temps : en témoignent les *pageants*, les tableaux-vivant, les habits, les styles qui déployaient une richesse de couleurs et de formes. Le signe rivalise avec l'idée et acquiert une vie indépendante, n'étant plus seulement le symbole qui réfère à une idée transcendante. Cette tendance trouve son expression plus tard dans le prologue de *The Nature of the Four Elements* <sup>135</sup> (c. 1509-17). Ici John Rastell, son auteur, marque un point de transition entre l'Age de la Théologie et l'Age naissant des Sciences : il condamne l'étude des entités *invisibles* à l'exclusion des phénomènes *visibles*. Ces remarques préliminaires nous fourniront une toile de fond pour situer le contexte culturel environnant dans lequel les éléments comiques apparaissent dans les arts en général dont la double vocation était d'instruire et de détendre. Il est impossible de livrer la dimension globale des hommes du Moyen Age, habitants d'un passé inaccessible à l'observation. Nous nous contenterons de souligner quelques traits dont, selon Glynne Wickham, nous ne pouvons faire l'économie si nous devons cerner l'attrait émotionnel et la riche diversité des accomplissements dans le domaine du théâtre de l'époque considérée :

***[...] a vivid sense of contrast, extravagant flights of romantic fantasy counterpointed by a hard-grained streak of realism, and an ability to perceive the***

<sup>133</sup> L'édition de l'ouvrage utilisé, *L'automne du Moyen Age*, est précédée d'un entretien de Claude Mettra avec Jacques Le Goff. Ce dernier apporte une précision qu'il nous importe de citer afin de faire le point sur les concepts de Moyen Age et de Renaissance : comme le suggère J. Le Goff, l'auteur du livre lui-même aurait certainement résumé le sujet fondamental de son livre comme étant "[...] l'imbrication intime du Moyen Age et de ce que nous appelons la Renaissance. Car le Moyen Age du XVe siècle est un automne exaspéré, pas du tout mort, au contraire : d'une extraordinaire vitalité et tellement vivant qu'il va profondément continuer et rester présent en plein XVIe siècle, comme l'a bien montré Lucien Febvre dans son *Rabelais*. Et de la même manière, en plein XVe siècle, c'est déjà le siècle suivant qui se fait entendre." Huizinga, *L'automne*, p. II.

<sup>134</sup> Huizinga, *L'automne*, p. 52.

<sup>135</sup> John Rastell, *The Nature of the Four Elements*, éd. Richard Axton, *Three Rastell Plays*, Cambridge: D. S. Brewer, 1979.

***whole natural world in terms of game or play ;*** <sup>136</sup>

Glynne Wickham nous rappelle dans un autre ouvrage que le théâtre est un art qui fait appel à l'œil et à l'oreille simultanément : l'art théâtral unit l'image à la parole :

***The unique distinction of drama as an Art is that it appeals to eye and ear simultaneously. The emotions of the recipient are open to assault through two senses at once and, as his emotional temperature rises, the auditor-spectator has the focal length of his imagination steadily enlarged to a point where the mind may perceive truth, meaning, reality, unobtainable by processes of the intellect alone*** <sup>137</sup>.

L'art et la religion ont ceci en commun : la même quête de vérité, de sens et de réalité. Ils emploient d'ailleurs les mêmes moyens : les dons de la perception imaginative et la croyance. L'art théâtral est une excroissance naturelle des fresques, des vitraux, des sculptures en pierre et en albâtre qui ornent les cathédrales et églises au sein desquelles il s'est développé sous la forme de la personnification par l'être humain de la Présence Divine et de l'Histoire Sainte.

Cette représentation de l'idéal était destinée à se ternir rapidement car l'homme déchu ne peut résister longtemps au vulgaire. L'aspiration des théologiens est toute entière dirigée vers le haut, au-dessus des têtes des profanes ; les tours et les flèches s'érigent dans un même élan vers le céleste, et les formes arrondies des voûtes romanes cèdent la place aux ogives. L'une des caractéristiques saillantes de l'art gothique est la présence simultanée de deux styles contrastés : le "sublime" et le "bas". A l'intérieur des églises et cathédrales, sur les fresques et les chapiteaux des figures et visages aux traits grotesques côtoient des personnages de nature divine tels que la Vierge Marie, les apôtres ou les saints. Les deux styles cohabitent, le style élevé tentant d'approcher la beauté idéale, le style bas s'épanouissant dans la difformité. Le premier joue habituellement le rôle central et est grave ; le dernier est plutôt en marge et s'amuse.

Les origines de cet esprit comique dans l'art gothique sont les mêmes pour la littérature. Le comique pouvait exprimer une attitude critique envers certains aspects de la vie, montrant ainsi un mécontentement voire même une volonté refoulée d'effectuer des changements. Le comique offrait aussi une possibilité d'échapper à la dure réalité de la vie en créant un monde fantastique, issu dans ce cas d'un esprit ludique désireux d'inventer de nouvelles formes et idées. Le comique pouvait également véhiculer la copie conforme de certains aspects de la vie quotidienne risibles en eux-mêmes.

Généralement, on peut remarquer que c'est la satire qui exprime le mieux une critique de la vie. Le satiriste visait surtout les femmes et le clergé : les ecclésiastiques avaient énormément d'influence sur la vie spirituelle des gens et jouaient un rôle politique et social prépondérant. Ce n'est pas étonnant que les yeux des satiristes étaient rivés sur

---

<sup>136</sup> Glynne Wickham, *A History of the Theatre, Second Edition*, London: Phaidon Press, 1992, p. 81.

<sup>137</sup> Glynne Wickham, *Early English Stages 1300 to 1660, Volume One 1300 to 1576*, London: Routledge and Kegan Paul, 1959, p. 310.

eux ! A son tour, le clergé avait une prédilection pour ridiculiser les vices des femmes, et prenait comme sujet l'extravagance de leurs habits ou encore leur désir de dominer dans le ménage. ("The Wife of Bath's Tale"<sup>138</sup> de Chaucer nous offre une illustration bien connue de la femme qui sait maltraiter les maris : elle a enterré rapidement cinq maris successifs et raconte joyeusement qu'elle se prépare pour le sixième !)

Le burlesque est présent parmi les éléments comiques de l'art gothique dans le comique de situation et d'observation réaliste. Cette notion de réalisme "bas" trouve sa place également dans la littérature, surtout au sein du fabliau où la femme joue un rôle dominant. Le fabliau en général comporte le motif de la trahison, une image burlesque de la vie quotidienne, et la présence de personnes issues de la classe moyenne. La vie décrite dans les fabliaux paraît comme l'image burlesque de celle de la cour et le style de ce genre littéraire contraste avec le style élevé des sermons ayant trait à la vie céleste et à la vie des saints légendaires.

L'élément comique figure dans ce que nous appelons depuis la fin du XVIIe siècle l'esthétique du comique grotesque . Sa fonction comique est frappante dans les illustrations des *marginalia* des XIIIe et XIVe siècles où l'artiste donne libre cours à son impulsion ludique pour se représenter un autre mode d'existence qui remet en question en même temps l'autorité du texte officiel. Les illustrations sont inspirées par les bestiaires, les fables, les romances , les anecdotes des *exempla*, les gravures sur les pièces de monnaie anciennes, et les observations du quotidien<sup>139</sup> .

Nous nous attarderons plus longtemps sur l'élément "grotesque " du comique, car la vision tragi-comique de Shakespeare est souvent exprimée à travers le prisme de cette esthétique des discordes et des structures protéiformes.

### 4. 2.L'esthétique du comique-grotesque

---

Afin de mieux cerner les mentalités médiévales et la primauté du comique dans la tragi-comédie des XVe et XVIe siècles il est important d'esquisser certaines hypothèses ayant trait à la genèse de l'esprit comique né au sein du grotesque , ce qui est à remarquer surtout au cours de la période gothique où la cohabitation du style bas et du style élevé peut parfois pousser le récepteur moderne à se demander jusqu'où pouvait aller cet esprit de négation qui, tout en tournant le dos aux principes de l'art classique, montre néanmoins un intérêt pour le paganisme dans sa représentation de sa religion nominale. Les éléments du "réalisme grotesque ", manifestes dans l'art plastique gothique ainsi que dans les Mystères , permettent de déceler certaines tensions anthropologiques et culturelles entre les normes officielles et les tendances populaires, entre la culture sérieuse et la culture comique prévalant au Moyen Age féodal.

---

<sup>138</sup> Geoffrey Chaucer , "The Wife of Bath's Tale", *The Canterbury Tales* in Neville Coghill éd., *The Canterbury Tales*, London: Penguin, 1986.

<sup>139</sup> Irena Janicka, *The Comic Elements in English Mystery Plays Against the Cultural Background*, Poznan: Particularly Art, 1962, p. 30.



Willard Farnham <sup>140</sup> souligne l'un des aspects caractéristiques de l'art grotesque roman comme étant le traitement du thème de la lutte entre des êtres humains, des animaux et des monstres aux prises avec des formes entremêlées végétales (ce qui se distingue nettement du grotesque classique où figurent formes au repos, encadrées ou soutenues par des structures végétales). C'est le caractère agonistique de cet art qui ressort : les oppositions existent et à l'intérieur de la représentation grotesque et à l'extérieur de celle-ci par le fait qu'elle soit à la fois accolée et en opposition avec le lieu sacré qu'elle ornemente. Un élément comique se joint au grotesque roman sans enrayer le sinistre inhérent dans ses figures à demi humaines que l'on voit se débattre contre une vigoureuse végétation enlaçante, symbole des vicissitudes rencontrées au cours de la vie sur terre <sup>141</sup>.

Wolfgang Kayser <sup>142</sup> associe surtout la difformité, l'horreur, et la monstruosité au concept du grotesque. Il y voit une qualité sinistre omniprésente dans le monde ludique, une qualité étrange, insondable, lourde de menaces qu'il associe au type d'humour lié à cette esthétique. En dernière analyse l'art grotesque est "an attempt to invoke and subdue the demonic aspects of the world" : les dessous horribles et repoussants de l'existence sont étalés aux regards de tous afin de les transformer en objets anodins par cette alchimie de la perspective comique. D'après Frances Barasch <sup>143</sup> aussi, l'un des versants de l'humour est un côté cruel, un besoin de moquerie. Ces traits ressortent dans les tableaux et dans les scènes des Mystères où figure le Christ outragé par les gardes ou moqué par les juifs, conformément aux textes de la Bible qui font allusion à une revanche farouche de la part de juifs <sup>144</sup>. Nous prendrons comme exemple le cycle Towneley dans lequel environ quatre pages sont consacrées à la scène des outrages au Christ alors que dans la Bible la référence au plaisir éprouvé par les soldats en commettant ces actes est des plus brèves. Dans la pièce du cycle Towneley trois fripons transforment l'événement en jeu. Ils invitent le Christ aux yeux bandés à deviner qui le cogne : toute notion de

---

<sup>140</sup> Willard Farnham, *The Shakespearean Grotesque, Its Genesis and Transformation*, Oxford: Oxford University Press, 1971, pp. 14-15.

<sup>141</sup> Voir illustration : Annexe 5 qui montre cette "lutte" dans les sculptures du XIIe siècle qui ornent les espaces entre les longues et minces figures des prophètes et patriarches qui s'alignent dans l'embrasement des portes du portail Royal de la Cathédrale de Chartres. Le détail de l'enluminure qui dépeint *Homo genum* enchevêtré dans une initiale "U" convient admirablement au livre de Job : par "the Romanesque 'Master of the Entangled Figures' dans la bible attribuée à St. Albans ou à Winchester, c. 1160. MS.Auct. E.inf.1, fol. 304r col. 11 (détail), Bodleian Library, Oxford. Voir Annexe 6.

<sup>142</sup> Wolfgang Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, traduit par Ulrich Weisstein, Bloomington, 1963.

<sup>143</sup> Frances. K. Barasch, *The Grotesque. A study in meanings*, The Hague: Mouton, 1971.

<sup>144</sup> Ce que A. P. Rossiter appelle "the opposite and antithetical world of the diabolical" trouve son expression dans les scènes où figurent le Christ crucifié, moqué et torturé par les soldats, ou même encerclé de danseurs juifs faisant la ronde autour de la croix. Deux styles sont présents, deux attitudes aussi : le sérieux et le ludique : le corps du Christ est traité comme un objet et la Crucifixion devient burlesque. Voir *English Drama from Early Times to the Elizabethans. Its backgrounds, origins, and developments*, London: Hutchinson University, 1950, p. 32.

revanche est occultée par leurs plaisanteries sinistres :

***I TORTOR We shall teach hym, I wote, a new play of Yoyll, (v. 343) [...] II TORTOR Who smote the last — I TORTOR Was it I ? (Towneley 21, The Buffeting, v. 413-414)***<sup>145</sup>

Le silence du Christ contribue à la montée de la tension dramatique générée par les deux pôles opposés du sérieux et du comique. Cette scène évoque la pitié et la terreur, et une sensation supplémentaire que l'on a du mal à définir, cette qualité supplémentaire que l'on définirait par le terme "grotesque" dans le langage courant pour désigner des situations extrêmes pour lesquelles des épithètes telles "dégoûtantes" ou "effroyables" ne sont point assez expressives. Cette qualité supplémentaire est le comique, "in opposition to and in conflict with something incompatible with it"<sup>146</sup>. Une controverse existe autour de la notion de la coexistence du grotesque avec le comique ; cependant les critiques modernes semblent être unanimes sur la nécessité d'une intuition comique comme ingrédient du grotesque, ce qui s'accorde avec le développement historique du terme. La scène évoquée ci-dessus ne provoque qu'un rire hésitant : une distanciation par rapport au comique du jeu des tortionnaires s'effectue lorsque le spectateur est appelé à partager la souffrance iconisée par le Christ silencieux et pâissant plutôt que de participer au jeu de ses bourreaux. Le paradoxe attraction-répulsion caractérise l'opposition inhérente à l'esthétique du grotesque, mais la cause de l'attraction peut être imputée au comique qui fait appel en même temps que le sérieux à notre appréciation. La perception simultanée de l'autre visage du grotesque — son allure terrifiante, dégoûtante, ou encore effrayante — peut confondre l'impulsion au rire lorsque le récepteur devient conscient de la présence de l'élément incompatible avec le comique. Toute spontanéité est alors empreinte d'hésitation, mais en hésitant on reconnaît l'existence de *possibilités* comiques. Le conflit entre le repoussant et le comique n'est jamais résolu et c'est, selon Philip Thomson ce qui différencie le grotesque des autres catégories de discours littéraires :

***[...] the special impact of the grotesque will be lacking if the conflict is resolved, if the text concerned proves to be just funny after all, or if it turns out that the reader has been quite mistaken in his initial perception of comedy in what is in fact stark horror. The unresolved nature of the grotesque conflict is important, [...]***<sup>147</sup>

Il est difficile de définir le rire provoqué par une configuration grotesque : caractérisé par un paradoxe essentiel il est libérateur et auteur de tension et d'anxiété à la fois. Une réaction "classique" engendrée par l'appréhension du grotesque activerait divers facteurs psychologiques dont un sentiment d'horreur, de dégoût ou de colère doublé d'amusement, de jubilation, ou de délectation, un rire qui s'étouffe et se transforme en grimace, ou un rire teinté d'hystérie ou d'une certaine gêne. De telles réactions sont provoquées par le plaisir éprouvé à voir des tabous méprisés, à jouir d'un moment de relâche de ses inhibitions, à ressentir une satisfaction intellectuelle lors du déchiffrement d'une blague, à

---

<sup>145</sup> *English Mystery Plays*, éd. Peter Happé, London: Penguin Books, p. 479 ; 481.

<sup>146</sup> Philip Thomson, *The Grotesque*, London: The Critical Idiom, Methuen, 1972, p. 51.

<sup>147</sup> Philip Thomson, *The Grotesque*, p. 21.

percevoir un élément risible dans notre univers environnant. Souvent est présent aussi un plaisir sadique à goûter au terrible, au cruel, au dégoûtant. Le paradoxe inhérent à l'attraction de l'homme vers ce qui est répulsif paraît comme une loi naturelle de notre composition morale de la même façon que la gravitation fait office de loi naturelle dans la composition du monde visible.

L'esthétique grotesque montre comment le didactisme et la détente, la double vocation des arts visuels et littéraires de ces époques, pouvaient être intimement imbriqués l'un dans l'autre. Deux attitudes contradictoires semblent se côtoyer dans la scène évoquée et le martyr traité comme objet de dérision ne serait plus digne d'estime si ce n'était pour les codes de l'art en vigueur et l'attente du récepteur dont la complicité était importante pour l'artiste. Le thème de la cruauté est souvent représenté dans l'art pictural de la fin du XVe siècle sous les auspices de la moquerie, du blasphème, ou de la dérision. Une analogie peut être faite entre la scène du Mystère de Towneley ci-dessus décrite et *Le Christ outragé*, vers 1503, de Matthias Grünewald<sup>148</sup>, dont l'œuvre est au confluent de deux époques, s'inspirant de l'esprit du Moyen Âge comme de celui de la Renaissance. Le peintre, comme le praticien du théâtre se sert souvent d'un personnage médiateur pour guider l'œil du spectateur afin de contrôler sa perception de l'œuvre. A la fois imbriqué dans la scène représentée et un peu à l'écart, ce médiateur dirige le regard du spectateur et stimule ses réactions. Dans le tableau considéré cet homme bon, plein de compassion, que nous voyons au centre, au fond en train de s'entretenir calmement avec l'un des gardes qui, lui, reste indifférent, n'est pas mentionné dans l'histoire évangélique. Il sert ici d'exemple au spectateur qu'il invite à l'imiter. Ce tableau devient ainsi une œuvre de dévotion ; le spectateur est appelé à contempler et à partager les souffrances du Christ qui est assis, épuisé, dans l'angle gauche et non pas au centre du tableau, comme c'était l'usage à l'époque. Le spectateur n'est pas sollicité pour participer au jeu accompagné de roulements de tambour et des sons de la flûte d'un musicien se trouvant à gauche, derrière le Christ, jeu cruel auquel s'adonnent allègrement les gardes aux traits balourds et rustres qui contrastent avec les traits beaucoup plus fins de notre "médiateur".

Notre enquête suggère donc que l'art théâtral et l'art pictural sont régis par des attentes de la part du spectateur qui sont presque identiques. Le théâtre reproduit certains schémas repérés dans les arts visuels : l'élément grotesque se met au service du didactique en donnant plus de définition à l'attitude juste à adopter. Une réaction ambiguë est provoquée face à une qualité humaine indéniable : la configuration grotesque de celle-ci s'offre au regard de l'homme comme son image en négatif à laquelle un enseignement doit être tiré de l'envers. Le grotesque pilote le spectateur et permet, comme le Vice, de pointer le chemin vertueux *per contra*.

## 5. La notion de jeu dans le théâtre du Vice

Nous avons jusqu'à présent négligé quelque peu l'importance du jeu dans le théâtre du

<sup>148</sup> Alte Pinakothek, Munich. Voir l'illustration : Annexe 7.

Vice. Il s'agit en fait d'un jeu profane fondé sur l'action scénique ; c'est un élément qui motive le Vice (ou le groupe Vice). Son jeu est physique, histrionique et verbal ; il a pour fin le théâtre lui-même :

**L'action est constituée de "tours" qui sont montés devant le spectateur et ensuite réalisés, et finalement commentés après leur réussite ou leur échec. Les personnages se servent mutuellement d'impresarios, de compères, de faire-valoir : l'action est donc médiatisée, et ces médiateurs opèrent ouvertement avec la complicité et la participation du public [...] Dans ce théâtre, l'illusion, puisqu'en un sens il y a toujours une illusion, ne se situe pas au niveau du jeu, mais à celui du pourquoi, à celui du déclenchement du jeu**<sup>149</sup>.

Tout théâtre peut se définir comme jeu, mais dans celui du Vice le jeu est de nature réflexive et se met constamment en scène. Dans le théâtre médiéval le jeu est plus important que le personnage.

La conception dramaturgique de la pièce *Mankind* repose sur le double aspect du rôle de Mischievous. Il entre en scène sur ce qui pourrait être une tête de cheval et se présente comme étant un batteur de blé itinérant. Il réussit à perturber le sermon que prêche Mercy et par la suite ses actions sont gouvernées par cette déclaration : **"I am come hither to make you game"** (v. 68). Il ne cesse d'inventer des jeux pour ses compagnons et pour les spectateurs. Il est à la fois le vilain que l'auditoire apprend à repousser et l'animateur de divertissements que le même auditoire savoure avec plaisir ; il incarne à la fois le péché répréhensible et l'esprit festif du carnaval.

Les traces culturelles ou techniques du "théâtre du Vice" qui ont subsisté dans le théâtre de Shakespeare nous amènent à étudier le fonctionnement du Vice dans son aire de jeu que l'on pourrait caractériser de majoritairement anglais. En effet, le cas du théâtre anglais est singulier, dû largement à la persistance pendant tout le XVI<sup>e</sup> siècle du cadre allégorique qui semble avoir été la règle dans le théâtre liturgique médiéval. Cette forme allégorique a été cantonnée au théâtre dévotionnel dans d'autres pays, mais en Angleterre il a servi de moule pour l'ensemble de la production théâtrale. Il ne s'agit là que d'un cadre et la présence de ce moule allégorique n'implique pas nécessairement un but édificateur pour toutes les pièces concernées (allégorie ne doit pas être confondue avec didactisme). L'allégorie est un procédé utilisé pour rendre compte d'une certaine vision du monde. Comme nous le fait remarquer Jean-Paul Debax, l'utilisation de ce procédé au théâtre a permis la naissance d'un jeu qui a pour fin le théâtre lui-même. Lorsque le Vice ou un groupe-Vice est présent comme élément dramaturgique nous sommes confrontés dans les débuts du théâtre du Vice (dans *Wisdom* ou *Mankind*, par exemple) à "un spectacle clivé de façon schizophrène en deux niveaux distincts et hiérarchiquement superposés : celui de l'action et celui de la motivation"<sup>150</sup>. Le Vice apparaît comme l'origine de l'action, le *primum mobile* qui fait jouer des voix et des corps dans les actions sans réalisme mimétique, mais qui ont toujours un double statut d'action et de motivation de la même action. Les exemples cités sont *Youth*, **"le spectacle de l'homme jeune qui dialogue avec sa propre jeunesse"**, *Lusty Juventus*, le spectacle de **"l'homme dissipé**

<sup>149</sup> Debax, *Vice*, pp. 446-7.

<sup>150</sup> Debax, *Vice*, p. 445.

*qui dialogue avec sa propre dissipation*", et *Hykscorner*, le spectacle du "railleur satanique du Bien qui entre en conversation avec Libre Arbitre et Imagination"<sup>151</sup>. Nous ajouterons à cette liste la pièce de *Richard III*, que nous désignerons comme le spectacle de l'usurpateur qui dialogue avec le pouvoir usurpé et usurpateur. Dans le chapitre qui suit nous la soumettrons comme morceau imposé.

Les deux pôles que J.P. Debax dégage ("l'action" et la "motivation de la même action") pourraient également être dénommés le jeu et l'enjeu. Tout jeu suppose un enjeu ; celui-ci peut avoir une valeur symbolique ou matérielle, ou, encore, purement abstraite. Il peut être une coupe en or, une fille de roi, la vie ou l'âme d'un joueur, la prospérité d'un pays, un gage ou un prix. Nous voyons cet aspect du jeu dans la pièce intitulée *Like Will to Like* (Ulpian Fulwell, 1568) où Nichol Newfangle se pose en juge entre Ralph Roister et Tom Tossopot, revêtant une belle robe rouge sans doute, pour décider lequel des deux larrons mérite le titre de *Knave of Clubs* aux festivités de Noël. Nichol tient son rôle avec sérieux obligeant les autres participants à entrer pleinement dans son jeu et exigeant d'eux les marques de respect dues à sa personne (ou devrions-nous dire identité théâtrale ?) transformée "à vue" :

**NEWFANGLE** *And I am plaine Nichole ? and yet it is my arbitrement To judge which of you two is the veriest knave ? I am Maister Nichole Newfangle, both gay and brave. For seeing you make me your ludge, I trowe, I shall teach you both your leripup to knowe. [He fighteth.] (Like Will to Like , v. 331-335)*

Il singe le comportement du tyran en imposant sa volonté avec brutalité : la didascalie indique qu'à trois reprises il bat violemment ses compagnons. Les victimes des coups ainsi dispensés se comparent à Phalaris et à Haman, deux tyrans pris à leur propre piège. Le jeu prend des accents graves. Par le biais narratif Fulwell colore l'enjeu et règle l'intensité dramatique. La tyrannie du mal est auréolée et la charge sémantique dont le dramaturge investit son espace-temps est soumise avec efficacité au spectateur-auditeur. Les deux récits encartés laissent accéder à des perspectives plus élaborées, à des compétitions (Phalaris est le premier à être rôti dans le four qu'il invente, et Haman est le premier pendu à inaugurer le grand gibet qu'il destine à Mardocneus !) dont l'issue est souvent scabreuse pour donner à réfléchir, et, par métonymie, enseigner la leçon qu'on en tire. Ensuite la focale est vissée sur l'espace-temps plus concret de l'univers fictionnel du sur-scène et des proverbes véhiculant la sagesse traditionnelle et populaire expliquent clairement la leçon qui ne sera pas retenue par les deux délinquants :

**ROISTER** *So I feele the smart of mine owne rod, this is true. But heerafter I wil learn to be wise, And ere I leap once, I wil look twice. (v. 366-368)*

Le jeu prime sur la motivation du personnage et le Vice continue à dynamiser la compétition. On lutte pour être le premier dans une compétition, afin d'emporter l'enjeu. Nichol Newfangle annonce l'enjeu de sa compétition dans des termes ambigus, destinés à duper les deux concurrents qui rivalisent de vilenie :

*If he be the more knave, the patrimony he must have ; But thou shalt have it, if thou prove thyself the verier knave. A peece of ground it is, that on beggars maner doth holde, And whoso deserves it, shal have it, ye may be bolde, Called*

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 445

***Saint Thomas a Watrings, or els Tiburn Hil, Given and so bequethed to the falsest knave by wil. (v. 387-392)***

Le jeu est clairement explicité. La clé de l'intrigue est donnée dans les références à "Saint Thomas a Watrings" et "Tiburn Hil" mais les joueurs ne doivent pas la prendre — ils ne sont pas des briseurs de jeu ! Le Vice a le rôle d'agencer les épisodes de l'interlude de telle sorte que les participants dénouent les divers éléments devant le spectateur pour son plus grand plaisir. La fable est donnée à voir une fois le cadre du jeu tracé : montrer et dire sont des aspects complémentaires de l'activité artistique théâtrale, deux outils mis au service du dramaturge qui tente de faire sentir de manière iconique la réalité du langage et de l'univers décrit.

On lutte à l'aide de sa force corporelle, d'armes, des mains, ou d'ingéniosité, de démonstrations, de grands mots, de vantardise, d'insultes, de dés ou encore au moyen de ruses et de tromperies. Tom Tossplot prétend être le gagnant de la compétition grâce à ses beuveries et à ses jurons : l'"émulation" conduit à des excès blasphématoires dans ce monde à l'envers :

***From morning til night I sit tossing the black bole, Then come I home, and pray for my fathers soule, Saying my praier with wounds, bloud, guts and hart, Swearing and staring ; thus play I my part (v. 395-398)***

Le tricheur, précisons-le, n'est pas un briseur de jeu . Il feint d'en observer les règles, et joue jusqu'au moment où l'on démasque sa tromperie. L'astuce joue un rôle important et revêt même le statut de thème de compétition et de forme ludique. Nichol Newfangle trompe ses semblables et, sa mission en qualité d'agent de la rétribution accomplie, il disparaît sur le dos de son parrain, Lucifer, dès qu'il exprime le souhait de trouver un cheval pour changer de cadre. Il ne joue pas le jeu : au lieu de se comporter comme les brigands qu'il attire dans sa compagnie ("Like will to like" ne nous cesse de réitérer le proverbe) il prend la pose du véritable justicier, ainsi que laisse entendre le monologue adressé à la salle : ***"They shall have their meed, as they deserve indeed,"*** (v. 590). L'ambiguïté de ses promesses d'héritage de terres productives (la terre promise à Moïse s'inscrit sous forme de parodie à l'arrière plan nous semble-t-il) provoque une situation d'ironie tragique. Le dramaturge montre au cours de l'interlude comment les victimes de Nichol se trouvent littéralement "prises au mot", les mots se retournant contre elles pour leur apporter l'amère expérience du sens qu'elles n'avaient pas vu, aveuglées qu'elles étaient par leur poursuite effrénée du péché. Aux ivrognes prodigues et chapardeurs le patrimoine promis s'avère être une bouteille, un bâton et un sac, compagnons de route des déshérités de la terre réduits à la mendicité. Nichol résume le retournement de la situation et s'amuse à dresser ses victimes pour leurs nouveaux rôles :

***But now, my maisters, you are upon the skore. Be packing, I say, and get you hence : Learn to say 'I pray, good maister, give me nine pence.' (v. 1024-1026)***

Pour les deux coupeurs de bourses, Cutbert Cutpurs et Pierce Pickpurs, deux cordes de pendaïon se substituent à la couronne de laurier qui devait donner accès à la terre promise abritant "la jument à deux pattes" :

***NEWFANGLE [...]heer is the snare, That shall lead you to the land called the two-legged mare. [He putteth about each of their necks an halter.] (v. 1110-1111)***

Justice est rendue non sans avoir été bafouée sous les apparences d'un jeu mené par le

Vice de la pièce qui s'annonce comme agent punitif du vice !

## 5. 1 Le jeu et le sérieux

---

La valeur conceptuelle d'un mot dans la langue se trouve définie en partie par celui qui exprime son contraire. L'antithèse du concept du jeu dans notre cadre de travail est le sérieux. Selon les recherches sémantiques effectuées par J. Huizinga dans plusieurs langues le groupe antithétique jeu-sérieux renferme deux termes qui ne s'avèrent pas équivalents :

***Le jeu y figure le terme positif, le sérieux s'arrête et s'épuise à la négation du jeu : le sérieux est le non-jeu, et rien d'autre. [...] Le jeu est une notion en soi. Cette notion, comme telle, est d'un ordre supérieur à celle du sérieux. Car le sérieux tend à exclure le jeu, tandis que le jeu peut fort bien englober le sérieux***<sup>152</sup> .

La différence entre le jeu et le sérieux n'est pas clairement définie. Le jeu peut être conduit d'une manière sérieuse et obéir à des règles strictes. Le jeu n'a pas d'objectif précis, pas d'utilité biologique ni matérielle mais peut remplir des fonctions culturelles dans certains rites et cérémonies. Le jeu est utile dans son inutilité : c'est une activité désirée pour elle-même, à l'opposé de ce qui relève du rationnel.

Le sérieux figure dans le théâtre du Vice comme une facette complémentaire du jeu . Il est à remarquer que les dramaturges aiment mettre en scène le spectacle et la crise de l'autorité ecclésiastique ou temporelle sous forme de fable aux variations infinies. La tonalité générale demeure ludique, ce qui n'exclut pas, bien que présentée d'une manière oblique, une remise en cause sérieuse de l'autorité établie. Le jeu qui fait partie intégrale de la fête est, comme elle, doté d'un pouvoir de subversion. Dans *Like Will to Like* nous nous trouvons en présence de la *misrule*, du renversement de la hiérarchie spirituelle, du règne de la dissonance et de la transgression. Un détournement ironique opère au niveau du langage proverbial au dépens des récepteurs. Le proverbe véhicule des conseils de sagesse pratique et populaire qui sont difficilement contestables<sup>153</sup> , mais, comme le fait remarquer Puttenham, il est aussi l'instrument de la duplicité : le proverbe figure dans la liste qu'il établit des ornements du discours :

***[...] occupied of purpofe to deceiue the eare and alfo the minde, drawing it from plainneffe and fimplicitie to a certaine doubleneff, whereby our talke is the more guilefull and abufing, [...]***<sup>154</sup>

Dans cet interlude , le jeu consiste à pervertir le proverbe, à montrer l'élément défectueux du langage proverbial et la façon dont la sagesse qu'il véhicule peut être usurpée par l'exploitation de sa duplicité . Le jeu installé par Nichol Newfangle est une parodie du

<sup>152</sup> Huizinga, *Homo ludens*, p. 83.

<sup>153</sup> Lucifer voit beaucoup d'utilité dans la citation de proverbes dans sa rhétorique équivoque: "Proverbs are useful to the Devil because they suggest a common sense sort of approach from which no one, however suspicious, could reasonably dissent." Voir Peter Happé, "The Devil in the Morality Plays : the Case of *Wisdom*", in *Mélanges Lascombes : 'Divers toyes'*, p. 191.

<sup>154</sup> Puttenham, *The Arte*, chapitre VII, "Of Figures and figuratiue speeches", p. 166.

monde judiciaire et ecclésiastique : il offre un reflet grinçant et une critique oblique des pratiques injustes et expéditives qui maintenaient le pouvoir en place, et par le scindement des groupes de personnages en deux pôles opposés, semble refléter la doctrine protestante de la prédestination selon laquelle Dieu a choisi de toute éternité ceux qu'il souhaite sauver. Nicholas Newfangle réitère à deux reprises la doctrine de la prédestination à Tom Tossplot, s'apprêtant à nous informer sur ses origines (ses "conditions" (v. 373)) :

**TOSSPOT** *You know that Tom Tossplot men doo me call ?* **NEWFANGLE** *A knave thou hast alwaies been, and ever shall.* **TOSSPOT** *My conditions, I am sure, ye know as wel as I.* **NEWFANGLE** *A knave thou wast born, and so shalt thou dye.* (v. 371-374)

Tom Tossplot semble pousser un cri de protestation contre un système qui ne permettait pas aux aliénés de la société (souvent les démunis de tout genre) de sortir de leur situation précaire :

**But that you are a iudge, I would say unto you, Knaves are Christen men, els you are a Jew.** (v. 375-376)

Tenant à la fois de la pièce satirique et de la moralité édifiante, cet interlude semble être coloré aussi par la propagande réformiste. Le véritable enjeu s'impose à nous comme étant le salut accordé par la grâce de Dieu. La pièce nous montre que la prédestination est là pour rappeler que l'homme doit agir tout en se soumettant à Dieu ; Vertuous Living se montre obéissant et témoigne de sa foi par ses actes et sa conscience. Tout n'est pas joué d'avance nous apprennent les réformateurs : l'homme participe au salut à travers l'obéissance : qui obéit à Dieu développe action et conscience dans sa soumission à Dieu et manifeste sa fidélité à Dieu. Cette doctrine est explicitée par le groupe des Vertus dans la pièce :

**VERTUOUS LIVING** *God is gracious and full of great mercy To such as in vertue set their whole delight, Pwring his benefites upon them abundantly.* (v. 812-814) **GOD'S PROMISES** *I am Gods Promise, which is a thing etern, And nothing more surer than his promises may be, A sure foundation to such as wil learn Gods precepts to observe : then must they needs see Honour in this world, and at last a crown of glorye ;* (v. 838-842)

La chanson finale, venant en remplacement du sermon que l'on trouve à la fin de beaucoup de ces pièces édifiantes, reprend le sujet de la pièce "qui se ressemble s'assemble" et nous fait un rappel (dans une forme ludique qu'est la musique<sup>155</sup>) de la leçon morale qui en découle. Comme le prologue l'annonçait, il s'agit d'instruire et de distraire : le jeu et le sérieux sont indissociables dans l'ensemble du théâtre Tudor :

**THE PROLOGUE** *And because divers men of divers mindes be, Some doo matters of mirth and pastime require : Other some are delighted with matters of gravitie. To please all men is our authors cheef desire, Wherfore mirth with mesure to sadnes is annexed, Desiring that none heer at our matter wil be*

<sup>155</sup> Ayant presque toutes les caractéristiques formelles du jeu, la musique peut évidemment être incluse dans sa sphère : "[...]elle se déroule dans un cadre limité, est susceptible de répétition, consiste dans l'ordre, le rythme, l'alternance et enlève auditeurs et exécutants à la sphère "courante", dans un sentiment d'allégresse, qui donne même à la musique sombre un caractère de plaisir sublime." Voir Huizinga, *Homo ludens*. p. 79.



**parplexed. (v. 25-30)**

Dans la sphère du jeu, les lois et coutumes de la vie n'ont pas de valeur. Nous sommes et nous agissons autrement. Une telle abolition temporaire du monde réel est clairement visible dans la vie enfantine : les jeunes enfants relèvent l'attrait de leur jeu en lui donnant une aura de mystère, et en excluant ceux qui sont en dehors de leur cercle. L'abolition temporaire de la vie courante de la communauté apparaît clairement chez les adultes à l'occasion d'une période importante de jeux sacrés : tout ce qui est en rapport avec les saturnales ou les mœurs de carnaval, par exemple, en relève.

J. Huizinga définit globalement le jeu sous l'angle de la forme comme :

**[...] une action libre, sentie comme “fictive” et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur ; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité ; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles données, et suscite dans la vie des relations de groupes s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel** <sup>156</sup>.

Cette description du principe ludique pourrait être celle du jeu théâtral avec sa fiction, son masque, sa scène délimitée et ses conventions. Ce principe ludique est présent d'ailleurs dans les scènes illustrées par les *marginalia* des manuscrits de textes sacrés et séculiers. Le mélange de registres exploité dans le ludique de ces *marginalia* est présent dans cette pièce comme élément structural et diégétique. Les *marginalia* avaient leurs espaces délimités, et par leur forme et contenu révèlent les mêmes caractéristiques qui se retrouvent dans le jeu. La pièce *Like Will to Like* est structurée sur des contrastes entre le groupe de malfaiteurs et le groupe de vertus. Il y a des épisodes cocasses dans lesquels le latin macaronique, le scatologique, les jurons (pour la plupart des références à la Crucifixion) se mêlent dans une fricassée qui traduit le renversement total de l'ordre des choses acceptables. Cette pièce est décousue. Il lui manque la structure de *Mankind* ou de *Youth* avec le parcours linéaire initiatique du protagoniste *homo genum* donnant forme aux épisodes alternés où figurent les personnifications des vertus et des vices. La technique des illustrateurs de textes sacrés qui avaient la liberté considérable de ridiculiser, renverser, inverser les images médiévales représentant les structures hiérarchisées mises en place, se dessine derrière l'agencement peu rigoureux de la pièce *Like Will to Like*. Chaque image avait son image inverse. Ce n'est peut-être pas suffisant de dire, vu cette multiplicité d'images subversives, que le langage et la perversité corporelle qui figurent dans les *marginalia* et dans le théâtre étaient des *exempla* négatives, du genre de celles employées par les sermonneurs pour réveiller un auditoire somnolent ! Le travestissement, la profanation et le sacrilège semblent être essentiels à la continuité du sacré dans la société. L'esprit ludique paraît indispensable aux sensibilités religieuses de ceux qui participent aux Mystères du XIVe siècle : en témoigne l'allégresse avec laquelle les tourmenteurs du Christ s'appliquent à le torturer, blaguant entre eux et se trouvant drôles. Le spectacle est présenté comme un jeu sérieux et sobre, comme en témoigne le ban précédant le cycle de Chester <sup>157</sup> :

**You ffletchers, bowyers, Cowpers, stringers, and Iremongers, see soberly ye**

---

<sup>156</sup> Huizinga, *Homo ludens*, p. 35.

***make of Christes dolefull death, his scourginge, his whippinge, his bloudeshett and passion and all the paines he suffred till the last of his breath. (The Chester Plays, v. 138-141)***

Comme le souligne V. A. Kolve<sup>158</sup>, la comédie n'est pas aux dépens des personnages sacrés. Au contraire, ils se détachent des personnages profanes et comiques par leur aura de dignité et par le *pathos* qu'ils inspirent. Ils se meuvent dans un monde mimétique qui englobe le comique, le violent, le fracassant, le grotesque : ce monde agit sur eux mais n'empiète point sur leur dignité.

Les dramaturges, comme les artistes, travaillaient sur commande et on ne leur demandait pas d'inventer des intrigues pour ces cycles. Les épisodes comiques semblent constituer des modèles à exploiter dans des situations diverses. Ces épisodes préfigurent souvent les épisodes graves et font partie intégrale de l'élément sérieux. Le rire disposait d'un statut respectueux au Moyen Âge, en partie parce qu'il pouvait instruire, par le fait qu'il rendait la doctrine mémorable. Skelton décrit l'univers théâtral comme un jeu analogue au monde réel dans lequel les actions sont "eyrnest", c'est-à-dire analogue au quotidien :

***Beholde howe Fortune on hym hath frounde. For though we shewe you this in game and play, Yet it proueth eyrnest, ye may se, euery day. (Magnyfycence<sup>159</sup>, v. 1947-1949)***

La vérité est montrée "vnder pretence of play" (v. 2548).

Dans le cycle de Chester le personnage du Christ participe au jeu. Comme le fait remarquer Kolve<sup>160</sup>, Il est le jeu : par Son choix, et pour servir Son but le plus grand. Lorsque les disciples demandent si le garçon aveugle que le Christ guérit est né aveugle à cause de ses propres péchés ou à cause des péchés de ses parents, Jésus répond :

***But for this cause specially, to set forth gods great glory, his power to shew manifestly, this mans sight to reforme. (The Chester Plays, v. 56-59)***

Les participants du sur-scène ne savent pas qu'ils jouent des rôles dans un jeu divin. Deux éléments se complètent dans ce théâtre providentiel : l'un gratuit et improvisé, l'autre préconçu et inéluctable. Ce dernier c'est le projet du Divin préfiguré par les prophètes, c'est le régisseur des affaires humaines qui assure que tout se passe comme prévu. Les variations sur le jeu comique englobées par ce jeu divin connu de tous les spectateurs permettent d'accéder à des perceptions ravivées à l'égard des épisodes de la Passion et de la Résurrection : le spectateur éprouve de la compassion pour le Christ et pour l'humanité déchue, tous deux partenaires dans une entreprise essentielle.

---

<sup>157</sup> *The Chester Plays*, ed. Hermann Deimling and J. Matthews, 1892, 1916, EETS, Extra Series LXII 1892, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co.

<sup>158</sup> V.A. Kolve, *The Play Called Corpus Christi*, Stanford: Stanford University Press, 1966, p. 138.

<sup>159</sup> John Skelton, *Magnyfycence, in Four Morality Plays*, éd. Peter Happé, Harmondsworth: Penguin, 1979.

<sup>160</sup> Kolve, *The Play*, p. 199.

## 5. 2 Les discours hybrides

---

L'incohérence des *marginalia* est systématiquement installée à l'intérieur des textes sacrés, dans le but sans doute de contester ceux-ci. Il faut aussi envisager la possibilité que ce que nous percevons comme étant des codes culturels contradictoires ne sont pas autant polarisés au Moyen Âge. La concoction d'hybrides, mélangeant différents registres et genres, semble avoir été une coutume verbale et visuelle pour l'élite — en témoigne la façon dont on rassemble les manuscrits : des contes moraux, vies de saints, fables, poèmes courtois, fabliaux grivois peuvent se côtoyer dans un seul recueil.

Lorsque le texte sacré n'est plus destiné à être lu à haute voix par les moines dans leur *meditatio* (où chaque mot est "mastiqué" par les moines et ensuite "digéré"), et devient *ordinatio* (réfèrent qui met l'accent sur la mise en page et sur l'importance de l'écriture comme un système de signes visuels), et encore *disputatio* (un ensemble de signes pour la lecture silencieuse qu'il est possible d'annoter, de contester ou de juxtaposer), les illustrations ne se placent plus à l'intérieur du texte mais dans la marge. Elles deviennent des gloses (*tongues*) car elles commentent le sens du mot qu'elles accompagnent, et réinterprètent le texte supposé figé et univoque. Le singe qui peuple fréquemment les *marginalia* est toujours un signe qui dissimule quelque chose d'autre. Derrière lui, ou encore au-dessus de lui il y a le modèle qu'il est censé caricaturer. Soit le texte se trouve sur la même page, soit le modèle originel n'est pas représenté car il fait partie d'une convention répandue qui est soumise à la subversion. Nous nous accordons avec Michael Camille <sup>161</sup>, à qui ce paragraphe doit beaucoup, pour constater que les images subversives aident souvent à renforcer les modèles auxquels elles s'opposent. Les multiples discours hybrides qui constituent le tissu des épisodes comiques de la pièce *Like Will to Like*, en exploitant calembours et jurons, (comme "nails", "God's wounds" et d'autres références à la Crucifixion qui subvertissent tous des stéréotypes sacrés), et configurations eschatologiques ressemblent aux discours dont sont sémantiquement chargées les illustrations parodiques marginales. Ces images constituent des lieux de transformation, de paradoxe, de perversité ; mais ce sont aussi des espaces où les conflits psychologiques et sociaux peuvent se déployer, où les créateurs de ces images attirent l'attention à l'antithétique. L'art marginal (de manuscrits séculiers ou dévotionnels) a la fonction de gloser, de parodier, de rendre problématique l'autorité du mot écrit qu'il accompagne. Ce faisant, il fait apparaître la signification multiple du texte qui admet une prise de position envers le texte qui pourrait être à la fois une contestation et une suggestion de solution au problème posé.

Nous pouvons comparer la fonction de Nichol Newfangle et du groupe-vice qui le seconde à celle des *marginalia* : le jeu qu'ils ont en commun consiste à dévoiler la plurivocité d'un signifiant. Cependant, de la même façon que les images des *marginalia* sont soutenues par l'hégémonie absolue du système qu'elles tentent de travestir, les singeries du groupe-vice, tout en subvertissant un système centripète, soutiennent néanmoins ce même système dans le partenariat du contrat théâtral conclu entre auteur

<sup>161</sup> Michael Camille, *Image*, pp. 18-21.

et spectateur : didactisme et détente s'épaulent dans le jeu sérieux proposé.

### 5. 3 L'origine ludique de la comédie et de la tragédie

---

Il nous semble pertinent à ce stade de la discussion d'inclure en *a parte* une curiosité que souligne J. Huizinga<sup>162</sup> : les Grecs créateurs du drame sous la forme la plus achevée, n'ont pas désigné par le mot *jeu* la représentation théâtrale ni le drame proprement dit. Cependant l'origine ludique de la comédie et de la tragédie est constamment manifeste dans la société grecque. La comédie attique naît de l'extravagant *kômos* de la fête de Dionysos n'étant interprétée qu'ultérieurement comme un exercice littéraire conscient, gardant même à l'époque d'Aristophane diverses traces de son passé liturgique dionysiaque. Pendant le cortège du chœur nommé *parabasis*, le public est accablé de moqueries et de quolibets et les sujets visés sont montrés du doigt. La comédie ancienne dérivée des rites de fertilité en l'honneur de Dionysos, est une satire violente, politique, souvent grotesque et obscène. Le costume phallique des joueurs, les masques du chœur, notamment les masques d'animaux, constituent des usages millénaires : les *Guêpes*, les *Oiseaux*, les *Grenouilles* d'Aristophane consacrent une tradition de figuration sous la forme animale<sup>163</sup>.

Rappelons-nous que la tragédie, de même, à son origine, est un jeu sacré. Le mot "tragédie" est empruntée au latin *tragoedia*, lui-même pris au grec *tragôdia*, chanson du bouc. On l'a interprété comme :

***celui qui chante et danse pour obtenir le prix du concours, qui aurait été un bouc, ou à cause du sacrifice d'un bouc : l'helléniste F. Robert part d'une analogie de destination entre le sacrifice du bouc de Délos et le sacrifice mis en scène dans la tragédie, tous deux chargés comme le pharmakos (pharmacie) de libérer la cité d'une souillure***<sup>164</sup>.

Tragédie et comédie se trouvent toutes les deux dans la sphère de la compétition, que nous pouvons intituler jeu. Les poètes rivaux créent leurs œuvres à l'occasion du concours de Dionysos. La teneur du drame même, notamment de la comédie, est de caractère agonal : un combat y est livré, ou bien un individu ou un point de vue s'y trouvent attaqués<sup>165</sup>. L'atmosphère du drame est empreinte de l'extase dionysiaque, de

---

<sup>162</sup> Huizinga, *Homo ludens*, p. 37.

<sup>163</sup> Il est intéressant de remarquer que le costume du Vice garde des vestiges de cette figuration : un certain nombre de détails sont comparables à celui du Fool ou du Capitaine des danseurs de Morisque. Ces personnages ont par exemple en commun le port d'une queue d'animal attachée au chapeau ou à une extrémité d'un petit bâton, la marotte du "fou", qui est terminée à l'autre bout par une vessie gonflée. Le costume du Vice est bigarré, comme celui du fou de cour et du "fou", chef de la bande des danseurs de morisque. Voir l'article de Francis Hugh Mares, "The Origin of the figure called the "Vice" in Tudor Drama", *The Huntingdon Library Quarterly*, Nov. 1958, vol. XXII no. 1, pp. 11-29. Mares se réfère à son costume comme étant "a crude version of the variegated dress of the professional Fool of Tudor times, with animal relics in the place of the stylized cockscomb and the long ears on the head" (p. 28).

<sup>164</sup> *Dictionnaire historique de la langue française, Paris: Dictionnaires le Robert, 1995.*

l'ivresse solennelle, de la passion dithyrambique. La distinction entre le sérieux et le non-sérieux s'efface. Le vrai poète, suivant la définition que prête Platon à Socrate, doit être tout ensemble tragique et comique, toute la vie humaine<sup>166</sup> doit être considérée à la fois comme une tragédie et une comédie :

**[...]Socrate les (Agathon et Aristophane) avait amenés à reconnaître qu'il appartient au même homme de savoir traiter la comédie et la tragédie, et que, quand on est poète tragique par art, on est aussi poète comique<sup>167</sup>**

## 5. 4 Le double jeu du Vice

---

B. Spivack attire notre attention sur la double dimension de la convention du Vice : la dimension homilétique qui relie le personnage intimement au spectateur et la dimension véritablement dramatique de son intrigue stéréotypée. Cette "intrigue" donne à penser à une démonstration, ce dont témoignent certains termes récurrents ayant trait au jeu théâtral : "see" et "show", "game" et "gear" font partie de son répertoire fixe, attirant notre attention sur ses exploits en qualité de "playmaker". Le mot "gear" est presque toujours adressé au spectateur, que le Vice invite à formuler une appréciation sur l'excellence de ses stratagèmes. Nichol Newfangle, le Vice de *Like Will to Like*, est doté du rôle de personnage médiateur, ce personnage pivot que l'on appelle couramment *stage manager character* en langue anglaise :

***I trowe you shall see more knaves come to me, Which whensoever they doo,  
They shall have their meed, as they deserve indeed, And you shall shortly see  
these two. When they doo pretend to have a good end Mark wel, then, what shall  
insue : A bag and a bottle, or els a rope knottle, This shall they prove to true.  
But mark wel this game ; I see this geer frame. (Like Will to Like, v. 588-596)***

Plus tard dans la pièce, les objets qu'il présente aux spectateurs symbolisent ses machinations pour conduire à la perdition Cuthbert Cutpurse, et Pierce Cutpurse. Il sollicite l'approbation de l'auditoire directement :

***And for Cuthbert Cutpurse and Pierce Pickpurse heere is good fare : This is the  
land of the two legged mare, Which I to them promised, and devide it with  
discretion. Shortly you shall see I wil put them in possession. How like you this  
merchandise, my maisters ? Is not this trim ? (Like Will to Like, v. 912 -916)***

Ce personnage médiateur a la capacité de naviguer entre l'espace-temps des regardants

---

<sup>165</sup> Aristophane, par exemple, exerce sa verve contre Socrate dans *Les Nuées* (423 av. J.-C.) le présentant comme un sophiste et un physicien niant l'existence des dieux.

<sup>166</sup> Comme nous le fait remarquer Walter Benjamin, la mort de Socrate ne ressemble que superficiellement à une fin tragique : elle correspond à une expiation ordonnée par une loi ancienne, une mort sacrificielle qui contribue à l'instauration d'une nouvelle communauté. Socrate, comme le Christ, meurt volontairement et sa mort est plutôt celle du martyr que celle de la victime du tragique de la condition humaine. A l'inverse du héros tragique qui s'enveloppe d'un mutisme révélateur de son incompréhension, Socrate converse longuement et avec lucidité sur l'immortalité de l'être : voir Walter Benjamin, *The Origin*, pp. 113-114. Les derniers moments de Socrate sont racontés dans le dialogue du *Phédon*.

<sup>167</sup> Platon, *Le banquet*, (223 d), traduit par Emile Chambry, Paris: Flammarion, 1992, p. 96.

et des regardés sans briser le jeu . Il y a fusion, mais non confusion entre la scène et la salle et ce qui fut une relation binaire devient tripartite alliant trois espaces-temps en un seul espace-temps dramatique, primordial pour la création scénique <sup>168</sup> .

Le Vice de *The Marriage between Wit and Wisdom*, (Francis Merbury, 1579), *Idleness*, fait son entrée en scène dans la plus grande intimité avec le spectateur :

**Ah ! sirrah ! my masters ! how fare you at this blessed day ? What, I ween all this company are come to see a play ! What lookest thee, good fellow ? didst see ne'er a man before ? Here is a gazing ! I am the best man in the company, when there is no more ! As for my properties, I am sure you know them of old ! I can eat till I sweat, and work till I am a-cold. (*The Marriage between Wit and Wisdom* <sup>169</sup> , v. 87-92)**

et, après avoir annoncé son nom, sa nature, et son stratagème, il procède par la suite à l'organisation de la pièce promise que le spectateur était censé voir :

**But what is that to the purpose - perhaps you would know ? Give me leave but a little, and I will you show ! My name is Idleness, as I told you before. And my mother, Ignorance, sent me hither. I pray thee, sirrah ! what more ? Marry, my masters ! she sent me the counterfeit crank for to play ; And to lead Wit, Severity's son, out of the way ! (v. 103-109)**

Selon B. Spivack , cette intimité avec l'auditoire contribue partiellement à la popularité du Vice et à sa survie :

**He outlives the decay of the allegorical drama because he has developed into a stage personality [...] His performance in consequence is double, both choric and dramatic, and as such it survives in both comedy and tragedy .** <sup>170</sup>

Le double rôle de médiateur et d'index allégorique que joue le Vice lui permet d'évoluer dans les pièces élisabéthaines sous le nom de Diccon ainsi que sous le nom de Richard III . Les partisans des genres séparés voient une trop grande différence entre le contexte environnant de ces deux intrigants pour leur attribuer des points de convergence. Mais les réalités de la scène élisabéthaine font que ces deux intrigants relèvent de la même convention ; ils sont dotés des mêmes caractéristiques, et œuvrent dans le même but amoral en employant les mêmes astuces histrioniques pour réussir leur entreprise. Le Vice appartient à la fois à la tragédie et à la comédie ; il est à l'aise dans l'une comme dans l'autre et fait perdurer l'esprit tragi-comique anglais si réticent à se soumettre aux lois rigides du drame classique.

## 5. 6 Le Vice comme acteur

---

<sup>168</sup> La relation entre l'aire de jeu et l'auditoire dans le théâtre Tudor est bien développée dans les travaux de Norah Phoenix dans *Dramaturgie de l'espace-temps sur la scène Tudor : Etude de quelques formes c.1520-c.1564*. Thèse de doctorat nouveau régime, Université François-Rabelais de Tours, 1997, pp. 90-91.

<sup>169</sup> Francis Merbury, *The Marriage between Wit and Wisdom, in English Moral Interludes*, éd. Glynn Wickham , London: J. M. Dent, 1976.

<sup>170</sup> Spivack , *Shakespeare and the Allegory*, p. 192.

La métaphore du *theatrum mundi* est très ancienne, étant associée surtout à la littérature non-dramatique. Ann Righter maintient que c'est au XVIe siècle, lorsque le théâtre devient davantage sécularisé que l'idée de la pièce comme illusion, que l'image du monde comme scène de théâtre entre dans le théâtre anglais. Elle affirme d'autre part que c'est le Vice qui établit la connexion ancienne entre l'acteur et l'imposteur : le Vice a les caractéristiques de l'hypocrite<sup>171</sup>, comme l'acteur :

***As counterfeits, deep dissimulators, they persuaded honest men of things which were not so and, to aid them in their task, assumed names and costumes not of their own***<sup>172</sup>.

L'analogie entre le Vice et l'acteur émane du *Psychomachia* de Prudence : pendant le combat qui est engagé entre les vices et les vertus, Avarice décide de gagner la bataille par la ruse, plutôt que par les moyens chevaleresques plus honorables. Elle change son nom en Thrift et se déguise en mante blanche pour voiler son allure de Méduse, et trompe finalement ses adversaires crédules. Les exemples de Vices qui se déclarent être des acteurs en train de monter des saynètes ou des jeux abondent. Dans le cas de *Respublica* nous assistons à une véritable répétition : afin de bien simuler leurs identités feintes, le groupe-vices doit apprendre à prononcer ses nouveaux noms. Le seul moyen d'y parvenir est par l'astuce du solfège qui se prête bien à l'apprentissage du mot *reformation* si rebelle à la langue d'Adulacion, qui, avec beaucoup de clins d'œil aux spectateurs confond allègrement "Dyffamacion" et "Defformacion" avec "Reformation"

***AVARYCE And what callest thowe hym here ? ADULACION Dyffamacion. AVARYCE I tolde the, he shoulde be called Reformation. ADULACION Veraye well. AVARYCE What ys he now ? ADULACION Deformation AVARYCE Was ever like asse borne in all nacions ? ADULACION A pestell on hym, he comes of the Acyons. AVARYCE Come on, ye shall learne to solfe : Reformation ! Sing on now : Re. ADULACION Re. AVARYCE Refor. ADULACION Reformation. (Respublica , l. iv. v. 64-69)***

La musique est employée par Avaryce pour dompter le récalcitrant Adulacion : ce premier nous rappelle alors les exploits d'Orphée, qui charmait mêmes les pierres avec sa lyre : Avaryce figure ici comme une sorte d'anti-Orphée, ou d'antéchrist, qui s'emploie à emmener les âmes égarées à leur perdition.

Une constellation d'images ayant trait au théâtre et à la notion *play* s'associe naturellement au Vice dont le rôle de l'intrigant solitaire et intelligent s'étoffe parallèlement à la panoplie d'artifices dont dispose la dissimulation. Dans *The Play of Love* (John Heywood, 1533), "the vyse nother louer nor beloued" déclare qu'il s'est bien amusé à feindre l'amour pour une femme dont il savait que les sentiments étaient faux :

***When thou laughedest dissymulying a wepyng harte Then I with wepyng eyes played euen the lyke parte. (The Play of Love,<sup>173</sup> v. 649-50)***

<sup>171</sup> Le dictionnaire Le Robert *Dictionnaire historique de la langue française* définit le mot *hypocrite*, emprunté du grec *hypokritēs* comme "celui qui interprète (un songe, une vision)", puis 'acteur' et, tardivement 'fourbe', issu du verbe *hupokrinesthai*. Le sens de ce dernier verbe grec est explicité dans la définition du mot hypocrisie : "[...] *hupokrinesthai* 'répondre', 'jouer un rôle' et 'mimer, feindre'. Le jeu de ressemblance de l'acteur, du mime, est dénommé d'après la caractérisation imparfaite de l'objet imité."

<sup>172</sup> Righter, *Shakespeare and the Idea*, p. 63.

Cacurgus, le Vice ambidextre de *Misogonus* (1570), pièce fortement marquée par l'influence du modèle latin, se montre très conscient des deux rôles distincts que l'auteur de la pièce lui confie, l'intrigant rusé et le fou naturel Will Summer :

CACURGUS Now will I goe play will sommer agayne And seme as verie a gose as I was before. (*Misogonus*<sup>174</sup>, v. 79-80)

## 5. 7 Le jeu entre la scène et la salle

---

Le théâtre a partie liée avec le jeu dans ses principes et règles sinon dans ses formes. La question du jeu peut être posée en termes de sincérité/hypocrisie du comédien ainsi qu'en termes de complicité avec le public : la pièce n'a de chance de réussir que si le spectateur joue le jeu d'accepter le système codifié de comportements et d'actions passant pour vraisemblables, réalistes ou artificielles et théâtralisées. Une sorte de compétition existe entre la scène et la salle : il s'agit pour cette première, dans la plupart des cas, d'obtenir l'adhésion de la salle, de faire en sorte que le regard public fasse de la scène un univers autonome<sup>175</sup>.

L'expression "to play the part" et ses variations ("to play the orator", par exemple) étaient très en vogue chez les Elisabéthains, étant d'usage courant pour désigner une attitude ou une fonction. Shakespeare, cependant, emploie ces expressions pour renvoyer explicitement à la notion de duplicité inhérente dans le rôle de l'acteur, connotation à laquelle les personnages Vice ont beaucoup contribué. Pour Anne Ubersfeld l'acteur "est aussi loin que l'atome d'être un signe simple, un, indivisible : il est un tissu de signes : un 'texte'"<sup>176</sup>. Un arrêt sur le concept "texte" et son association à l'acteur s'impose ici. Visitions de nouveau le mot grec *hypokritês* et sa désignation originelle. Des recherches récentes menées par Jesper Svenbro<sup>177</sup> ont mis en lumière la nature ambiguë du verbe *hupokrinesthai* dont ce mot est issu. Selon George Thomson, auquel J. Svenbro fait référence, ce verbe revêt deux sens distincts dans les poèmes homériques : "répondre" et "interpréter" (un présage ou un songe). Thomson trouve

<sup>173</sup> John Heywood, *The Play of Love*, dans Richard Axton et Peter Happé, éds. *The Plays of John Heywood*, Cambridge: D. S. Brewer, 1991.

<sup>174</sup> Anthony Rudd, *Misogonus*, éd. Lester E. Barber, New York and London: Garland Publishing Inc., 1979.

<sup>175</sup> Ceci n'est pas le cas du théâtre épique brechtien qui, lui, "ambitionne de porter la contradiction de la scène à la salle, visant ainsi la division du public sur les solutions narratives et politiques". Citation empruntée à Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Dunod, 1996, p. 184.

<sup>176</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris: Belin, 1996, p.7.

<sup>177</sup> Notre texte concernant ces recherches reprend certains éléments de la communication donnée par Jesper Svenbro au congrès annuel de la Société Française Shakespeare de 1996. Consulter : "Le théâtre et l'invention de la lecture silencieuse en Grèce ancienne," *Variations sur la lettre, le mètre et la mesure Shakespeare*, textes présentés par Dominique Goy-Blanquet, directeur de la publication : Richard Marienstras, Amiens : Collection Sterne, CRDP de l'Académie d'Amiens, 1996, pp. 177-184.



l'explication de cette double signification dans un passage du *Timée* où il est dit que "les prophétai sont bien des *hupokritai* de paroles et de signes énigmatiques, mais qu'ils ne sont nullement des *mantai* (des devins proférant leurs paroles en extase). Il arrive à la conclusion suivante : *hupokritês* désigne à l'origine un personnage à qui des questions sont posées concernant **"des paroles et des signes énigmatiques"**, et l'interprétation qui en est faite constitue la réponse sollicitée. J. Svenbro précise que plus tard, lorsque les "réponses-interprétations" sont proférées sans que les spectateurs-auditeurs les demandent, l'*hupokritês* est en voie de devenir acteur : **"La séparation entre l'espace scénique (désormais autonome) et les spectateurs (désormais passifs) s'est installée"** <sup>178</sup>. La recherche de J. Svenbro sur l'invention de la lecture silencieuse démontre que l'écriture visait la production d'une voix, non pas sa représentation. Il arrive à la conclusion qui suit :

***Pour le poète dramatique, l'acteur reçoit une inscription [...] L'intérieur de l'acteur est un espace scriptural. Ce qui veut dire que le texte dramatique est "inscrit" dans l'esprit de celui qui le dit sur scène*** <sup>179</sup>.

Shakespeare écrit dans la mémoire de ses acteurs. Ce passage de *Hamlet* illustre notre propos :

***HAMLET My tables. Meet it is I set it down That one may smile, and smile, and be a villain (Hamlet, 1. 5. 107-108)***

Harold Jenkins fait un rapprochement dans l'édition Arden de 1982 <sup>180</sup> avec l'emblème de Whitney qui est centré sur l'hypocrite ("saints in show, with Judas hearts") et qui recommande de contrôler la correspondance exacte entre les actions et les dires d'un homme en les inscrivant sur une tablette <sup>181</sup>. Remarquons que le **"I can smile, and murder whiles I smile"** de Richard III (3 *Henry VI*, 3.2.182) établit la même analogie entre l'acteur et l'hypocrite. De fil en aiguille nous remontons aux origines de l'association entre l'acteur et l'hypocrite. Roland Barthes nous apporte quelques éclaircissements là-dessus aussi. S'appuyant sur les recherches de J.P. Vernant, il met en lumière la nature ambiguë de la tragédie grecque :

***[...] le texte y est tissé de mots à sens double, que chaque personnage comprend unilatéralement (ce malentendu perpétuel est précisément le "tragique"); il y a cependant quelqu'un qui entend chaque mot dans sa duplicité, et entend de plus, si l'on peut dire, la surdité même des personnages qui parlent devant lui : ce quelqu'un est précisément le lecteur (ou ici l'auditeur). Ainsi se dévoile l'être total de l'écriture : un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas***

<sup>178</sup> Svenbro, "Le théâtre", p. 180.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>180</sup> William Shakespeare, *Hamlet*, éd. Harold Jenkins, The Arden Shakespeare, London: Methuen, 1982, p. 222, note 107.

<sup>181</sup> Une reproduction de cet emblème, *Frontis nulla fides*, figure en annexe de ce travail. Tirée de Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblems and Other Devises*, (Leyden 1586) : Bodleian Library, Douce W. Subt. 23 p. 100-101. Voir Annexe 8.

***l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, [...] toutes les citations dont est faite une écriture ; [...] Le lecteur, la critique classique ne s'en est jamais occupée ; pour elle, il n'y a pas d'autre homme dans la littérature que celui qui écrit. [...] il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.***<sup>182</sup>

Le Vice profère bien des réponses-interprétations. Ce faisant il répond aux questions qu'il anticipe de la part des spectateurs-auditeurs. Ses énoncés sont construits sur le fond aperceptif de son interlocuteur dans la salle. Une illustration extraite de *Like Will to Like* est représentative de nombreux épisodes similaires qui émaillent le théâtre du Vice : Nichol Newfangle laisse partir ses semblables, Haunce, Tom Tossplot et Phillip Fleming avant de s'adresser directement à la salle dont il anticipe l'intérêt qui s'amenuise :

***Wel doon, gentle lone, why begin you to mone ? Though they be gone, I am in place. And now I wil daunce, now wil I prounce, For why I have none other work : (Like Will to Like , v. 570-573)***

L'aire du jeu dans le théâtre du Vice n'est pas encore séparée de l'espace occupé par le spectateur. La séparation s'effectue à partir de la construction des théâtres publics. Certains dramaturges perçoivent l'utilité d'un personnage médiateur de la trempe du personnage-Vice car le texte qu'il vocifère peut générer un véritable dialogue entre l'auteur et le spectateur/auditeur. Le "dialogisme " que M. Bakhtine découvre dans les œuvres de Dostoïevski est présent non seulement dans le texte dramatique, mais également dans les signes extratextuels, ce que l'on peut appeler le langage théâtral du spectacle Tudor.

A l'unicité du sujet parlant est opposé le concept de polyphonie : l'énoncé signale dans son énonciation la superposition de plusieurs voix. La plurivocité du mot est au cœur du concept de dialogisme qui entretient une relation naturelle avec le concept d'intertextualité. Nous suggérons que "l'espace scriptural" dont parle J. Svenbro devient "espace scriptural intertextuel" au fil des siècles avec l'acteur qui reçoit l'inscription du rôle du Vice dans les interludes et davantage avec l'acteur investi d'un texte de William Shakespeare. Shakespeare a cette conscience et cette expérience de la plurivocité du langage maintes fois exposée dans les écrits de M. Bakhtine .

## Conclusion

La connotation de duplicité inhérente au rôle de l'acteur (et particulièrement au rôle du Vice) permet à un dramaturge comme Shakespeare de jouer avec la complicité de la salle. A l'aide du palimpseste qui inscrit sur le corps de l'acteur, par couches successives, les conventions théâtrales des époques antérieures, il peut générer un tissu de signes qui rend possible l'exploitation des structures dialogiques du langage. Ainsi, le didactisme ouvert se voile et permet au poète dramaturge de masquer sa prise de position ; la voix

---

<sup>182</sup> Roland Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV, "La mort de l'auteur"*, Paris: Editions du Seuil, 1984, p. 69.

"officielle" vocifère les attitudes acceptables à adopter par l'intermédiaire (souvent obliquement) du personnage médiateur (souvent protégé) jouant son rôle d'index allégorique (ou tout simplement d'*hypokritês*) officieusement cautionné par la censure.

Shakespeare ordonne magistralement un ensemble disparate en un système original orchestré par des thèmes intentionnels qui sont suffisamment dialogiques pour ne pas lui attirer les ennuis engendrés par un satirique trop acerbe, et pourtant suffisamment impressionnistes pour évoquer par petites touches suggestives une vision différente des préoccupations de l'époque, suffisamment ludiques pour créer des formes de représentation théâtrale vibrantes d'ingéniosité.

La stratification professionnelle du langage joue son rôle dans l'orchestration de cette vision : le langage de l'avocat, du médecin, du commerçant, de l'homme politique contribuent par leurs contextes d'appartenance à l'extraordinaire coexistence des contradictions socio-économiques entre présent et passé, entre différentes époques du temps présent, entre courants, écoles, et cercles qui constituent le message composite des acteurs imprégnés du dialogisme des textes de Shakespeare.

Un deuxième arrêt sur le concept "texte" s'impose ici pour éclairer notre propos. Pour Roland Barthes,

***[...] un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait "le message" de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. [...] la littérature (il vaudrait mieux dire désormais l'écriture), en refusant d'assigner au texte (et au monde comme texte) un "secret", c'est-à-dire un sens ultime, libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi***<sup>183</sup>.

L'espace verbal est chronotopique : un jeu évaluatif peut se fonder sur le degré de détermination sociodiscursive sur le discours du locuteur. Les traces de ce jeu évaluatif apparaissent dans les prologues, anatomies et critiques qui étaient échangés entre détracteurs et apologistes du théâtre. Les contrats passés directement avec le spectateur témoignent du souci de l'auteur non seulement de plaire, mais aussi de ne pas outrepasser le seuil délimitant la liberté d'expression. La duplicité inhérente au rôle de l'acteur permet au poète de jongler avec cette liberté restreinte et par touches suggestives d'imprimer une vision différente du monde sur l'imaginaire du récepteur, une vision qui n'est plus en noir et blanc, mais en demi teintes.

Ces "contrats" témoignent des énoncés doxiques mais aussi du désir croissant des écrivains et dramaturges d'usurper la parole officielle et, pour emprunter une expression à Louis Lecoq, de remplir la fonction d'un "sermonnaire laïc" afin d'exposer leurs idées propres sur la morale et la bonne conduite, d'imiter la franchise (acerbe certes) de Juvenal, moins mièvre que celle d'Horace plus tolérant et mitigé. Comme le précise L. Lecoq<sup>184</sup>, les satiriques revendiquent, consciemment ou non, un privilège exorbitant, que l'Eglise ne peut pas leur accorder étant officiellement la seule à détenir le droit de corriger

<sup>183</sup> Barthes, *Le bruissement, La mort de l'auteur*, p. 67.

les mœurs. Dès que le mot / commence à remplacer le mot *God* dans les dénonciations un conflit s'installe, malgré l'audace modérée du contenu de la satire religieuse ou sociale de l'époque.

Nous proposons d'étudier dans un prochain chapitre certains des échanges entre dramaturges, détracteurs et spectateurs afin de situer le dramaturge par rapport aux canons officiels de l'esthétique littéraire et de la liberté d'expression et par rapport à son auditoire qui le faisait vivre à partir du moment où le théâtre anglais devient une affaire de commerce lui aussi. Le théâtre "providentiel" s'inscrit dans une ère nouvelle qui transforme la signification du mot "providence" pour l'allier à la notion de prévoyance en matière de gestion des ressources matérielles.

Nous focaliserons notre attention dans l'immédiat sur l'un des "super-Vices" de Shakespeare, Richard Gloucester, prince usurpateur qui se hisse au rang de monarque par le biais d'intrigues dignes d'un Machiavel .

---

<sup>184</sup> Louis Lecoq, *La satire en Angleterre de 1588 à 1603*, Paris: Didier, 1969, pp. 108-109.

## Chapitre 2 : Shakespeare et le personnage-Vice : Richard III et Falstaff

### 1. Richard III et le personnage conventionnel du Vice

#### Introduction : convergence et divergence

---

Dans ce chapitre nous nous proposons d'analyser les machinations du personnage shakespearien Richard III lequel, à nos yeux, incarne bien des procédés conventionnels mis en lumière dans notre exploration du théâtre du Vice. Richard III est plus marqué du sceau du manipulateur maléfique que du sceau du bouffon plein de malice. Il atteint la stature du vilain élisabéthain tout en assimilant les conventions que les prédécesseurs de Shakespeare avaient mis au service de leurs Vices protéiformes. Shakespeare exploite aussi le comique grotesque gothique pour faire de son personnage un Vice-manipulateur du sur-scène comme de la salle.

#### 1. 1 Richard III , héros tragique ?

---

La pièce *Richard III*<sup>185</sup> appartient aux chroniques historiques de Shakespeare. Soumettons d'abord que le dramaturge élisabéthain est peintre de l'histoire : son souci n'est pas de donner une représentation historiquement exacte des événements mais de tendre un miroir supposé d'un temps historique, l'histoire étant, selon la description de Norton,

**[...] a glass wherein each man may see things past, and thereby judge justly of things present, and wisely of things to come**<sup>186</sup>.

Une telle vision de l'histoire est soustraite au niveau syntagmatique et au niveau paradigmatique : ce dernier englobe une conception ancienne de l'histoire comme trésor d'exemples ou répertoire de *topoi*, de lieux communs dont la valeur a la permanence de la nature humaine ; le niveau syntagmatique comprend une histoire orientée, dotée d'un sens, que ce dernier dépende de la confiance chrétienne en un salut historique, ou, plus tard, de l'idéologie profane du progrès historique. Le règne de Richard III (1483-1485), malgré sa proximité dans le temps, est déjà oblitéré dans sa vérité originelle quand il atteint Shakespeare : d'une part par la manipulation que Thomas More fit subir à cette "histoire" dans *The History of King Richard the Third* (c.1513), puis plus généralement par l'attitude complexe des historiographes et des historiens contemporains devant l'événement historique en tant qu'histoire et en tant que déroulement historique, attitude d'ordre syntagmatique et paradigmatique. La proximité des sources contraint Shakespeare à faire de Richard ce roi monstrueux qui s'inscrit dans une vision providentielle, et le contexte de conception providentielle de l'Histoire cautionne l'allégorisme plus théologique<sup>187</sup> que politique de tout le "bestiaire" infernal par lequel Shakespeare associe la "bestialité" de Richard au blasphème satanique :

**QUEEN MARGARET: From forth the kennel of thy womb hath crept A hell-hound that doth hunt us all to death : That dog that had his teeth before his eyes, To worry lambs and lap their gentle blood ; That foul defacer of God's handiwork, That reigns in gallèd eyes of weeping souls ; (Richard III , 4. 4. 47-52)**

Certes *Richard III* s'inscrit parmi les tragédies shakespeariennes : mais, à travers le dépouillement du personnage Vice, que maints critiques ont décelé dans la composition de *Richard III*, nous appréhendons le bien-fondé du postulat de Glynne Wickham cité préalablement dans ce travail concernant la tragi-comédie comme la racine des genres séparés que devinrent la tragédie et la comédie. La doctrine chrétienne rejette le dualisme et conçoit le divin comme une entité exclusivement juste. Pour cette raison la notion de tragédie véritablement chrétienne est difficile à envisager. Michael Grant<sup>188</sup> souligne cette contradiction lorsqu'il fait ressortir le contraste qui existe entre les fautes

---

<sup>185</sup> Les références aux pièces de Shakespeare ont été empruntées à l'édition en un volume du *Norton Shakespeare*, éd. Stephen Greenblatt, New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1997.

<sup>186</sup> Cité par J.B. Black, *The Oxford History of England, Oxford: Clarendon, 1957, vol. VII, The Reign of Elizabeth*, p. 285.

<sup>187</sup> E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, London: Penguin Books, 1962, p. 9 : "History in fact grows quite naturally out of theology and is never separated from it."

<sup>188</sup> Michael Grant, *Myths of the Greeks and Romans*, New York: Signet, 1962, pp. 199-200.

commises par les individus dans le drame antique et la faute d'*homo genum* liée à la doctrine biblique de la Chute selon laquelle :

***[...] all men become leprous and unclean until Jesus Christ redeems them. For Christians see evil as the harbinger of blessing, as something which always permits of reconciliation and atonement, a relief from what Dostoevsky saw as our complete and terrifying freedom : "O happy fault that has won for us so loving, so mighty a Redeemer."***<sup>189</sup>

Dans le cas de *Richard III*, l'ambition peut être posée comme le thème central qui organise la structure dramatique, et cette ambition motive le double mouvement dramatique : mouvement ascensionnel, par l'effet d'une hubris, image d'un désir démesuré de puissance, puis chute, par l'effet de Némésis, reflet de cette justice immanente providentielle. Dans les œuvres dramatiques du début de la période que nous nous efforçons d'étudier c'est l'ambition luciférienne de la tradition chrétienne que l'on retrouve mise en scène le plus fréquemment. Dans la version tragique de l'idéologie élisabéthaine la tradition antique, remodelée par les interprétations humanistes, s'associe à la tradition chrétienne : cette version est appuyée par une théorie des passions dominée par la pensée stoïcienne qui considérerait l'ambition, passion excessive individuelle, capable de mettre en péril l'ordre infailible du cosmos. Dans les deux traditions il s'agissait de rejeter, au nom de principes moraux, l'ambition individuelle. Dans les deux cas l'individu, doté du libre arbitre, était condamné à en payer le prix.

On peut se demander dans quelle mesure Richard III est un héros tragique. Il s'agit tout d'abord de clarifier la notion de "héros tragique". Selon Aristote le héros tragique doit subir une chute provoquée par une erreur de jugement de sa part (*harmartia*) ce qui ouvre la brèche à la catastrophe. D'autre part, ce héros tragique ne doit pas être ni entièrement bon, ni totalement dépravé :

***Reste par conséquent le héros qui occupe une situation intermédiaire entre celles-là. C'est le cas de l'homme qui sans être éminemment vertueux et juste, tombe dans le malheur non à raison de sa méchanceté et de sa perversité mais à la suite de l'une ou l'autre erreur qu'il a commise, et qui est de ceux qui sont situés dans un haut degré de renommée et de prospérité, comme, par exemple, Œdipe, Thyeste et les membres fameux de pareilles familles. [...] et il doit y avoir revirement non du malheur au bonheur mais au contraire du bonheur au malheur, ce revirement survenant non à cause de la perversité mais à cause d'une erreur grave d'un héros ou tel que je viens de dire ou meilleur plutôt que pire***<sup>190</sup>.

Shakespeare, en adoptant pour *Richard III* les conventions du théâtre du Vice, et en prenant un scélérat confirmé de lignée princière pour héros tragique, nous lègue une conception de la tragédie qui va à l'encontre des théories d'Aristote ; théories largement ignorées par la plupart des dramaturges Tudor, ou seulement connues à travers les interprétations qu'en firent les théoriciens italiens<sup>191</sup>. Le concept aristotélicien, remodelé en partie par Castelvetro parmi d'autres, qui requiert un protagoniste ni entièrement bon ni totalement dépravé, une erreur de jugement de sa part (*hamartia*), des retournements

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>190</sup> Aristote, *Poétique*, chapitre 13, traduit par J. Hardy, Paris: "Les Belles Lettres", 1985, p. 47.

imprévus (*peripeteia*), un effet cathartique (*catharsis*) et le respect des trois unités n'existe guère en dehors des universités dans le théâtre élisabéthain. Ce qui existe en revanche, c'est le spectacle de gens vertueux entraînés à leur perte par la méchanceté d'antagonistes malicieux et le spectacle d'autres formes diverses de dépravation ou de bonté humaine : les dénouements et circonstances fortuits ne sont pas les seuls régisseurs de ce théâtre. Un monde autonome est représenté dans lequel l'attention est focalisée sur la valeur morale de l'homme et sur sa lutte contre la fatalité. L'homme, comme le souligne Pico della Mirandola<sup>192</sup>, peut se baisser jusqu'au niveau des bêtes ou se hisser jusqu'à la sphère des anges. C'est ce monde que Shakespeare soumet à notre estimation en qualité de membres d'une communauté chrétienne. C'est la vision du monde des humanistes qui rend l'homme directement responsable de son salut ou de sa damnation. La notion d'un plan divin organisant les accidents fortuits régissant les affaires humaines n'apparaît pas ; l'homme se doit de poursuivre le chemin de la justice et de la bienfaisance, et de se réjouir de savoir que Dieu surveille tout ce qui se passe et ne manquera pas de récompenser chacun pour ses souffrances dans un ailleurs futur. Selon Rocco Montana c'est l'analyse de Manzoni qui nous permet d'avoir la meilleure compréhension de la nature chrétienne de la tragédie telle que des humanistes comme Shakespeare la concevaient. Bien que longue, cette citation mérite son insertion dans ce travail car elle met l'accent sur la transition qui s'effectue à partir du moment où les dramaturges se détournent des pièces de la famille des "moralités" pour contempler l'histoire :

***It is in the pure realm of a disinterested contemplation, and at the sight of the purposeless sufferings and vain pleasures of men that one is more profoundly seized by terror and pity for himself... It is from history that the poet draws forth, without any forcing, sentiments of humanity : they are always the noblest and those we most need. It is through the vision of the passions which have tormented man that the poet can make us apprehend that common fund of misery and weakness which may lead us to feelings of indulgence made up not of laxity or contempt, but of understanding and love. By having us witness events in which we are not involved as agents, in which we are only spectators, he can help us to acquire the habit of fixing our mind on those calm and grand thoughts***

<sup>191</sup> Nous pensons ici surtout à Sir Philip Sidney dont *The Defence of Poesy* (1579-80) est partiellement inspiré de commentaires italiens sur la *Poétique* d'Aristote. Sidney ne fit pas beaucoup de cas de la notion de catharsis, qui est au cœur de la littérature fondée sur l'aristotélisme, et sa conception du drame tragique en tant que moralité à la fin de laquelle le vilain est nécessairement puni ne correspond pas aux spéculations des italiens ni aux pratiques du théâtre élisabéthain de son époque.

<sup>192</sup> Dans son traité *On the Dignity of Man* Pico met les paroles suivantes dans la bouche de Dieu qui s'adresse à Sa créature : "The nature of all other things is limited and constrained within the bounds of laws prescribed by me : thou, coerced by no necessity, shalt ordain for thyself the limits of thy nature, in accordance with thy own free will, in whose hands I have placed thee. I have set thee at the world's centre, and thou mayest from thence observe more easily what is in the world. I have made thee neither of heaven nor of earth, neither mortal nor immortal, so that thou mayest with greater freedom of choice and with more honour, as though the maker and moulder of thyself, fashion thyself in whatsoever form thou shalt prefer. Thou shalt have the power to degenerate into the lower forms of life, which are animal ; thou shalt have the power, out of thy soul's judgement, to be reborn into the higher forms of life, which are divine." Cité par Muriel C. Bradbrook, *Shakespeare and Elizabethan Poetry: a Study of his Earlier Work in Relation to the Poetry of the Time*, Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1951, p. 17.



***which are obliterated and vanish under the pressures of daily realities of understanding and love. By having us witness events in which we are not involved as agents, in which we are only spectators, he can help us to acquire the habit of fixing our mind on those calm and grand thoughts which are obliterated and vanish under the pressures of daily realities of our life and which when thoughtfully cultivated and kept present can surely strengthen our wisdom and our dignity***<sup>193</sup> .

R. Montano attribue à Shakespeare une forme de tragédie qu'il appelle "humanistic Christian tragedy " dans laquelle le *regnum hominis* est le lieu de bataille où l'âme est conquis ou perdu :

***[...]the spectacle of man's misery and greatness, of the often calamitous turns of fortune, and the consideration of good and depraved deeds, are the aptest means to arouse appreciation for what is noble and worthy, and to create feelings of submission to the unknown will of God***<sup>194</sup> .

Lorsque Shakespeare écrit cette tragédie , Richard III était assimilé à un scélérat. Shakespeare reproduit, pour la scène, la vision populaire en exploitant les conventions associées au Vice, devenu au fil des années le vilain manipulateur flanqué de subalternes complices (à qui est souvent transféré l'aspect bouffon du rôle<sup>195</sup> ) et exerçant ses talents sur des dupes crédules. Richard se présente lui-même comme une espèce de monstre. Son corps déformé reflète la laideur de son âme, complaisamment exhibée. Mais au fil du drame on voit se dessiner un monde de complots politiques sanguinaires et défiler les personnages adultes de la pièce qui ont tous commis ou exploité un meurtre si ce n'est plus. La Guerre des Deux-Roses prend l'allure d'un système de rivalité et de vengeance politiques où les participants sont tour à tour tyran et victime. Richard est le dernier anneau de cette spirale endiablée et tue le plus de monde. Cependant, la logique du *handy-dandy* semble fonctionner lorsque Shakespeare a recours à la malédiction : chaque personnage passe son temps à maudire tous les autres de façon si massive que les victimes et les coupables deviennent indissociables ! L'impression globale frise le comique, selon l'état d'esprit du spectateur. La convergence de toutes les malédictions sur Richard entraîne sa déconfiture finale, qui en même temps débouche sur une fin heureuse pour le royaume dépeint : le retour de la paix et un projet de mariage prometteur d'un avenir glorieux et stable pour l'Angleterre. Cette chronique est enchâssée par un

<sup>193</sup> Rocco Montano, *Shakespeare 's Concept of Tragedy. The Bard as Anti-Elizabethan*, Chicago: Gateway Editions, 1985, pp.138-139. La référence donnée pour cette citation est : A. Manzoni, *Lettre à M. Chauvet, in Tutte le opere*, éd. Bruno Cagli, Rome: Avanzini e Torraca, 1965, p. 1066.

<sup>194</sup> Montano, *Shakespeare 's Concept*, p. 182.

<sup>195</sup> Spivack , *The Allegory*, p. 373 : "These tool villains, diminished copies of the same image stamped on their masters, represent a technical innovation of some consequence. Farce, which in the climate of tragedy slowly evaporates out of the Vice, does not actually depart from the play. It survives in the sotteries of such underlings, each a sliver of the old Vice, split off to free the major figure from impediments. They contribute to the development of the tragic process by supplying the absolute need for comic diversion in early Elizabethan tragedy while permitting the Vice, now a nobleman or merchant-prince, some accession of sobriety and decorum. They also contribute a new element of complication and flexibility to the old stratagems by doubling the conspiratorial manpower. In the end they die, as much the victim of the Vice's mechanical duplicity as any other dupe."

cadre providentiel : après l'hiver d'une guerre civile le nouveau régime s'installe comme le printemps du renouveau.

Le tragique de l'histoire est conçu dans les chroniques historiques de Shakespeare comme un grand mécanisme qui ne fait que répéter ses chapitres successifs fondés sur la même image : la roue de la Fortune qui entraîne dans ses révolutions inexorables les occupants de la place la plus élevée vers la place la plus basse. C'est ce mécanisme auquel fait allusion la reine Margaret sortie de sa cachette pour participer aux lamentations de la duchesse de York et de la reine Elisabeth dans l'acte 4 de *Richard III* :

**QUEEN MARGARET** *I called thee then, poor shadow, 'painted queen'— The presentation of but what I was, The flattering index of a direful pageant, One heaved a-high to be hurled down below, (Richard III , 4. 4. 83-86)*

L'histoire dans les chroniques shakespeariennes est analogue à un grand escalier que monte sans trêve un cortège de rois. Chaque marche gravie est marquée de meurtre, de parjure, ou de trahison ; paradoxalement, la dernière marche conduit au sommet qui ouvre sur l'abîme.

Bien que le portrait de Richard fait de lui "l'actualisation d'un destin, dynastique ou personnel"<sup>196</sup>, la duplicité du langage laisse croire jusqu'à un certain point qu'il agit librement. "Sent before [his] time" (1. 1. 20) Richard tient de sa naissance à contretemps une difformité physique qui le prédétermine à la monstruosité criminelle historique et métaphysique. Il est conscient de sa difformité et du rôle qu'il est destiné à assumer — **"I am determinèd to prove a villain"** (1. 1. 30). Cependant dans le jeu et l'ironie du langage à double sens Richard domine le jeu dramatique :

**Thus, like the formal Vice, Iniquity, I moralize two meanings in one word. (Richard III , 3. 1. 82-83)**

Comme l'a souligné Gisèle Venet :

**Richard découvre et 'agit' sa liberté, mais aussi, finalement, ne fait peut-être que 'mimer' la liberté. [...] ce produit d'une 'dissembling nature' aboutit à la 'production' au sens théâtral du 'dissembler', de l'acteur.**<sup>197</sup>

La métaphore du *theatrum mundi* est omniprésente dans la pièce, et c'est la connexion ancienne établie entre l'acteur et l'imposteur qui passe par la connotation de dissimulation associée aux deux vocables qui scelle le pacte entre la scène et la salle : l'allusion au Vice dans cet aparté agit comme un levier de la mémoire collective sans pour autant briser l'illusion créée par le spectacle ; elle relève en quelque sorte de l'ésotérisme car Iniquity, outre le fait que le nom fait référence explicite à la somme des péchés officiels, était un personnage connu de ceux qui fréquentaient le théâtre, ce monde fictif qui produit un effet de réel grâce à la reconnaissance psychologique et idéologique par le spectateur de phénomènes qui lui sont déjà familiers. Le "maître de cérémonie" du "théâtre du Vice", d'origine populaire, fusionne ici avec le protagoniste d'une tragédie sénéquienne qui se confie au spectateur par le biais d'une allusion dotée de l'autorité d'une citation qui fait

---

<sup>196</sup> Gisèle Venet, *Temps et Vision Tragique. Shakespeare et ses contemporains*, Paris: Service des publications Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1985, p. 128.

<sup>197</sup> Gisèle Venet, *Temps et Vision Tragique*, p. 128.

l'écho des paroles de personnages Vice de pièces antécédentes, et ceci dans le but d'orienter la réponse du spectateur. Richard endosse ainsi tout le poids d'un passé dramaturgique remontant jusqu'au drame sous forme de *psychomachia* et son allusion à l'autorité d'un aphorisme qui, malgré sa brièveté, lui confère une épaisseur plurivalente.

## 1. 2 Justification du choix de ce "Vice" shakespearien

---

Notre focalisation sur le personnage de Richard III comme exemple shakespearien représentatif du personnage-Vice, personnification de l'esprit tragi-comique Tudor, se justifie en partie par ses facilités à transformer les expressions anglaises les plus inoffensives en termes de duplicité à connotation sinistre. Aussi nous nous attarderons sur ce personnage à cause des associations entre Richard et l'histrionisme lié dans son cas au rôle du tyran, affiliations qui font exploser la métaphore du *theatrum mundi*, Richard étant un acteur qui joue son rôle dans le monde réel et qui parvient, à l'aide du pouvoir de l'illusion à aveugler bon nombre d'honnêtes gens afin d'effectuer leur renversement dans le monde politique représenté. C'est un Roscius qui commet des assassinats dans la vie pour de vrai<sup>198</sup>. Le pouvoir que manie l'acteur est mis en avant : ce pouvoir relève de procédés théâtraux dont la visée est une harmonie entre identification et dénegation<sup>199</sup> qui engendre les deux axes paradoxaux de la réception d'une pièce. Nous touchons ici à la problématique du fonctionnement de l'illusion<sup>200</sup>, qui est étroitement lié au phénomène de rapprochement-éloignement faisant partie du contrat tacite par lequel le dramaturge, dans sa quête de vraisemblance, introduit le spectateur dans l'univers fictionnel sans abolir l'équilibre précaire entre resserrement de la communication entre scène et salle et distanciation, qui crée les conditions de "the willing suspension of disbelief"<sup>201</sup>, forme de jeu auquel le spectateur se prête d'emblée en acceptant d'assister à une représentation. Nous touchons aussi, dans le cas précis de la pièce de *Richard III*, aux problèmes des limites de la satire et de la comédie, genres intimement liés chez les écrivains élisabéthains. Jusqu'où pouvait aller un auteur dans l'abaissement d'un monarque sans donner l'impression de s'en prendre en même temps à la reine elle-même ? Est-ce que la tyrannie avec son lot de terreur et d'assassinats peut être traité sous un angle comique ? Ou est-ce un thème que le décorum si cher aux Elisabéthains réserve à la tragédie ?

Nous proposons dans les pages qui suivent de repérer les traits que le Vice et le personnage shakespearien Richard III ont en commun lors de la concrétisation de leurs pulsions ludiques. Ce repérage nécessitera de faire des aller-retour dans le texte afin de

<sup>198</sup> Henry VI fait l'assimilation avant d'être poignardé : "What scene of death hath Roscius now to act ?" 3 *Henry VI* (5. 6. 10).

<sup>199</sup> "Terme de psychanalyse désignant le processus qui fait venir à la conscience des éléments refoulés et qui sont en même temps niés [...]. La situation du spectateur qui subit l'illusion théâtrale, tout en ayant le sentiment que ce qu'il perçoit n'existe pas vraiment est un cas de dénegation." Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 86.

<sup>200</sup> "Il y a illusion théâtrale lorsque nous prenons pour réel et vrai ce qui n'est qu'une fiction, à savoir la création artistique d'un monde de référence qui se donne comme un monde possible qui serait le nôtre." Ibid., pp. 167-168.

<sup>201</sup> Expression bien connue, devenue une sorte de talisman, inventée par Samuel Taylor Coleridge.

faire ressortir clairement les points de convergence relevés et les dépassements des conventions, fruits de l'apport personnel de Shakespeare qui fait de son personnage un séducteur inoubliable de la scène tragi-comique.

### 1. 3 Richard III : un personnage qui évolue

---

Avant d'aller plus en avant, gardons-nous d'associer totalement le personnage Richard III au personnage Vice . L'épaisseur du vilain de Shakespeare , émanant de l'antécédent historique qu'il représente, manque chez le Vice Ambidexter de *Cambyses*, par exemple, qui incarne la notion abstraite de duplicité . Ce personnage Ambidexter est tout d'un trait ; c'est un personnage-type qui figure dans une composition épisodique constituée de scènes-motifs qui sont relativement indépendants. Un tel personnage ne se construit pas de véritable identité en cumulant des traits au cours de ces épisodes qui constituent l'action. Le trait saillant qui caractérise Ambidexter est l'ambiguïté, le double jeu , l'équivoque : mais il est, comme d'ailleurs bien d'autres personnages Vice :

***un équivoqueur tout simple, presque naïf, puisqu'il se pose "sincèrement" en trompeur, de façon constante et irrévocable. Il n'est donc pas susceptible d'être trompeur dans sa tromperie***<sup>202</sup> .

Au sein de la pièce Ambidexter est reconnu comme adepte du double jeu par le personnage Cambyses lorsqu'il dit : ***"thou plaieest with both hands"***. Cette réplique fait partie du jeu théâtral, tandis que le ***"I am determined to prove a villain"*** de Richard III<sup>203</sup> est adressé directement au public sous forme d'un monologue, situation ambiguë où l'acteur se pose en confident du public mais où, dans le cas de Richard III, cette "confidence" renferme une certaine "réalité" empruntée à l'histoire à laquelle allusion est faite. Richard III se dissocie du personnage Vice par l'épaisseur historique dont il est investi et la façon dont le personnage évolue tout au long de la pièce. Richard accumule les fautes et descend rapidement l'échelle verticale qui va du Ciel aux Enfers. Dans le personnage de Richard III le drame nouveau fait éclater le cadre de l'ancien : le Vice est transfiguré étant doté d'une réalité biographique, avec des relations personnelles ou professionnelles avec ses victimes et des motivations humaines pour l'agression traditionnelle promulguée.

Selon Bernard Spivack , Richard III conserve l'aspect archaïque du personnage-Vice conventionnel qui fut principalement la personnification d'une faute dans la nature humaine : le Vice dissimule son nom et sa qualité

***[...] because it is an obvious trait of frail humanity to disguise under a fair semblance the moral evil to which life is prone ; and the plays themselves are not chary about providing this psychological explanation for his typical behaviour***<sup>204</sup> .

<sup>202</sup> Debax, *Vice*, p. 450.

<sup>203</sup> *Richard III* , (1. 1. 30).

<sup>204</sup> Spivack , *Shakespeare and the Allegory*, p. 156.

Ce rôle dominant, en la personne du Vice, constitue un thème important que l'on retrouve dans de nombreuses pièces. Pour ne citer qu'un exemple parmi tant d'autres, Avaryce, le Vice de *Respublica*, résume bien les nouvelles tendances sociales des années 1550. Il interprète son nom selon un code moral changeant :

***My veray trewe unchristen Name ys Avarice, Which I may not have openlye knownen in no wise ; For though to moste men I am found commodius, Yet to those that use me my name is odious. For who is so foolishe that the evell he hath wrought For his owen behouff he wolde to light sholde be brought ? Or who had not rather his ill doinges to hide Thenne to have the same bruted on everye syde ? Therefore to worke my feate I will my name disguise And call my name Polycie in stede of Covetise. The name of Policie is of none suspected ; (Respublica , v. 13-25)***

Certes, nous retrouvons la logique homilétique derrière les diverses dissimulations effectuées par Richard III pour réaliser ses projets ambitieux. Mais dans le débat entre la conscience et le pouvoir qui structure de nombreuses scènes et se présente comme une allégorie morale<sup>205</sup> enchâssant la pièce entière, nous discernons le défaut de la nature humaine qui aime à déguiser par une nomination acceptable un mal inacceptable auquel on ne veut pas dévoiler son addiction. Spivack maintient que Richard III arrive à un stade où il n'est plus motivé plausiblement par la couronne d'Angleterre, où il redevient purement et simplement la convention archaïque de la personnification du mal intériorisé qui provoque la confusion et déstabilise l'ordre établi. Nous percevons dans la constitution de Richard III la dramatisation de cet élément agonistique que Huizinga souligne comme étant à la base de l'activité humaine : le jeu pour le jeu, pour la supériorité acquise pendant le temps du jeu. L'enjeu est modifié, s'adaptant aux nouvelles valeurs et loyautés qui motivent les membres de la société élisabéthaine : l'enjeu prend un caractère socio-politique, sectaire, domestique, ou même romantique venant en remplacement des valeurs associées aux rites chrétiens et de la loyauté primaire de l'âme envers le Divin. C'est dans son rôle de tyran que ce que nous pouvons appeler la "motivation par le jeu" ressort le plus, surtout dans le portrait grotesque que Shakespeare nous lègue. La formule homilétique du combat entre les vices et les vertus est rendu plus pénétrant et

<sup>205</sup> Au lieu de représenter la conscience par un personnage allégorie, Shakespeare adopte la technique de morcellement des moralités mais la modifie en faisant participer plusieurs personnages à la figuration de ce "débat". La reine Margaret introduit le thème la première dans une de ses malédictions lancée à l'encontre de Richard Gloucester : "The worm of conscience still begnaw thy soul." (1. 3. 219); il est ensuite développé dans la scène où les assassins de Clarence hésitent à accomplir le meurtre damnable : le personnage du Second Murderer l'associe à la couardise (1. 4. 127) et l'appelle "this passionate humour" (1. 4. 113) et "blushing, shamefaced spirit, that mutinies in a man's bosom." (1. 4. 130-131). La notion de conscience feinte intervient dans la comédie jouée par Richard Gloucester pour dissimuler son désir le plus profond d'usurper le trône : Buckingham nous l'indique : "My lord, this argues conscience in your grace." (3. 7. 164). Le récit des circonstances du meurtre des princes détenus à la Tour fait ressortir l'intrépidité de Richard qui n'est aucunement la proie des remords comme ces serviteurs de Tyrrell qui versaient des larmes tout en racontant leur crime et qui, selon Tyrrell, "Hence are both gone, with conscience and remorse." (4. 3. 20). C'est la conscience de la cause juste, à laquelle les partisans de Richmond adhère, qui, selon Oxford, fournit "a thousand swords / To fight against this guilty homicide." (5. 3. 17-18) et démentit le diatribe de Richard III, prononcé à deux reprises, à la scène 5 de l'acte 5 – "O coward conscience, how dost thou afflict me? (133) et à la scène 6 de l'acte 5 – "Conscience is but a word that cowards use, / Devised at first to keep the strong in awe. / Our strong arms be our conscience ; swords, our law." (39-41)

mordant par sa transformation en spectacle d'un protagoniste doté d'une réalité spatio-temporelle imposant sa volonté à son entourage de figurations aux réactions humaines.

## 1. 4 Richard III l'acteur

---

Ce prince qui donne l'impression de connaître certains ouvrages de Machiavel a une intertextualité spécifique au monde fictionnel de Shakespeare . Il se présente sous les traits du machiavel et du bouffon diabolique dès la fin de la pièce *Richard Duke of York* (3 Henry VI) :

***RICHARD OF GLOUCESTER Why, I can smile, and murder whiles I smile, And cry 'Content !' to that which grieves my heart, And wet my cheeks with artificial tears, And frame my face to all occasions. I'll drown more sailors than the mermaid shall ; I'll slay more gazers than the basilisk ; I'll play the orator as well as Nestor, Deceive more slyly than Ulysses could, And, like a Sinon, take another Troy. I can add colours to the chameleon, Change shapes with Proteus for advantages, And set the murderous Machiavel to school. (Richard Duke of York, 3. 2. 182-93)***

Richard s'inscrit dans la tétralogie comme un acteur doué prêt à jouer tous les rôles nécessaires pour atteindre son but, la couronne d'Angleterre. Son assimilation de certaines des conventions propres au Vice lui vaut l'association au paria de la Bible à plusieurs occasions : non seulement sur le plan moral acquiert-il une réputation démoniaque, mais sur le plan politique le nouveau "chien" de la scène européenne s'appelle Machiavel , et notre personnage shakespearien se vante de connaître davantage de ruses que lui (*Richard Duke of York*, 3. 2. 193). La conjonction de Protée et de Machiavel est significative : le personnage de Richard III indique clairement la transgression des pratiques d'auteurs humanistes qui puisent dans les répertoires des classiques afin de présenter des paradigmes idéaux de la vertu. Richard diffère du Vice de la convention traditionnelle en ce qu'il est, pendant un certain temps, motivé par l'ambition. Le Vice-personnage de la pièce morale s'efforce de malmener le genre humain pour le simple plaisir de propager le mal alors que les vilains de Shakespeare cherchent à se promouvoir en faisant du mal à autrui. En cela ils sont plus humanisés. Bien que Richard III soit fortement amusé par ses tours de force, il n'échappe pas à la crise de conscience, momentanée mais authentique. Celle-ci est constamment feinte par le Vice de l'aire de jeu conventionnel qui fait de la souffrance humaine le prétexte pour un jeu grotesque d'ostentation dans lequel les fausses larmes se substituent à tout acte de contrition. Ambidexter , le Vice de *Cambyses* , fait preuve du manque de remords caractéristique de tant de Vice-personnages tout au long de la pièce et plus particulièrement pendant la période de deuil en l'honneur de la reine défunte : la notion de souffrance humaine est tournée en dérision et parodiée irrespectueusement :

***AMBIDEXTER : Ah, ah, ah, ah ! I cannot choose but weep for the queen ! Nothing but mourning now at the court there is seen. Oh, oh, my heart, my heart ! Oh, my bum will break ! Very grief so torments me that scarce can I speak. Who could but weep for the loss of such a lady ? That cannot I do, I swear by mine honesty. (Cambyses , v. 1126-1131)***

Bernard Spivack <sup>206</sup> met l'accent sur l'aspect archaïque du personnage de Richard III et maintient que Shakespeare exploite la méthode épisodique des moralités pour permettre à Richard de faire des démonstrations à répétition de son talent comme subtil dissimulateur. Richard souffre d'une crise de conscience certes, mais cette crise est courte et fait ressortir combien son humeur est changeante, alternant comme les *gyrovagi* et son ancêtre le Vice. Sa dextérité à passer des larmes au rire illustre cette inconstance qui fait partie des traits conventionnels associés au personnage du Vice. Richard III surpasse ses comparses dans l'art de faire couler les larmes.

### 1. 5 L'ambiguïté des larmes

---

Les larmes ne sont jamais loin du rire et c'est souvent une question de l'angle sous laquelle on voit une situation qui fait que l'on en rit plutôt que d'en pleurer. Le rire du personnage Vice est particulier. Les "Ah, ah, ah ... !" de ce comédien entraînent le rire du spectateur — ils sont complices et communicatifs. Le Vice a toujours un clin d'œil en direction du public. Bien qu'il semble privilégier le jeu par rapport à l'aspect didactique, le rire du Vice doit néanmoins être mis en relation avec sa légèreté qui est signe de son indifférence pour ce qui afflige les hommes. Cette indifférence par rapport à la souffrance éprouvée par ses victimes est rendu ostensible par sa propension à danser et à chanter au milieu de l'affliction.

Richard III ne nous divertit pas de cette manière, mais parle souvent d'aller dîner et boire pendant que ses victimes attendent leurs bourreaux (3. 1. 196); (3. 4. 77); (4. 3. 31). Comme le Vice, il est souvent cynique et ne se réjouit pas plus du bonheur <sup>207</sup> qu'il ne s'afflige du malheur qui l'environne. Si le Vice est "le suprême indifférent" <sup>208</sup> c'est moins le cas de Richard qui ne dirait pas avec son comparse de *The Play of the Wether* <sup>209</sup>, Mery Report, "For, in fayth, I care not who wyne or lose"(v. 215). Richard est rongé par l'ambition et son penchant pour le jeu est d'ordre agonistique : il lui importe de gagner.

Les pleurs du Vice ne sont jamais des larmes amères, ni sincères. Ambidexter nous fournit un exemple de la façon dont l'humeur du Vice est changeant, à l'image des *gyrovagi*, représentants de l'inconstance auxquels les pères de l'Eglise étaient si hostiles. Dans les vers cités ci-dessus, il rit lorsqu'il pleure pour la reine assassinée. Richard nous fournit d'amples occasions de le féliciter de son faux-semblant dramatique et de ses larmes de crocodile. Clarence, Anne, le Maire, le fils de Clarence (2. 2. 23) se laissent berner par ses larmes. Ses affinités avec le Vice et son jeu de scène sont rendu explicites à la scène 3 de l'acte 1 :

<sup>206</sup> Spivack, *Shakespeare and the Allegory*, p. 403.

<sup>207</sup> Après avoir séduit Anne nous remarquons qu'il se réjouit à peine de sa conquête car il songe aussitôt à s'en débarrasser ! (1. 2. 217).

<sup>208</sup> Debax, *Vice*, p. 250.

<sup>209</sup> John Heywood, *The Play of the Wether*, dans *Tudor Interludes*, éd. Peter Happé.

**RICHARD GLOUCESTER : *Clarence whom I indeed have cast in darkness I do beweepe to many simple gulls — (1. 3. 325-326)***

Les larmes du Vice ont un caractère parodique et contribuent à l'apparence homilétique. Dans la dévotion médiévale, les larmes donnent accès à la porte du salut. Celles du Vice sont connotées de blasphème car elles représentent une attitude d'indifférence, ce qui tient une place fondamentale dans le paysage moral chrétien du Moyen Age. Cette attitude est considérée diabolique car associée au péché d'*Accidia* qui empêche toute appétence envers les choses, et gâte et détruit l'esprit <sup>210</sup>. Richard III, comme son ancêtre le Vice, ne tient pas compte de la dimension morale de la vie, ce qui, aux yeux du spectateur de la fin du Moyen Age, le condamne d'emblée aux ténèbres éternelles. Si le parti pris d'insouciance du Vice s'exprime dans les chansons et dialogues celui de Richard se manifeste par son manque de charité et par le défi qu'il lance en opposition à la paix céleste. Pour lui, comme pour le Roi de Vie dans *Pride of Life*, (c.1425) toute préparation pour la vie dans l'autre monde, représentée par la notion de conscience dans la pièce de Shakespeare, est digne d'un couard — "*a womanis tal*" dit le Roi de Vie (*Pride of Life*, v. 60 <sup>211</sup>). Ce portrait théophrastien de l'ambitieux que fait Joseph Hall, bien qu'appartenant au XVII<sup>e</sup> siècle, illustre convenablement l'insouciance dont Shakespeare accable son personnage :

***His wit so contrives the likely plots of his promotion, as if he would steale it away without Gods knowledge, besides his will : neither doth he ever looke up, and consult in his fore-casts, with the supreme Moderator of all things ; as one that thinks honour is ruled by Fortune, and that heaven medleth not with the disposing of these earthly lots : and therefore it is just with that wise God to defeat his fairest hopes, and to bring him to a losse in the hottest of his chace ; and to cause honour to flie away so much the faster, by how much it is more eagerly pursued.*** <sup>212</sup>

A la fin de la pièce Richard apparaît comme une série de masques creux, vidé de toute motivation rationnelle à la recherche d'un cheval, présenté comme le seul moyen de regagner son royaume <sup>213</sup>.

## 2. La nature du discours tenu par Richard III : Babel revisitée

<sup>210</sup> Debax, *Vice*, p. 251.

<sup>211</sup> Edition utilisée : *The Pride of Life* (Fragment) in *Tudor Interludes*, éd. Happé.

<sup>212</sup> Joseph Hall, *Heaven vpon Earth and Characters of Vertues and Vices, 1608*, éd. Rudolf Kirk, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1969, p. 193.

<sup>213</sup> Il est à remarquer que le Vice de *Like Will to Like*, Nichol Newfangle, réclame aussi un cheval à la fin de la pièce, et finit par être emporté par le diable : "Now, if I had my nag to see the world wag, / I would straight ride about : "(v. 1199-2000). Rappel de l'édition utilisée : *Tudor Interludes*, éd. Happé.



Faisant montre de beaucoup d'affection envers les jeunes princes qu'il prétend protéger en les logeant à la tour jusqu'au couronnement, Gloucester se compare *a parte* au "formal Vice, Iniquity" faisant sans doute allusion à de nombreux rôles de Vices nommés Iniquity qui ne nous sont pas parvenues, la plupart des pièces où ils figuraient étant perdues. Dans cette pièce, Shakespeare semble soumettre comme trait principal du rôle du Vice l'ambiguïté, l'hypocrisie, le double langage :

***RICHARD GLOUCESTER [Aside] Thus, like the formal Vice, Iniquity, I moralize two meanings in one word. (Richard III , 3. 1. 82-83)***

Cette référence que fait Richard à la multiplicité du sens des mots nous fait rapprocher le dialogisme qu'entretient l'auteur par le canal de son personnage et le spectateur avec les théories de Bakhtine sur l'interactivité énonciative : ici nous avons un exemple de la présence simultanée dans un même énoncé de plusieurs voix : celle des personnages antérieurs qui ont porté leur pierre à l'édifice de la convention, celle du Richard III , roi d'Angleterre, doté d'un passé historique, et celle de l'acteur en train de piloter son auditoire. Nous avons disserté sur l'importance des mots dans la pièce intitulée *Mankind* . Shakespeare accentue cette importance lorsqu'il attire notre attention sur le procédé rhétorique mis en œuvre : l'équivoque, ce véritable Janus à deux têtes, qui entretient la confusion. Selon M. Bakhtine :

***[...] tout signe idéologique vivant a deux visages, comme Janus . Toute critique vivante peut devenir louange, toute vérité vivante ne peut manquer de paraître à certains le plus grand des mensonges. Cette dialectique interne du signe ne se révèle entièrement qu'aux époques de crise sociale et de commotion révolutionnaire.***<sup>214</sup>

Richard Gloucester est conscient des imperfections du langage et s'en sert pour maîtriser toutes les situations. L'imperfection du langage, nous l'avons vu, était imputée à une faille dans l'esprit ou dans le cœur du locuteur par des puritains comme Roger Ascham . Le jeu verbal de Gloucester fait écho à cette conception théologique : les paroles de Richard l'inscrivent dans l'histoire de l'homme comme le mauvais génie de la Bible, Ninus, le constructeur réputé de Nineveh, renfermant ainsi les notions de langage déchu, d'orgueil, d'ambition, de rébellion. A l'acte 3, scène 1, Gloucester se confie à la salle en ces termes :

***And, if I fail not in my deep intent, Clarence hath not another day to live ; Which done, God take King Edward to his mercy And leave the world for me to bustle in. For then I'll marry Warwick's youngest daughter. What though I killed her husband and her father ? The readiest way to make the wench amends Is to become her husband and her father, The which will I : not all so much for love, As for another secret close intent, By marrying her, which I must reach unto. (Richard III , 1. 1. 149-159)***

L'homme présomptueux s'élève démesurément, mais il lui est impossible de dépasser sa condition humaine. Le fantôme de Buckingham fait allusion à ce passé historique en nous rappelant une image fréquemment évoquée dans l'iconographie ecclésiastique :

***GHOST OF BUCKINGHAM : God and good angels fight on Richmond's side ; And Richard falls in height of all his pride. (Richard III , 5. 5. 129-130)***

Une analogie pourrait être établie entre l'épisode biblique de la tour de Babel (la confusion

---

<sup>214</sup> Bakhtine , *Le marxisme*, p. 44.

provoquée par la dispersion des langues et le manque de consensus résultant entre les hommes suite au châtement infligé) et la situation en Angleterre à l'époque où Richard Gloucester complotait pour usurper le trône, dernier anneau de cette chaîne d'usurpations auxquelles il est fait copieusement référence pendant la pièce <sup>215</sup>. La confusion babylonienne est le châtement, pourrait-on dire, de la tyrannie collective, qui, à force d'opprimer l'homme, fait exploser l'humanité en fractions hostiles. L'union ne sera retrouvée que dans le Christ sauveur. L'antithèse de la Tour de Babel, avec son incompréhension et sa dispersion, est cette vision de la société nouvelle gouvernée par l'Agneau, ainsi que le don des langues pour la Pentecôte. Cette antithèse est représentée par Richmond qui intervient providentiellement <sup>216</sup> à la fin de la tétralogie avec l'intention d'instaurer la nouvelle société, la dynastie des Tudors. La conscience humaine révoltée contre le despotisme se réveille et se retourne vers Dieu, avide d'un nouveau principe spirituel et d'un nouvel amour et lasse de la société sans âme et sans amour que représente la tyrannie instaurée par Richard III. Le discours d'encouragements de Richmond à ses troupes fait l'écho de ce désir profond :

***God and our good cause fight upon our side ; The prayers of holy saints and wronged souls, Like high-rear'd bulwarks, stand before our faces ; Richard except, those whom we fight against Had rather have us win than him they follow. For what is he they follow ? Truly, gentlemen, A bloody tyrant and a homicide ; One rais'd in blood, and one in blood establish'd, (Richard III , 5. 5. 194-201)***

Le contraste entre le discours d'encouragements aux troupes que donne Richard comparé à celui délivré par Richmond fait ressortir le comportement brut, cruel et fou du tyran qui néglige totalement les intérêts du royaume et de ses sujets :

***RICHARD GLOUCESTER Spur your proud horses hard, and ride in blood ! Amaze the welkin with your broken staves ! (Richard III , 5. 7. 70-71)***

Gloucester s'exprime par hyperboles et lance son défi aux Cieux : rien ne s'oppose à sa volonté surhumaine car il ne s'arrête à rien.

L'exhortation de Richmond en revanche est teintée du sentiment de la cause juste ; lutter contre l'ennemi de Dieu et du pays natal :

***Then if you fight against God's enemy, God will in justice ward you as his soldiers ; [...] If you do fight against your country's foes, Your country's foison pays your pains the hire ; (Richard III , 5. 5. 207-208; 258-259)***

Richard est le seul personnage de la pièce à rejeter la notion de Némésis. Il se réveille de son cauchemar avec les mots **"Mercy God"** sur les lèvres, mais ces mots sortent automatiquement, presque comme ces jurons toujours au bout des lèvres du Vice et de ses acolytes <sup>217</sup>, et sont vains et vides de sens. Richard ne sera pas investi de la grâce

---

<sup>215</sup> La reine Margaret surtout réitère ses griefs : voir en particulier 1. 3. 158-162 ; 4. 4. 109-110 ; 4. 4. 39-43. Richard Gloucester se plaint de l'usurpation des postes habituellement réservés à la noblesse à 1. 3. 70-73. Hastings à 3. 4. 92-93 et Buckingham à 5. 1. 25 nous renvoient à la malédiction prononcée par Margaret qui a trait aux usurpations en série dont sa famille était victime.

<sup>216</sup> A deux reprises Richmond s'associe à la divine providence : "O thou, whose captain I account myself," (5. 5. 61) ; "Make us thy ministers of chastisement," (5. 5. 66).

divine tant qu'il refusera de dialoguer avec sa conscience. Lorsque la conscience de Richard l'interroge, à la suite de son mauvais rêve la veille de la bataille de Bosworth, Shakespeare nous présente un homme au bord du désespoir, conscient de son aliénation spirituelle et charnelle :

**RICHARD GLOUCESTER** *I shall despair. There is no creature loves me ; And if I die no soul will pity me : Nay, wherefore should they ? — Since that I myself Find in myself no pity to myself. (Richard III , 5. 5. 156-157)*

L'*anagnorisis* de Richard est tronqué. Il ne meurt pas en héros tragique réconcilié avec la loi morale et la justice éternelle mais en martyr. Il se lamente de l'absence d'un cheval qui lui aurait permis de gagner la cause qu'il poursuit dans un entêtement obsessionnel. Son ascension est une "résistible ascension" pour reprendre les paroles de Brecht<sup>218</sup>. Aucun signe de remords pour les crimes perpétrés, aucun désir de se repentir. Il a lancé les dés, son sort tient à l'issue du jeu car il se trouve maintenant entre les mains d'un pouvoir qui le dépasse :

**CATESBY** *Withdraw, my lord ; I'll help you to a horse. RICHARD GLOUCESTER* *Slave, I have set my life upon a cast And I will stand the hazard of the die I think there be six Richmonds in the field ; Five have I slain to-day instead of him. A horse ! a horse ! my kingdom for a horse ! (Richard III , 5. 7. 8-13)*

Richard reste sur sa position tout en reconnaissant, dans un bref moment d'introspection, qu'il n'est pas maître du jeu. Le hasard a encore son mot à dire. Le sixième Richmond pourrait bien renverser la situation, à moins qu'entre temps Richard ne trouve un cheval. L'intrigant qui surveille et manipule les autres est aussi sous surveillance et n'est pas l'invulnérable qu'il croyait être. L'ordre final des choses prend le dessus : un ordre surnaturel domine et Richard est obligé, lui aussi, de s'y plier. La vanité de ses ambitions apparaît clairement dans ses pensées et il prononce la reconnaissance de son *hubris* en termes qui parodient la fin tragique d'un héros aristotélien : un bon cheval vaut davantage que tout un royaume ! Un cheval lui permettrait de continuer à défier le sort : le spectacle de ce roi traqué comme un gibier n'inspire pas l'admiration qui serait accordée au héros romantique dans sa lutte contre un destin hostile. En revanche, il peut inspirer la répulsion et une méditation sur l'exemple négatif à déplorer.

Selon R. Montano<sup>219</sup> on ne peut aucunement réduire les tragédies de Shakespeare à une formule comme le sermon qui montre comment les transgressions méritent une punition. L'essence du drame shakespearien résiderait dans une méditation sur le spectacle de la cécité de l'homme et de ses luttes contre les vicissitudes de la vie,

<sup>217</sup> Voir l'imagerie de la Crucifixion évoquée par les jurons que nous trouvons, par exemple, dans *Like Will to Like*, d'Ulpan Fulwell, Tom Tossport jure allègrement : "Gogs hart and his guts, is this not too bad ? / Bloud, wounds and nailes, it wil make a man mad !" (v. 230-231).

<sup>218</sup> Dans *Nice Wanton*, de Thomas Ingham, lorsqu'Ismael perd aux dés, il jure d'une manière semblable : "It is lost by His wounds, — and ten to one !" (v. 214) Dans *Cambyses*, de Robert Preston, Ambidexter évoque "the passion of God" lorsqu'il se sent soulagé de voir partir la dominatrice Mistress Meretrix : "When I saw her so hard upon them lay on, / Oh the passion of God, thought I, she will be with me anon !" (v. 298-299). Bertholt Brecht, *La résistible ascension d'Arturo Ui*, éd. Daniel Mortier, Paris: PUF, 1988. Le tyran dans cette pièce, inspirée par le personnage Richard III de Shakespeare est présenté comme un bandit que la populace suit aveuglément prenant la cupidité pour une idéologie capitaliste.

souvent irrationnelles. La morale enseignée n'est pas simple : une part de discernement est laissée au spectateur, ce qui semble répondre aux attentes du spectateur Tudor. Montano suggère<sup>220</sup> que Shakespeare exploitait la vision de spectacles négatifs afin de pousser l'homme vers la contemplation spirituelle<sup>221</sup>, et, nous ajouterons, vers une remise en question de soi.

Richard ne s'arrête à rien et se fraye un chemin en éliminant tout obstacle, homme ou femme, qui l'empêche d'avancer. Les instincts du renard et du lion, promulgués par Machiavel dans le *Prince*, orientent Richard dans son comportement social et moral. "Conscience" et "âme" n'ont pas leur place dans le *Prince* qui présente une vue matérialiste de la vie gouvernée par l'intérêt personnel. Machiavel nous propose une interprétation utilitaire et égoïste de la notion humaniste de *Nosce Teipsum*. Shakespeare ne nous laisse pas l'impression que le mal de ce monde soit inébranlable. Ses Iago, Edmund, Antonio sont les antithèses des Desdemona, Cordelia, et Prospero, et nous compatissons avec ces derniers. Shakespeare revalorise la quête des humanistes d'une humanité idéale dans ses dernières pièces (dans *The Tempest* surtout). Shakespeare n'était ni moralisateur, ni philosophe mais dramaturge avant tout, et il avait la capacité de présenter le monde à travers les yeux de personnages aux attitudes et aux philosophies les plus divergentes. Il était aussi un artiste moral pour qui l'adéquation de *Nosce Teipsum* à l'intérêt personnel, à l'affirmation de soi, et à l'auto glorification était antipathique. Iago, Edmund, Richard Gloucester figurent dans le rôle des vilains de ses pièces.

### 2. 1 Le maître du double langage

---

Comme maître du double langage Richard III l'emporte sur les Vices issus de la plume des dramaturges précédents. Son langage est structuré et structurant<sup>222</sup>. Son double entendre ou le Pétrarquisme de ses jeux de mots font de lui le maître du jeu histrionique et les mensonges dont il se vante ouvertement — **"lies well steel'd with weighty arguments"** (1. 1. 148) — ont valeur d'action, provoquant l'exécution d'une longue série

<sup>219</sup> R. Montano, *Shakespeare's Concept*, p. 16. Montano s'inspire de Sebastiano Minturno, *L'arte poetica* (Napoli 1725) p. 77 dont nous citons le passage sélectionné : "[...] no doctrine is apt to abate passions as tragic poetry, since it makes us see everything may happen and it most clearly represents our human condition as if in a very lucid mirror in which everybody sees the nature of things and the vicissitudes of life and human wickedness, so that he is not afflicted when those things come to his mind."

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>221</sup> Les sculptures sur les chapiteaux des églises romanes sont conçues dans le même esprit. Les chapiteaux de la basilique sainte Madeleine à Vézelay (XIIe siècle) sont particulièrement riches en eschatologie. L'illustration qui figure en Annexe 9 traduit bien la confrontation du matériel et du spirituel. Derrière l'aveuglement provoqué par le Veau d'or se cache le démon qui sera exorcisé.

<sup>222</sup> Muriel C. Bradbrook attire notre attention sur l'organisation rigoureuse de cette pièce: "*Richard III* is Shakespeare's most patterned play. There is the rhetorical pattern of the schemes : the alliteration, antithesis, rhetorical symmetry of all kinds. There is the pattern of the characters, who are set in opposing groups. There is the pattern of the theme, which is Nemesis." Muriel C. Bradbrook, *Shakespeare and Elizabethan Poetry*, Harmondsworth: Penguin Books, 1951, p. 117.

d'ennemis, "aussi efficacement que par l'acier des poignards"<sup>223</sup>. Le langage est aussi action dans le théâtre de cette époque. Comme le Vice de la pièce morale, Richard Gloucester est amoral, et se sent libre des restrictions morales acceptées par le commun des mortels : comme le prince nourri des propos de Machiavel, tous deux se forgent leur propre morale dans le seul intérêt égoïste de dominer leur entourage. Le jeu du double langage est instrumental dans cette entreprise<sup>224</sup>.

Cette conception de la confusion voire même de l'inversion de la signification du signifiant selon la moralité en vigueur (thèse privilégiée de M. Bakhtine) a une permanence qui peut être attestée aussi par la complainte de Pity dans la pièce *Hickscorner* (1516):

***Alas ! now is Lechery called love, indeede, And murdure named manhode in every nede, Extorsyon is called lawe, so God me spede Worse was hit never. (Hickscorner, v. 557-560)***

Dans la scène où Richard convainc Elisabeth de lui donner sa fille en mariage, la joute oratoire atteint son sommet lorsqu'il parvient à faire comprendre que, quelle que soit la forme du signifiant, cette forme n'a pas de rapport univoque avec le sens — un sens qui lui-même est élusif ou que Richard voudrait élusif — car dans le cas présent c'est sa propre personne qu'il cherche à dissimuler. Outre l'arbitraire du signe, Richard découvre avant les linguistes modernes l'ambiguïté du référent. C'est une manipulation sur les mots, manipulation sur la permanence du sens. Selon M. Bakhtine :

***Toute critique vivante peut devenir louange, toute vérité vivante ne peut manquer de paraître à certains le plus grand des mensonges.***<sup>225</sup>

Richard illustre cette thèse lorsqu'il veut faire croire à Elisabeth que le Richard III d'aujourd'hui est assujéti à la loi de la mutabilité, et sera forcément un autre à un moment futur :

***KING RICHARD Plead what I will be, not what I have been ; Not my deserts, but what I will deserve. (Richard III, 4. 4. 345-346)***

Le grand thème des moralités, la dissimulation du vice sous la couverture de la vertu est mis en lumière dans une telle scène. La logique homilétique derrière la dissimulation des personnages Vice est conforme à l'idée de la dramatisation d'une faille dans la nature humaine. Le Vice dissimule son nom et sa qualité parce que c'est dans la nature de l'homme de cacher ses défauts et de rendre acceptable à la vue des autres le mal dont il est rongé.

L'auto-présentation de Gloucester, ce procédé conventionnel du théâtre médiéval, pourrait être comparée avec profit à la première scène de *Like Will to Like*. Les deux protagonistes évoquent les conditions de leur naissance et de leur éducation. Nichol

<sup>223</sup> Venet, *Temps et Vision*, p. 127.

<sup>224</sup> Le personnage éponyme de l'interlude *New Custom* (1571) exprime avant Richard le penchant nouveau de l'époque pour l'équivoque : "Sin now no sin, faults no faults a whit : O God seest thou this, and yet wilt suffer it ?" (v. 228-229). c.f. J. S. Farmer, éd. *Anonymous Plays*, Vol. 3, London: Early English Drama Society, 1905-1908.

<sup>225</sup> Bakhtine, *Le marxisme*, p. 44.

Newfangle se déclare l'apprenti de Lucifer, son parrain, avant de naître ; Richard se présente de la manière suivante :

***Cheated of feature by dissembling nature, Deformed, unfinished, sent before my time Into this breathing world scarce half made up — Richard III, 1. 1. 19-21)***

Une sorte de malédiction plane au-dessus d'eux et ils se sentent destinés à jouer le rôle qui leur est attribué. Gloucester tient le rôle d'un personnage noble : Shakespeare travestit la convention en faisant de son personnage principal un amalgame du roi aux propensions tragiques et du Vice aux talents d'amuseur sinistre.

L'importance du nom dans la pensée médiévale et dans le théâtre du Vice a déjà été mentionnée. Dès le début de la Bible, Dieu lui-même conseille à Moïse de faire allusion à lui en ces termes : **"celui qui s'appelle 'je suis' m'a envoyé vers vous"** <sup>226</sup>. Grâce à la nomination par le Verbe, Dieu a amené les éléments de Sa Création à l'existence. Cette prééminence du nom a été renforcée pendant la période scolastique par la pratique de l'allégorie puisque pour des concepts abstraits de vice et de vertu, l'homme est contraint de se faire l'émule du Créateur et de nommer pour intégrer ces notions dans l'existence. Les noms des personnages bibliques tendent à être symboliques d'une qualité, d'un aspect de la destinée humaine ; nous songeons particulièrement à Judas, à Dives, à Simon, à Paul. Le nom, selon le réalisme platonicien, adopté par la majorité des scolastiques, révèle l'essence de la personne nommée.

Le tout premier discours de Richard est consacré à son auto-présentation, ce qui est la règle pour les participants des mystères, des festivals folkloriques, et du théâtre du Vice. Les personnages se nomment lors de leur première entrée en scène, procédure relativement superflue dans la plupart des cas vu la familiarité des spectateurs avec les épisodes et les personnages représentés. La répétition du pronom nominal "I" rythme les vers à partir du vers 14 et finit par être mis en apposition avec la lettre "G" (vers 39), lettre autour de laquelle les vingt vers suivants se concentrent. Si la signification du pronom "I" est révélée explicitement et directement par l'interlocuteur qui nous détaille son auto-portrait doublé de ses ambitions pernicieuses, l'identité du "G" n'est pas si facilement reconnue, et, une fois transparente laisse planer l'intuition que cet intrigant qui prend aussi la pose de l'oracle (1. 1. 32-33) se prend également pour l'Alpha et l'Oméga, comme le comédien qui jouait le rôle de Dieu dans les mystères. Le jeu verbal prend la forme d'une énigme, facile à décrypter par l'auditoire, avec lequel Richard est entré en contact direct : Gloucester est ce "G" tout-puissant <sup>227</sup>, manipulateur de l'action et des personnages qu'il remodèle comme de l'argile à cette période instable de guerre civile (qui pourrait bien refléter l'atmosphère du Londres élisabéthain troublé par les ambitions <sup>228</sup> des parvenus de tout genre) et metteur en scène d'une série de meurtres pour lesquels il crée des scénarios des plus grotesques, à commencer par celui de son frère :

---

<sup>226</sup> Voir l'Exode 3, 14.

<sup>227</sup> Il nous semble pertinent à cet endroit de mettre en parallèle avec cette pose qu'assume Richard III l'épreuve de force qui s'engage entre satiriques élisabéthains et les autorités religieuses qui étaient les seules à détenir le droit de corriger les mœurs. L'Eglise finit par comprendre, à partir du moment où le mot "I" se substitue au mot "God" dans les dénonciations, qu'elle doit renoncer à ses prérogatives morales et spirituelles. Voir Lecoq, *La Satire*, p. 109.

**RICHARD GLOUCESTER** *Plots have I laid, inductions dangerous, By drunken prophecies, libels and dreams, To set my brother Clarence and the King In deadly hate the one against the other. (Richard III, 1. 1. 32-35)*

Les sous-entendus de Richard sont plus indirects et voilés que ceux de Nichol Newfangle, qui, faisant partie d'un théâtre de démonstration montre et commente davantage les épisodes joués, tous destinés à illustrer et à pervertir le proverbe **"Like will to like"**, qui structure les rencontres des personnages aux attributs similaires.

La scène célèbre où Lady Anne est courtisée démontre l'habileté de Gloucester à manier les Pétrarquismes. Shakespeare enlève à la poésie pétrarquiste sa valeur symbolique et donne aux métaphores abstraites conventionnelles une réalité concrète. Le "kill" de la phrase **"This hand — which for thy love did kill thy love —"** (1. 2. 177) sort de la bouche d'un humoriste sinistre qui revendique le meurtre d'Edward, époux de Lady Anne, en se servant des ellipses et du jeu double du langage pétrarquiste. Richard pratique les pétrarquismes sur le mode de l'humour noir : l'amant cruellement éprouvé par l'indifférence de l'aimée s'inverse en l'aimée cruellement éprouvée par l'amant pour qui le manège amoureux n'est qu'un jeu de combat qu'il faut gagner à tout prix. Les obstacles (la présence du corps du roi Henri VI, la mémoire vive d'Edward assassiné par Richard, les normes sociales de la bienséance) ne font qu'attiser le désir de Richard de gagner l'enjeu qui, tel un Tarquin, parvient à posséder Lady Anne lorsque s'effectue le viol de son identité propre :

**RICHARD GLOUCESTER** : *Look how my ring encompasseth thy finger ; Even so thy breast encloseth my poor heart. Wear both of them, for both of them are thine. (Richard III, 1. 2. 191-193)*

Nous avons dans cette scène un exemple de la façon dont la citation, les paroles d'autrui se font entendre par l'emploi d'italianismes, associés par les puritains à toutes sortes de vilenies. Shakespeare met la poésie italienne au service de ce renard rusé, ce qui le dote d'un érotisme pervers : le gothique grotesque se fond avec le langage convoluté italianisé dans une harmonie surprenante qui se termine en l'acceptation d'Anne de l'offre en mariage que lui fait le meurtrier de son premier époux. Une scène d'amour autour d'un corbillard ! Pétrarquisme, grotesquerie, incongruité, surprise se fondent dans une icône économe qui, tout en frisant le mauvais goût, fait de notre protagoniste un séducteur à l'érotisme malséant. Le langage d'Eros est doublé de celui de Thanatos car l'invitation aux nuptiales est connotée de double entendre. La malédiction prononcée par Anne finira par se retourner contre elle, Richard n'en a pas le moindre doute. Agent d'une Némésis au rictus sinistre, il prend un plaisir certain à participer à la joute verbale dont le succès emporté lui permet d'insérer Lady Anne dans le cortège du "direful pageant" (4. 4. 85) qu'il conduit à la mort :

**RICHARD GLOUCESTER** *Was ever woman in this humour won ? I'll have her,*

<sup>228</sup> Thomas Nashe publie *Christ's Tears Over Jerusalem* en 1593, pendant l'épidémie de la peste, dans la deuxième partie de laquelle il décrit les péchés dont le Londres élisabéthain est affligé et met en garde les habitants contre une éventuelle vengeance œuvrée par le Tout-Puissant : l'ambition est l'une de ses cibles : "London, of many ambitious busy heads hast thou beheld the rising and downfalling. In thy stately school are they first tutored in their art. With example thou first exaltest them and still liftest them up till thou hast lifted up their heads on thy gates." Voir Stanley Wells, éd., *Thomas Nashe*, Vol. 1, p. 178.

*but I will not keep her long. (Richard III , 1. 2. 216-217)*

## 2. 2 La voix ambivalente de la fête : sa présence dans *Richard III*

---

Si Shakespeare aime mettre en scène le spectacle et la crise de l'autorité à des époques charnières de l'histoire du monde, il s'efforce d'en montrer toutes les facettes, l'envers et l'endroit de la médaille du pouvoir, avec ses fastes tapageurs ainsi que ses renversements qui véhiculent une liesse de nature ambivalente. Nous faisons allusion ici aux festivités carnavalesques, réminiscences des saturnales populaires, nées d'un esprit de révolte ainsi qu'à l'usurpation du pouvoir au sein de la famille, où la fête a parfois du mal à tenir tête.

Dans l'œuvre de Shakespeare le monde de la fête entretient des liens équivoques avec le pouvoir. Les rites festifs sont l'occasion de renforcer l'autorité du souverain quand il s'agit de fastes officiels, de célébrations ou commémorations à l'échelle nationale. Les *progresses* d'Elisabeth étaient animés à l'entrée des villes par des tableaux allégoriques qui s'efforçaient de célébrer le caractère divin de la souveraine. Ils célèbrent le retour de l'harmonie sur le chaos et la révolte porteurs du malheur et de la stérilité. Ils fournissent aussi des occasions de subversion et de remise en cause de l'autorité établie et de l'ordre.

Dans *Richard III* la fête se déroule sous des formes perverses : des jeux d'ordre satanique sont inventés par un maître de cérémonie qui s'appuie sur le folklore et la culture populaire associés aux maléfices pour installer une ambiance démoniaque et réussir ses tours diaboliques. Le versant noir et nocturne de la fête est à l'œuvre dans cette pièce. Richard III joue au bouffon sinistre<sup>229</sup> et son rire rappelle le ricanement diabolique d'Ambidexter que nous avons rencontré dans *Cambyses*. Sa perfidie transperce dans le monologue du début de la pièce lorsqu'il confie ses projets ambitieux à l'auditoire. Elle est confirmée lors de sa confrontation avec son frère Clarence. Il crée des devinettes à résoudre (comme, par exemple, l'identité de la personne dont le nom commence avec la lettre "G") et ses jeux verbaux font figure d'action, ayant comme l'acier le pouvoir de tuer — **"lies well steeled with weighty arguments"** (1. 1. 148). D'autre part il répand la suspicion autour de la reine Elisabeth et Lord Hastings. Comme Ambidexter, il feint de vouloir du bien à ses interlocuteurs, mais joue le double jeu de la sincérité feinte : le double langage est son arme principale.

La facilité avec laquelle il module son jeu de scène, passant de l'adresse directe au personnage sur scène à l'aparté destiné au spectateur<sup>230</sup>, communique bien cette *mobilitas* qu'il convient de rapprocher aux *gyrovagi* condamnés par Bernard de Clairvaux et par extension associée aux déplacements du personnage Vice, qui, rappelons-le, contrastaient tant avec la gestuelle figée des Vertus dans les pièces à contenu moral. On reconnaîtra aisément une ressemblance à Ambidexter dans l'attitude qu'il feint d'adopter

<sup>229</sup> C'est ainsi que David Troughton interprète le personnage dans la première partie de la production de 1995 de la RSC, mise en scène de Steven Pimlott. Voir la photographie en Annexe 10.

<sup>230</sup> Voir *Richard III*, 1. 1. 115-120.



lorsque Lord Hastings lui apprend la nouvelle au sujet du roi moribond. Dès que Hastings quitte la scène, Richard fait part aux spectateurs de son intention d'aiguiser la paranoïa du roi en lui suggérant des raisons pour haïr davantage son frère Clarence — **"I'll in to urge his hatred more to Clarence"** (1. 1. 147). Ambidexter use des mêmes moyens — mensonges et diffamation — pour faire assassiner le frère cadet du roi Cambyses, Lord Smerdis.

## 2. 3 Fête et sacrifice

---

La fête est liée surtout à la notion de sacrifice dans cette pièce historique, et les jeux inventés par Richard III sont encartés par le jeu plus archaïque du rite d'expiation collective. Richmond tient le rôle du prêtre sacrificiel donnant la mort au bouc émissaire criminel pour faire place au renouveau. Le "the bloody dog is dead !" (5. 8. 2) annonce la mise à mort du tyran et met fin à la violence sociale accumulée dans ce personnage scélérat. Dans cette perspective le protagoniste participerait de deux espèces, du tyran et du *pharmakos*, si on lui applique la réflexion de Northrop Frye dans *Anatomy of Criticism* :

***In the sinister human world one individual pole is the tyrant-leader, inscrutable, ruthless, melancholy, and with an insatiable will, who commands loyalty only if he is egocentric enough to represent the collective ego of his followers. The other pole is represented by the pharmakos or sacrificed victim, who has to be killed to strengthen the others. In the most concentrated form of the demonic parody, the two become the same***<sup>231</sup>.

Richard ressemble ainsi à un *Lord of Misrule*, le meneur de la révolte qui devient la victime rituelle des forces salutaires de la vie représentées par la cessation de la guerre civile et les nuptiales à célébrer à l'avenir.

Un tel protagoniste subit une humiliation trop grande pour obtenir le privilège d'une posture héroïque. Mais puisque Richard III assume à l'extrême les conséquences de ses actes, il exerce une fascination sur nous. Les forces du désordre s'organisent autour de lui et donnent à cet être une dimension qui dépasse celle de l'individu ordinaire ou du tyran scélérat. Mais une fois que l'équilibre par trop instable est atteint entre le Bien et le Mal, Richard III laisse pressentir une nécessité sociale morale, historique et métaphysique qui suscite un individu (Richmond) à faire pencher la balance. Par l'exemple de sa vie outrageante, le chemin vertueux est pointé afin que tous puissent s'unir, York et Lancaster, et **"Enrich the time to come with smooth-fac'd peace."** (5. 8. 33). En dernière analyse, la pièce *Richard III* pose dans les termes de la théologie chrétienne le problème de la coexistence du mal et de la Toute-Puissance divine, et celui des limites de la liberté humaine. Malgré le stigmatisme du péché originel, tout homme reste libre d'obéir à la voix de Dieu ou à celle de Satan. Richard, dans la pièce, est libre de choisir entre le bien et le mal : ses crimes, ses usurpations et sa tyrannie, apparaissent alors comme les moyens nécessaires à la réalisation d'un plan providentiel de l'histoire.

L'esprit de la fête des Fous qui parodie les manifestations de la vie religieuse et du

---

<sup>231</sup> Frye, *Anatomy of Criticism*, p. 148.

pouvoir officiel se profile derrière la scène 7 de l'acte 3 qui atteste des préparatifs de Buckingham et de Richard d'une mise en scène qui ferait figurer ce dernier comme candidat réticent mais profondément dévot du trône d'Angleterre. Le décor est ainsi planté de la manière suivante par Buckingham.:

***The Mayor is here at hand. Intend some fear ; Be not you spoke with, but by mighty suit ; And look you get a prayer-book in your hand, And stand between two churchmen, good my lord ; For on that ground I'll make a holy descant ; And be not easily won to our requests, Play the maid's part : still answer 'nay' — and take it. (Richard III , 3. 7. 45-51)***

Le canevas de la scène est communiqué oralement au futur roi par Buckingham qui est aussi bien versé dans l'art de la dissimulation que Richard :

***BUCKINGHAM : [...] ghastly looks Are at my service, like enforced smiles, And both are ready in their offices At any time time to grace my stratagems. (Richard III , 3. 5. 8-11)***

Buckingham est son acolyte le plus fidèle : il sait même esquisser les traits les plus incisifs de la caricature :

***BUCKINGHAM Ah ha ! My lord, this prince is not an Edward ! He is not lolling on a lewd day-bed, But on his knees at meditation ; (Richard III , 3. 7. 71-73)***

Une inversion de rôles s'effectue par l'intermédiaire de Buckingham lorsque Richard III se fait passer pour un prince chrétien que les représentants de la cité, après beaucoup de réticence, finissent par supplier d'occuper le trône :

***MAYOR See where his grace stands 'tween two clergymen ! BUCKINGHAM Two props of virtue for a Christian prince, To stay him from the fall of vanity ; Richard III , 3. 7. 95-97)***

Richard III , comme son ancêtre le Vice , parvient à tromper son adversaire au moment le plus inattendu : il reprend la situation à son avantage lorsque ses opposants semblent très méfiants et peu enclins à se faire berner. Paradoxalement, alors qu'il paraît être en position de faiblesse, il se fait prier, ce qui lui permet de se disculper de toute incartade future ! L'esprit de farce noire règne et le spectateur s'étonne de voir le maire si crédule. Ce dernier se laisse convaincre par les apparences faussement pieuses de l'usurpateur. L'ironie du *handy-dandy*<sup>232</sup> jette un éclairage ambigu sur les responsabilités des actes futurs de ce roi scélérat : sur qui rejeter le blâme ? Sur le manipulateur ou sur le manipulé ? Le maire se fie aux apparences et croit Richard sur parole lorsqu'il maintient que la prise du pouvoir lui est imposée : la bénédiction de la parole de Richard accompagne le "We see it, and will say it"(4. 1. 227) qui résonne comme une parodie de la résurrection ! Le maire est médusé par la transformation de Richard en supplié humble :

***GLOUCESTER Cousin of Buckingham, and sage, grave men, Since you will buckle fortune on my back, To bear her burden, whe'er I will or no, I must have patience to endure the load ; (Richard III , 3. 7. 217-220)***

Se couvrant de l'autorité du Divin, ce manipulateur collecte les déclarations des témoins,

---

<sup>232</sup> D'autre part, il nous semble que l'esprit de Marcolf rôde par là. Ce nain difforme, véhicule de la satire bouffonne, réussit à tourner en dérision les propos du sage roi Salomon et ainsi met en question l'identité du sage (Salomon ou Marcolf ?). Voir Maria Corti, "Models and Anti-Models in Medieval Culture, *New Literary History*, Vol. X, Winter 1979, No. 2, pp. 339-366.

un peu comme le Titivillus des Mystères qui, diable invisible armé d'un filet, les faisait peser dans la balance contre ses victimes le Jour du Jugement Dernier, jour pour lequel Richard refuse de se préparer, même lorsqu'il s'aperçoit qu'il est en lutte contre des forces supérieures :

**KING RICHARD** *Conscience is but a word that cowards use, Devised at first to keep the strong in awe. Our strong arms be our conscience; swords, our law.*  
(*Richard III*, 5. 6. 39-41)

## 2. 4 Le satirique : l'ambiguïté de la satire modérée

---

Le thème de la servitude volontaire, l'asservissement aux passions, est souvent présent dans le théâtre du Vice. Ce thème est exploité avec la plus grande prudence sur le plan politique par les satiriques. Chez les auteurs élisabéthains l'esprit satirique semble être contraint de se réfugier dans des manifestations que les autorités jugent sans conséquence : les réjouissances populaires telles que les Jeux de Mai, le "Lord of Misrule" faisaient partie de l'institution bouffonne qui était tolérée pendant la durée de la fête. La personne royale prend un caractère sacré à partir du jour où Elisabeth 1<sup>er</sup> est déclarée le seul gouverneur suprême du royaume, aussi bien dans les choses spirituelles et ecclésiastiques que temporelles<sup>233</sup>. Pouvait-on s'attaquer alors au régime sans s'attaquer du même coup à la souveraine ? Les satiriques sont forcés de participer au culte de la reine, au compromis élisabéthain. Ils se posent alors en défenseurs de la dynastie et de l'intérêt national et leurs critiques modérées sont limitées aux hommes qui déshonorent le régime. Vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle le machiavélisme est associé au mécontentement, deux vices qui représentent de graves dangers pour la Cour. Le mécontentement est considéré comme la racine du machiavélisme et le mécontent aux visages multiples fait son entrée dans la société élisabéthaine, et sur la scène. Ce mécontent aux sombres desseins de parvenir à se hisser dans le rang des grands par tous les moyens possède une âme de traître. Ses pensées s'élèvent travaillées par le levain de l'ambition machiavélique et il évoque l'insubordination politique<sup>234</sup>. C'est un vilain dont l'idée fixe est de répandre la sédition : "**Discord to malcontents is very manna**", dit le mécontent de Marston (*The Malcontent*,<sup>235</sup> 1. 4. 36).

Le théâtre didactique a pour fonction première de montrer l'exemple afin de corriger celui qui s'égare. L'artifice consiste à voiler la satire par le comique. Plusieurs personnages sont enchaînés au Dieu Mamon dans les pièces de Shakespeare et

<sup>233</sup> Voir J.B. Black, *The Reign of Elisabeth* (The Oxford History of England, vol. 8), 2e éd., Oxford: Clarendon Press, 1959, p. 16.

<sup>234</sup> Voir Louis Lecoq, *La satire*, p. 75, qui nous renvoie à H.M.V. Matthews, *Character and Symbol in Shakespeare's Plays*, Cambridge U.P., 1962, chap. I, p. 7-15 pour un résumé de ce qu'évoque l'insubordination politique à l'époque. L. Lecoq cite ce passage d'une homélie élisabéthaine: "All sinnes possible to be committed against God or man be contained in rebellion : which sinnes if a man list to name by the accustomed names of the seven capital or deadly sins as Pride, Envy, Wrath, Covetousnesse, Sloth, Gluttonie and Lecherie, he shall find them all in rebellion and amongst rebels".

<sup>235</sup> John Marston, *The Malcontent*, éd. Bernard Harris, London: A & C Black, 1993.

Richard, tel le Vice des interludes, n'hésite pas à l'indiquer au spectateur dans ses multiples commentaires destinés à orienter l'auditoire dans la jungle des prédateurs aux dents longues. Ainsi, Shakespeare se concentre sur le manipulateur et ses acolytes et le sentiment de pathos pour les victimes est éliminé. Comme dans les épisodes des interludes où le protagoniste est détourné du droit chemin, le mal ne s'impose pas mais reste au service de celui qui l'appelle. Il n'y a point d'innocents dans cette pièce. Même le peuple est accusé par le personnage choreute du Scrivener de fermer l'œil trop souvent sur les pires incartades :

***Here's a good world the while ! Who is so gross That cannot see this palpable device ? Yet who so bold but says he sees it not ? (Richard III , 3. 6. 10-12)***

Les princes n'ont pas une parenté qui les innocentent totalement : eux aussi sont stigmatisés par les crimes de leurs parents.

## 2. 5 Richard III et l'allégorie

---

L'épaisseur" du rôle de Richard III , personnage Vice étoffé, provient partiellement, à notre avis, de ce que Bernard Spivack appelle le processus de naturalisation du personnage Vice :

***The gradual contamination of his allegorical nature by traits and appetites belonging to humanity... By degrees his original status as a personification becomes compromised by the inevitable tendency to dramatize him — that is, to invest him with human traits and to subject him to human experiences and emotions. But at the same time the whole process is revisited by the allegorical law of his nature, and he is always more or less hybrid — an amoral, elemental force overlaid with the traits of humanity***<sup>236</sup> .

Ce personnage Vice shakespearien n'a pas perdu ses attaches avec l'allégorie : comme le suggère Walter Benjamin en citant l'historien de la littérature, Julius Leopold Klein, ce personnage ne peut se comprendre qu'à partir de l'allégorie, à partir de Satan que ce dernier nomme "la figure originellement allégorique" :

***Shakespeare 's Richard III [...] relates himself to the iniquity role of Vice, Vice swollen into the historical buffoon-devil, and so he reveals, in a highly remarkable way, his development and descent, in terms of the history of the theatre, from the Devil of the mystery-plays and from the deceitfully "moralizing" Vice of the "morality play", as the legitimate, historical, flesh-and-blood descendant of both : the devil and the Vice. [...] In the character of Richard III, Devil and Vice appear, according to his own confessional aside, fused into a warlike hero of tragedy with a historical pedigree.***<sup>237</sup>

W. Benjamin insiste néanmoins sur le fait que Richard n'est pas un héros de tragédie ; il préfère attribuer le vocable *Trauerspiel* aux "tragédies" shakespeariennes. Dans l'introduction de *The origin of German tragic drama* George Steiner fait ressortir la

<sup>236</sup> Spivack , p. 198.

<sup>237</sup> Benjamin , *The Origin*, p. 228. Cette citation est de Julius Leopold Klein, *Geschichte des englischen Dramas, II, Leipzig, 1876 (Geschichte des Dramas, 13), p. 57.*

différence entre *Tragödie* et *Trauerspiel* telle que W. Benjamin nous la livre :

***Tragedy is grounded in myth. It acts out a rite of heroic sacrifice. In its fulfillment of this sacrificial-transcendent design, tragedy endows the hero with the realization that he is ethically in advance of the gods, that his sufferance of good and evil, of fortune and desolation, has projected him into a category beyond the comprehension of the essentially 'innocent' though materially omnipotent deities (Artemis' flight from the dying Hippolytus, Dionysus' myopia exceeding the blindness of Pentheus). This realization compels the tragic hero to silence.[...] The Trauerspiel is counter-transcendental; it celebrates the immanence of existence even where this existence is passed in torment. It is emphatically 'mundane', earth-bound, corporeal. It is not the tragic hero who occupies the centre of the stage, but the Janus -faced composite of tyrant and martyr, of the Sovereign who incarnates the mystery of absolute will and of its victim (so often himself)***<sup>238</sup> .

Benjamin suggère que la tragédie n'a pas besoin de spectateurs, que son espace privilégié est le for intérieur et que l'interlocuteur est le dieu caché<sup>239</sup> . *Trauer* par contre signifie la douleur, la lamentation, le cérémonial associé au deuil. La lamentation et le cérémonial exigent un auditoire : le *Trauerspiel* est littéralement "a play of sorrow", "playing at and displaying of human wretchedness"<sup>240</sup> .

Richard III excelle dans ce jeu : il ne s'en cache pas dans le monologue adressé aux spectateurs vers la fin de la scène 3 de l'acte 1 :

***RICHARD GLOUCESTER : I do the wrong, and first begin to brawl. The secret mischiefs that I set abroad I lay unto the grievous charge of others. Clarence, whom I indeed have cast in darkness, I do bewep to many simple gulls – (1. 3. 322-326)***

G. Steiner souligne la distinction cardinale que fait ressortir Benjamin entre le tragique et le "sorrow-play". Cette différence qu'il relève attire notre attention par le fait que l'interprétation de l'Histoire qu'il en fait se rapproche par certains côtés de celle que nous rencontrons dans la pièce de *Richard III* :

***Tragedy posits an aesthetic of reticence; the 'sorrow-play' is emphatically ostentatious, gestural, and hyperbolic. It identifies the earth with the stage in the notion of the theatrum mundi [...]. It sees in historical events, in architecture, in the collateral edifice of the human body and of the body politic, properties for a grievous pageant. The Dance of Death depicted in sixteenth and seventeenth century art and ritual, is the crowning episode of the game or play of lamentation***

<sup>241</sup> .

Cette citation fait écho au discours de Margaret dans lequel référence est faite au "direful pageant" (4. 4. 85-86), ainsi qu'à toute la théâtralité drapant le personnage shakespearien

<sup>238</sup> Benjamin , *The Origin*, pp. 16-17.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>240</sup> *Ibid.*, pp. 119-120.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 18.

Richard III dans son rôle de tyran et de demi-divin. La mentalité de toute une époque est reflétée dans la métaphore de la vie interprétée comme une comédie aux cent actes dont l'homme est l'acteur et le spectateur et qui se déroule sous les yeux de spectateurs invisibles surhumains : elle est due à la fois à une vision du monde qui s'exprime en termes de théâtre et à un goût pour le dédoublement. Si le monde est théâtre, le théâtre proprement dit s'exprime en termes de théâtre dans le théâtre : le théâtre est inclus dans le théâtre du monde. Par ricochet, en se voulant le miroir du monde, le théâtre est amené à se faire le miroir de son propre univers. Shakespeare porte un intérêt particulier au roi de comédie, développant ce volet de la métaphore plus qu'aucun de ses pairs<sup>242</sup>. Nous sommes amenés à nous demander si sa conception de l'histoire n'est pas celle d'un spectacle pour des spectateurs, suggestion émanant d'Hermione :

***[...] You, my lord, best know — Who least will seem to do so — my past life Hath been as continent, as chaste, as true, As I am now unhappy; which is more Than history can pattern, though devis'd And play'd to take spectators. (nos italiques) (The Winter's Tale, 3. 2. 30-35)***

## 2. 6 L'exploration du thème de la mort et la Danse Macabre

---

Le théâtre du Vice a exploité le thème de la mort, sous forme de personnage allégorique et aussi, sous formes de scènes composées de façon à suggérer un dénouement dramatique et l'idée que nul ne peut échapper au squelette, personnification de la mort, qui mène la Danse Macabre. Frances K. Barasch<sup>243</sup> parle de plusieurs documents en Angleterre témoignant de l'emploi du mot "anticke" (aussi épelé "antique") pour décrire ces démons et espiègles qui, selon les légendes des moines, se plaisaient à tourmenter et à fourvoyer le genre humain. Ce mot est associé aux squelettes qui mènent la Danse Macabre et au crâne souriant représentatif de la mort. L'exemple le plus éloquent de l'emploi de ce mot dans ce contexte est donné par le personnage shakespearien de Richard II

***KING RICHARD [Sitting] For God's sake, let us sit upon the ground, And tell sad stories of the death of kings – How some have been deposed, some slain in war, Some haunted by the ghosts they have deposed, Some poisoned by their wives, some sleeping killed, All murdered. For within the hollow crown That rounds the mortal temples of a king Keeps Death his court ; and there the antic sits, Scoffing his state and grinning at his pomp, Allowing him a breath, a little scene, To monarchize, be feared, and kill with looks, Infusing him with self and vain conceit, As if this flesh which walls about our life Were brass impregnable ; [...]*** (nos italiques) (Richard II, 3. 2. 151-164)

Au Moyen Age le clergé avait appris à leur convertis païens que les elfes et satyres des superstitions populaires étaient les agents du diable, œuvrant constamment pour prendre *humanum genus* au piège. Les démons étaient des créatures noires et laides qui

<sup>242</sup> Voir le chapitre intitulé "The Player King" pour une analyse détaillée de cet aspect à travers le personnage de Richard II dans Righter, *Shakespeare and the Idea*, pp. 102-124.

<sup>243</sup> Barasch, *The Grotesque*, p. 42.

changeaient de forme et qui pouvaient être aussi bien les cibles des plaisanteries médiévales que les persécuteurs jubilants des pécheurs damnés. Le Vice hérite de cet esprit, et comme toute cette diablerie médiévale, il est davantage comique qu'horifique. Enid Welsford<sup>244</sup> trace le développement du personnage Marcolph, le bossu qui apparaît dans une traduction en anglais d'un dialogue en latin, publié en 1492, dans lequel ce paysan rustre et scatologique, se montre plus malin et plus spirituel que le roi Salomon. Marcolph a toutes les caractéristiques du bouffon-nain, la laide créature insultante qui habitait la cour des rois. En Angleterre les farces de Marcolph sont transférées à *The Merry Jest and Witty Shifts of Scogin*, Scogin étant un personnage vagabond qui vivait de son esprit en Angleterre et en France. Ainsi la ruse diabolique du démon prototype qu'était Marcolph devient l'esprit farceur du gredin intrigant de l'époque Tudor. Michael Camille nous invite à réfléchir davantage sur la signification des oppositions binaires comme le sacré et le profane, l'esprit et la chair ; selon lui la culture médiévale cultivait l'ambiguïté pour le plaisir esthétique, et regardait comme nécessaire le travesti, la profanation et le sacrilège car ces constituants semblaient essentiels pour la continuité du sacré dans la société : ces éléments "work to reinstate the very models they oppose"<sup>245</sup>. La notion de jeu semble indispensable à la sensibilité religieuse de ceux qui prenaient part aux mystères du XIVe siècle : plusieurs tableaux en témoignent.

Pendant le XVe siècle le squelette qui représente la mort prend une allure comique lorsqu'il semble s'emparer de ses victimes récalcitrantes dans une danse endiablée. Lydgate écrit *The Falles of Princes* pour accompagner de telles représentations, et, comme nous l'apprend F. Barasch<sup>246</sup>, les frontispices des interludes de John Heywood sortis de la presse de Rastell étaient illustrés par des danses macabres. Cette tradition comique associée à la démonologie fuse avec la littérature tragique pour engendrer une nouvelle esthétique du comique grotesque : le grotesque élisabéthain est issu d'un savant mélange de thèmes élevés et bas, comiques et horribles, tous inextricablement entremêlés. Le thème de la mutabilité si cher aux élisabéthains est proche du rituel de la mort contenu dans l'idée de la Danse Macabre. Une relation existe entre cette danse et les poèmes autrefois populaires, les *Ubi Sunt* qui listent les noms de gens disparus, connus et de rang social divers. La Duchesse d'York et la Reine Elisabeth tour à tour interrogent Richard sur la disparition des membres de leur entourage proche (4. 4. 144-148). Leurs questions résonnent comme des *Ubi Sunt* pour renforcer l'impression d'une procession interminable reliant passé, présent et futur, guidée vers les ténèbres par le rictus affreux mais fascinant de l'*antic* Richard III. Richard incarne la mort railleuse ; comme le squelette de la Danse Macabre, il somme le vif de le suivre sur le champ : il n'y a plus de délai. C'est lui qui décide quand la danse doit s'arrêter : l'envoi de Hastings au billot illustre le caractère péremptoire des décisions prises :

**CATESBY Come, come, dispatch : the Duke would be at dinner. Maker a short shrift ; he longs to see your head. (3. 4. 94-95)**

<sup>244</sup> Enid Welsford, *The Fool, His Social and Literary History*, New York: Anchor Books, 1961, pp. 35-41.

<sup>245</sup> Camille, *Image on the Edge*, p. 33.

<sup>246</sup> Barasch, *The Grotesque*, p. 44.

Shakespeare, comme Erasme, est un transmetteur de connaissances ; il laisse parler d'autres époques et d'autres auteurs à travers ses œuvres. Ce n'est pas seulement une question d'intertextualités car, au théâtre, il s'agit également de costumes, de rites, de musique, de danses, d'emblèmes, d'accessoires, d'icônes, tous véhicules d'idées à travers les siècles<sup>247</sup>. La notion de la vanité des choses de ce monde, surtout en ce qui concerne la lutte pour le pouvoir, est cousue dans la trame de cette pièce, ramenée à l'esprit ponctuellement par les plaintes et lamentations du groupe des femmes réclamant que vengeance soit faite. Aux yeux du spectateur Tudor, Richard devait apparaître comme l'agent de la rétribution divine, un instrument de la colère du Grand Puissant envoyé sur terre pour empestier le genre humain. La reine Margaret le traite de "cacodémon" (1. 3. 143). **de "elvish-mark'd, abortive, rooting hog [...] the son of hell"** (1. 3. 225-227). Pour le spectateur Tudor de 1592 ou 1593 (dates suggérées de la première représentation de la pièce) le spectacle orchestré par Richard III ne devait pas manquer de lui rappeler sa propre condition humaine en qualité de "viande à vers"<sup>248</sup>. Nous évoquons ce *memento mori* qu'était la Danse Macabre car ce motif accompagnait le fléau de la peste qui sévissait à Londres entre 1592-94<sup>249</sup>, nécessitant la fermeture des théâtres de la capitale. Le thème de la Danse Macabre ne fait pas l'objet d'un développement formel dans le théâtre du Vice ni dans la pièce *Richard III*, mais il est présent partout en filigrane. Les lamentations de la reine Margaret ne nous laissent pas oublier ni les disparus, ni le sort qui attend tout son entourage.

### 3. La voix du manipulateur : son index allégorique

Si le Vice des pièces à contenu moral des prédécesseurs de Shakespeare servait d'index allégorique en montrant que le repentir était nécessaire pour rétablir l'harmonie et l'ordre

<sup>247</sup> Dans le chapitre intitulé "Richard III : A Tudor Climax", Emrys Jones souligne l'influence des nombreuses formes littéraires de l'époque tudor que Shakespeare a rendu distinctement élisabéthaines. Parmi celles-ci il mentionne notamment les tragédies en vers de *The Mirror for Magistrates* dans lesquelles des fantômes lamentent leur vie sur terre mal exploitée ou victimisée; les lamentations sur le motif des *ubi sunt*; les emblèmes illustrant la vanité du monde telles qu'elles apparaissent dans le volume intitulé *A Theatre for Worldlings* (1569) auquel le jeune Spenser contribua. Shakespeare, maintient-il, s'inspire partiellement de cette matrice afin d'étoffer son drame historique *Richard III* basé sur la narration historique de Sir Thomas More prise comme support principal. Emrys Jones, *The Origins of Shakespeare*, Oxford: Clarendon Press, 1977, p. 194.

<sup>248</sup> Paroles du "roy mort" dans le texte accompagnant les gravures sur bois de la première édition (1485) de la *Danse Macabré*, reproduction faite par l'imprimeur Guyot Marchant de la fresque des Saints Innocents à Paris. Actuellement, on ne sait à qui attribuer la paternité des textes ; peut-être ont-ils leur origine dans le poème perdu de Jean Le Fèvre qui, à son tour, est réputé avoir suivi un original latin. Pour davantage d'informations sur la vision de la mort communiquée par cette représentation, consulter Huizinga, *L'automne*, pp. 148-151. Voir en Annexe 11 les reproductions des peintures murales de la Ferté-Loupière-Dieu exécutées à la fin du XVe siècle qui comprend quarante-deux personnages figurant toutes les conditions humaines, avec en filigrane la Mort qui accompagne chaque personnage.

<sup>249</sup> G. Blakemeore Evans, éd. *Elizabethan-Jacobean Drama*, London: A & C Black, p. 333.



tant désirés (et, qui plus est, promulgués par la culture officielle) il n'en demeure pas moins que dans cette pièce les excès perpétrés par Richard Gloucester renvoient au *topos* de la vanité des ambitions. Un cadre tragi-comique circonscrit le tout. L'escalier qui mène au pouvoir est peut-être vite grimpé mais la roue de la Fortune tourne inexorablement et la résolution finale réaffirme et rétablit le *statu quo*. Shakespeare écrit cette pièce à une époque où les genres dramatiques sont catégorisés selon le dénouement. Nous nous intéressons surtout au personnage tragi-comique de Richard III, mais il nous importe néanmoins de faire ressortir le caractère générique ambigu de cette pièce historique. Comme le souligne A.P. Rossiter :

***Now if a tragedy is a De Casibus tale about the fall of an illustrious but bad man, it is plainly easy to get muddled about whether it isn't also a comedy, so right-and-proper is the end, so happying to the virtuous***<sup>250</sup> .

Il poursuit son argumentation en citant les cas de *Cambyses* de Thomas Preston et de *Apus and Virginia* : la première pièce porte le titre "A Comedie of King Cambyses" alors que la première page lui donne une coloration de drame hybride, "**A Lamentable Tragedie mixed full of pleasant mirth**". Même lorsque les vertueux sont sacrifiés, le drame dans lequel ils figurent peut néanmoins s'intituler "**A Newe Tragical Comedie of Apus and Virginia**"<sup>251</sup> !

Shakespeare exploite les attributs du Vice afin de communiquer sa version propre d'un royaume maladif. La toile de fond contemporaine est présente sous le masque d'une époque lointaine. Les satiriques élisabéthains n'avaient pas comme seuls cibles les puritains, mais aussi les tyrans, les mécontents et les flatteurs : le personnage-Vice pouvait servir d'index pour ce qui n'allait pas dans une société entière et pouvait allégoriser la santé du royaume servant de mise en garde contre les divers formes et processus de tentation qui s'opéraient au sein de la société.

Le tyran ridiculisé constitue un trait permanent des Mystères . Il prête à rire parce qu'il incarne un excès et un comportement obsessionnel. La longue carrière du Vice le fait évoluer dans des pièces à dominante homilétique, politique et burlesque . Son versant comique est souvent sinistre et maléfique. Au début de sa carrière il agence une suite d'actions épisodiques sans conséquences graves pour le protagoniste *homo genum*. Dans les années 1590 il dirige souvent, au centre de la pièce, une véritable intrigue motivée par un désir profond d'éliminer ses antagonistes. La technique de morcellement exploitée dans les moralités peut encore être utilisée (comme le fait Shakespeare dans *Richard III* au niveau de la représentation du débat entre la conscience et le désir du pouvoir), mais tout personnage-abstraction est étoffé et naturalisé. Le personnage Vice n'est plus ce personnage métaphysique dont le va-et-vient de toute part et de nulle part lui conférait une aura du supranaturel. Il peut toutefois se forger une aura similaire et inspirer la crainte ou séduire ses victimes comme son comparse plus archaïque<sup>252</sup> .

<sup>250</sup> A. P. Rossiter, *English Drama from Early Times to the Elizabethans. Its backgrounds, origins, and developments*, London: Hutchinson University Library, 1950, p. 138.

<sup>251</sup> Edition utilisée : *Apus and Virginia*, éd. Peter Happé, *Tudor Interludes*, Harmondsworth: Penguin, 1972.

### 3. 1 Le machiavélisme à l'index

---

Shakespeare côtoyait suffisamment de courtisans contemporains pour lui permettre d'envisager ce qui pourrait advenir si le monarque, agissant au nom et à l'encontre du Tout Puissant se conduisait en prince machiavélique pour sauvegarder son pouvoir usurpé. Bien que Machiavel soit souvent décrit comme un bouffon cynique, personne ne prend ses traités pour des livres de plaisanteries (*jest-books*). Cet auteur florentin était connu en Angleterre<sup>253</sup> soit dans les éditions italiennes, soit dans des traductions manuscrites car la publication était interdite. Souvent on ne découvre la pensée de Machiavel qu'à travers le discours de l'huguenot Innocent Gentillet, ***Le Discours sur les Moyens de bien gouverner et maintenir en bonne paix un Royaume (...) contre Nicolas Machiavel***<sup>254</sup>, lequel présente une image déformée de la conception machiavélique du gouvernement. Deux courants se développent parallèlement en Angleterre : celui des admirateurs de son enseignement politique et celui des adversaires de ses idées religieuses et morales. Le livre de Gentillet agit comme un révélateur : le terme nouveau découvert par Machiavel et désigné "machiavélisme" par Gentillet dénote une laïcisation de la pensée politique qui ne concilie pas la raison d'Etat avec la loi divine et avec la conscience. Les Elisabethains, préférant pour la plupart une personnification de l'hypocrisie mise au service du crime, se contentent de reproduire l'image du Machiavel démoniaque et non pas l'image assez fidèle que présente Marlowe dans le prologue de *The Jew of Malta* :

***MACHEVILL : I count religion but a childish toy, And hold there is no sin but ignorance. Birds of the air will tell of murders past. I am ashamed to hear such fooleries ! Many will talk of title to a crown : What right had Caesar to the empery ? Might first made kings, and laws were then most sure When, like the Draco's, they were writ in blood. Hence comes it that a strong built citadel Commands much more than letters can import. (The Jew of Malta<sup>255</sup>, Prologue, 14-23)***

<sup>252</sup> On peut établir une analogie entre ce monde fictif et le monde réel des Nazis, qui, sous la direction d'Hitler ont créé un véritable culte du Nazisme dans le but de justifier et d'authentifier aux yeux du peuple allemand les usurpations qu'ils effectuaient pendant leur ascension fulgurante pour dominer l'Europe entière.

<sup>253</sup> En 1564 le concile de Trente entérina l'Index du 30 décembre 1559 qui dénombrait tous les auteurs dont les livres et écrits devaient être prohibés. Machiavel ne fut pas omis et cessa désormais d'être imprimé en Italie. L'Angleterre ne lui accorda guère d'audience si ce n'est qu'on trouve parmi les conseillers d'Edouard VI deux grands lecteurs de Machiavel : William Thomas, et Roger Ascham, un des premiers adversaires anglais du florentin. Une partie de l'élite put lire Machiavel dans les éditions italiennes ou dans les traductions manuscrites. Les éditions clandestines de John Wolfe dans les années 1580 laissent entendre qu'il existe une demande importante. Voir Machiavel, *Le Prince*, "Introduction", traduit par Yves Lévy, Paris: Flammarion, 1992, 2e édition, pp. 23-25.

<sup>254</sup> Ce discours, publié en 1602, est traduit dès 1577 par Simon Patericke. Référence fournie par Louis Lecoq, *La Satire en Angleterre de 1588 à 1603*, p. 70, n. 92.

<sup>255</sup> Christopher Marlowe, *The Complete Plays*, éd. J. B. Steane, Harmondsworth: Penguin Books, 1969.

Shakespeare, dans la troisième partie de *Henry VI*, nous présente Gloucester sous les traits d'un personnage machiavélique, projetant d'engendrer une révolution politique en sa faveur par des méthodes hypocrites et criminelles. Shakespeare nous montre, dans *Richard III*, Gloucester en compagnie d'autres disciples de Machiavel<sup>256</sup>, pratiquant l'intrigue de cour, s'adonnant à la médisance et à la calomnie, et ne reculant point devant l'idée du complot ou du crime politique. Il semblerait que le puritain Stockwood, dans un sermon de 1578, fait allusion au *Prince* et le dénomme "**the Alcoran and God of Courtiers**", ce qui témoigne de la grande curiosité de l'époque à l'égard des théories de Machiavel, même si la connaissance en est imparfaite<sup>257</sup>.

L'illusion et la duperie sont associées étroitement dans l'imagerie élisabéthaine avec la vilenie et le machiavélisme<sup>258</sup>. L'hypocrisie est d'autant plus redoutée qu'elle a plus de raffinements. Le thème des faux-semblants devient un lieu commun à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Richard Gloucester nous offre à maintes reprises une démonstration de son talent comme faiseur de dupes. Empruntant au personnage Vice ses fausses larmes, il parvient à tromper son entourage de nombreuses fois.

Ses succès s'enchaînent, et, pour souligner l'aveuglement engendré par l'aspiration démesurée à grimper l'échelle sociale, le rôle secondaire du Scrivener met la folie de l'époque à l'index :

***Bad is the world, and all will come to naught, When such ill dealing must be seen in thought. (Richard III, 3. 6. 13-14)***

### 3. 2 La tyrannie à l'index

---

Les tromperies successives prennent une allure mécanique et l'on est tenté de faire un rapprochement avec l'Ubu Roi d'Alfred Jarry qui passe ses victimes à la trappe. "**Chop off his head**" (3. 1. 190), "**Off with his head !**" (3. 4. 76) avec sa variation "**Off with young George's head !**" (5. 6. 74) sont prononcés comme par un automate qui ne réfléchit point sur les propos programmés. L'amitié, la valeur de la vie humaine sont des notions non reconnues par de tels dispositifs. Le cas de Buckingham est instructif : avant son exécution, on lui refuse le droit de parler à son inspireur Gloucester, qui l'avait tant flatté autrefois :

***RICHARD GLOUCESTER : My other self, my counsel's consistory, My oracle, my prophet, my dear cousin, (Richard III, 2. 2. 121-122)***

Richard Gloucester manipule ses dupes de manière à les faire collaborer à leur propre esclavage et parfois à leur anéantissement. Le ridicule et le terrifiant coalescent dans la vision d'un exercice arbitraire du pouvoir absolu par un tyran enraciné dans le mal. La

<sup>256</sup> Comme suggéré préalablement dans ce travail, tous les membres des familles de York et de Lancaster sont mêlés dans des crimes politiques dans cette pièce.

<sup>257</sup> Voir J. W. Bench, *Preaching in England in the Late 15th and the 16th Centuries*, Oxford, 1964, p. 307-8, cité par Louis Lecoq, *La Satire*, p. 71.

<sup>258</sup> Voir, par exemple, *Richard III*, 1. 3. 332-336; *Romeo and Juliet*, 3. 2. 74-8.

notion de "parvenir" est l'une des cibles des satiriques de l'époque élisabéthaine et Richard peut être considéré comme le prototype du scélérat parvenu qui utilise les procédés les plus infâmes. Il est difficile de ne pas songer aux machinations de Richard Gloucester quand on relit ce passage capital de la doctrine de Machiavel :

***Et jamais un prince n'a manqué de motifs légitimes pour colorer son manque de foi. De cela l'on pourrait donner une infinité d'exemples modernes, et montrer combien de paix, combien de promesses ont été rendues caduques et vaines par l'infidélité des princes : et celui qui a su mieux user du renard est arrivé à meilleure fin. Mais il faut, cette nature, savoir bien la colorer, et être grand simulateur et dissimulateur : et les hommes sont si simples et ils obéissent si bien aux nécessités présentes que celui qui trompe trouvera toujours qui se laissera tromper. [...] A un prince, donc, il n'est pas nécessaire d'avoir en fait toutes les susdites qualités, mais il est bien nécessaire de paraître les avoir. Et même, j'oserai dire ceci : que si on les a et qu'on les observe toujours, elles sont dommageables ; et que si l'on paraît les avoir, elles sont utiles ; comme de paraître pitoyable, fidèle, humain, droit, religieux, et de l'être ; mais d'avoir l'esprit édifié de telle façon que, s'il faut ne point l'être, tu puisses et saches devenir le contraire. [...] Il faut donc qu'un prince ait grand soin qu'il ne lui sorte jamais de la bouche chose qui ne soit pleine des cinq qualités susdites, et qu'il paraisse, à le voir et l'entendre, toute miséricorde, toute bonne foi, toute droiture, toute humanité, toute religion. Et il n'y a chose plus nécessaire à paraître avoir que cette dernière qualité. Les hommes en général jugent plus par les yeux que par les mains ; car il échoit à chacun de voir, à peu de gens de percevoir<sup>259</sup>.***

Aussi est-il intéressant de voir comment un auteur de complaintes satiriques tel que Thomas Nashe conçoit le personnage de l'hypocrite machiavélique. Pour lui, comme pour l'ensemble des Elisabéthains, ce personnage correspond au *villain* :

***Under villainy I comprehend murder, treason, theft, cozenage, cut-throat covetise, and such like. Lastly, under hypocrisy, all Machiavellism, puritanism, and outward glozing with a man's enemy and protesting friendship to him that I hate and mean to harm, all underhand cloaking of bad actions with common-wealth pretences, and finally, all Italianate conveyances, as to kill a man and then mourn for him, quasi vero 'It was not by my consent', to be a slave to him that hath injured me, and kiss his feet for opportunity of revenge ; to be severe in punishing offenders, that none might have the benefit of such means but myself ; to use men for my purpose and then to cast them off ; to seek his destruction that knows my secrets ; and such as I have employed in any murder or stratagem, to set them privily together by the ears to stab each other mutually for fear of bewraying me ; or if that fail, to hire them to humour one another in such courses as may bring them both to the gallows<sup>260</sup>.***

Le tyran peut transformer ses sujets en marionnettes. Le postulat de base de Henri Bergson trouve son illustration dans certaines scènes de *Richard III* : le rire est en partie

---

<sup>259</sup> Machiavel, *Le Prince*, p. 142-3.

<sup>260</sup> Thomas Nashe, *Pierce Penniless his Supplication to the Devil*, *The Stratford-upon-Avon Library* 1, ed. Stanley Wells, London, Edward Arnold Ltd, 1964, p. 70.

provoqué par le mécanique greffé sur le vivant<sup>261</sup>. La transformation d'une personne en objet s'effectue par exemple lorsque Richard III manipule Anne et Elisabeth ou lorsqu'il prépare Buckingham à jouer des rôles pour lui. La mécanisation dans le monde politique permet d'endoctriner, de forger des dupes prêtes à être manipulées au gré du tyran. La métamorphose est le *modus operandi* d'une dictature : la nature humaine ainsi que la société sont recréées. Après la nuit vient cependant la révélation des absurdités de la nouvelle société instaurée, et celle-ci se rachète dans une célébration lors du renouement avec des principes plus sensés, célébration qui trouve son corollaire dans le dénouement conventionnel d'une comédie, ce que Northrop Frye définit comme *anagnorisis* :

***Anagnorisis, or recognition of a newborn society rising in triumph around a still somewhat mysterious hero and his bride, is the archetypal theme of comedy***<sup>262</sup>.

Richmond décrit le processus qu'engendre l'injustice pandémique instaurée par le tyran :

***England hath long been mad, and scarr'd herself ; The brother blindly shed the brother's blood, The father rashly slaughter'd his own son, The son, compell'd, been butcher to the sire ; (Richard III , 5. 8. 23-26)***

Ni l'amour ni l'honneur ne survivent sous une dictature. Richmond est présenté comme un héros Messianique, rédempteur de la société égarée.

L'effet de boule de neige créé par les arrestations injustes et inattendues dans cette pièce devient grotesquement risible. Dans le royaume de l'arbitraire qu'instaure Richard III, il n'y a ni liberté ni nécessité, et le tragique se voit exclu. Le tyran rémunère le plus souvent ses acolytes en les éliminant. Les tours de la roue de la Fortune, déesse aveugle, sont représentés par la volonté, ou le libre arbitre capricieux du tyran. Némésis règne cependant au dessus de tous et l'intrigue consiste en un retournement de situation où le puissant, le dominateur, se trouve au bout de l'action en état de dominé et de perdant.

Dans le portrait de la tyrannie, l'ingrédient essentiel est constitué par la terreur. Le *pathos* est absent car il sonne une fausse note dans cette harmonique. Les scènes traçant l'ascension de Richard au pouvoir par des moyens diaboliques dépendent de la complicité de ses victimes : Lady Anne, Queen Elisabeth, mais aussi Lord Hastings et Lord Buckingham aident Richard à réussir ses meilleurs tours de force. Une sorte de nouvelle justice ironique est créée lorsque ceux qui l'ont aidé à accomplir ses crimes sont envoyés à la mort. Même Anne ne peut pas être innocentée. Elle accepte Richard pour époux contre son meilleur jugement, se maudissant à l'avance, à son propre insu. Si Shakespeare se concentre sur le tyran et non pas sur les sentiments que peuvent provoquer ses malheureuses victimes, c'est pour écarter tout sentiment de *pathos*.

### 3. 3 L'histrionisme du tyran à l'index

---

C'est dans le cadre de ses activités politiques et de sa mutation en tyran expérimenté que le personnage de Richard III exerce ses talents histrioniques de manipulateur de son entourage. Il agence les insécurités, les rivalités entre factions opposées et les ambitions

---

<sup>261</sup> Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris: P.U.F., 1940, 303e édition : 1972, p. 29.

<sup>262</sup> Northrop Frye, *Anatomy*, p. 192.

de ceux qui l'accompagnent en jouant sur leurs désirs inavouables qu'il parvient à présenter sous des formes acceptables. L'interprétation perversifiée des conseils de Machiavel proposée par le protestant Gentillet semble être incarnée par le personnage de Richard III. Selon Gentillet, Machiavel conseille aux princes de mentir, de tricher, de commettre des meurtres sous la couverture de la piété et de la vertu. Cette duplicité est illustrée dans les scènes de rencontre avec Lady Anne et avec la reine Elisabeth, scènes dans lesquelles Richard parvient à rendre acceptable à ses adversaires les plus farouches les offres en mariage qu'il leur soumet. Lorsque Stanley convoque Anne à son couronnement, elle nous livre une analyse rétrospective de la scène de sa séduction du premier acte :

**LADY ANNE : [...] my woman's heart Grossly grew captive to his honey words  
And proved the subject of mine own soul's curse, (Richard III , 4. 1 78-80)**

Lors du combat verbal qui a lieu entre Richard et Anne dans l'acte 1.2, Anne se laisse convaincre par la fausse démonstration de pénitence que Richard élabore. Pendant cette démonstration les larmes coulent à flot pour témoigner de l'amour suicidaire qu'il prétend être la force motrice de ses actes meurtriers commis contre ses proches :

**RICHARD GLOUCESTER : [...] In that sad time Mine manly eyes did scorn an  
humble tear, And what these sorrows could not thence exhale Thy beauty hath,  
and made them blind with weeping (Richard III , 1. 2. 154.9-154.12)**

Nous laisserons Richard exprimer son incrédulité devant le succès remporté :

**To take her in her heart's extremest hate, With curses in her mouth, tears in her  
eyes, The bleeding witness of my hatred by, Having God, her conscience, and  
these bars against me, And I no friends to back my suit withal But the plain devil  
and dissembling looks – And yet to win her, all the world to nothing ? Ha !  
(Richard III , 1. 2. 219-225)**

Richard est le premier à être conscient de l'outrance de ses arguments :

**I do mistake my person all this while. Upon my life she finds, although I cannot,  
Myself to be a marv'lous proper man. (Richard III , 1. 3. 239-241)**

Comme dans le théâtre du Vice, allusion est faite au changement vestimentaire pour symboliser la transformation à vue dont Richard se flatte :

**I'll be at charges for a looking-glass, And entertain a score or two of tailors To  
study fashions to adorn my body. (Richard III , 1. 3. 242-244)**

Shakespeare souligne ainsi, comme certains de ses prédécesseurs, la facilité avec laquelle le mal peut être présenté sous des auspices nouveaux et paraître acceptable à celui ou à celle qui se laisse tenter par un désir prohibé. Anne est médusée par les paroles de Richard, par ces "honey words" qui la font céder, telle Eve, à la tentation prosaïque, représentée ici comme "a better husband" (1. 2. 139). Shakespeare reste dans la logique homilétique des pièces morales en dissimulant le vice sous une forme trompeuse. La situation d'Anne dans cette scène est analogue à celle de tant d'autres sujets opposés par un personnage Vice . Richard barre physiquement et moralement la route vers l'objet de son désir, l'enterrement de son beau-père, qui représente le devoir du chrétien soucieux des valeurs morales et préoccupé par son destin dans l'autre monde. Cette opposition se manifeste sous couvert d'un déguisement : la flatterie dans ce cas provoque chez Anne l'abandon de la poursuite de l'objet louable pour un objet fallacieux,

le monde, représenté par l'offre en mariage que lui profère Richard. Il y a confusion des valeurs. Richard, comme son ancêtre le Vice, illustre l'état de confusion du monde par opposition à l'image idéale que les philosophes et les églises font de l'ordre universel. La bague qu'elle accepte de porter signifie l'abolition de l'incompatibilité entre les contraires et laisse croire qu'il n'y a pas de sens ultime au delà des choix individuels et contingents.

En nous présentant un débat allégorisé entre la conscience et l'asservissement de la raison aux sens à travers une scène de séduction aux connotations d'érotisme pervers, Shakespeare pousse la parodie à ses limites extrêmes. L'élément satirique ne manquerait pas de cibler le spectateur introspectif qui se verrait alors reflété dans le miroir déformant d'une scène grotesque mais vibrante de mimétisme contemporain : le grand mal de ce siècle où toutes les barrières entre les classes sociales commencent à s'effondrer, c'est le désir de parvenir à tout prix. Nous prenons écho sur Edmund Spenser qui nous offre un témoignage de la situation qui emprunte aux bestiaires et aux *marginalia* deux des animaux les plus exploités à cause de leurs caractéristiques voisinant ceux de l'homme :

***The foxe and th'Ape disliking of their euill And hard estate, determind to seeke  
Their fortunes farre abroad, lyeke with his lyeke : For both were craftie and  
vnhappie witted ; Two fellowes might no where be better fitted***<sup>263</sup>.

La scène durant laquelle Richard séduit par personne interposée la fille de la reine Elisabeth est analogue à celle que nous venons d'évoquer. La reine Elisabeth déverse son venin sur Richard, l'ordonnateur des meurtres de ses deux fils à la Tour, de son beau-frère Clarence, et le vilipendeur de son mari le roi Edward défunt. Richard croit emporter la victoire dans cette scène aussi lorsqu'il évoque la possibilité de fonder une dynastie nouvelle, à la manière du phénix, à partir des cendres de la famille décimée d'Elisabeth :

***KING RICHARD But in your daughter's womb I bury them, Where, in that nest of  
spicery, they will breed Selves of themselves, to your recomfiture. (Richard III ,  
4. 4. 354-356)***

Cette idée séduisante gagne la reine à sa cause, malgré sa rancœur à l'égard de l'auteur des assassinats de ses deux jeunes fils. Les sentiments que Richard confie à la salle suite au départ de la reine indiquent la leçon morale à tirer du combat verbal entre conscience et soif de pouvoir qui s'est déroulé entre les deux protagonistes : ***"Relenting fool, and shallow, changing woman !"*** (4. 4. 362) s'exclame-t-il dès sa sortie de scène. Richard n'est pas le seul personnage caméléon de cette pièce. La femme est satirisée à outrance. L'esthétique du grotesque gothique est mis au service de cette illustration de l'asservissement aux passions par le fait que l'alliance des contraires est réalisée sur la personne d'Elisabeth lorsqu'elle consent à céder sa fille en mariage à l'agent de leur deuil récent. Ainsi tout sentiment pathétique est éliminé de la réception par la salle.

<sup>263</sup> Edmund Spenser, *Mother Hubberds Tale*, vers 46-50. Cité par Louis Lecoq, *La Satire*, p. 68. Il n'est pas inutile de préciser que dans la tradition populaire le singe représente souvent le diable et les péchés de la chair, le *degenerantis naturae homo* : voir H.W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London : The Warburg Institute, 1952, p. 46.

## 4. Richard III et l'esthétique du comique-grotesque

L'esthétique du comique-grotesque est mis au service du protagoniste Richard Gloucester lorsque, dès le début de la pièce, il nous communique une impression ambivalente et protéiforme de la situation politique de l'Angleterre de 1471. La guerre se transforme en amoureux qui se dandine devant une éventuelle conquête féminine au lieu de parader à cheval pour dissuader un adversaire redoutable (1.1.9-13). La période de paix est empreinte de connotations sinistres dans la description qu'en fait Gloucester. L'adéquation du langage employé à l'aspect physique grotesquement difforme de ce protagoniste laisse le pressentiment d'un conflit bouleversant déjà mis en gestation. Les traits stridents de l'art gothique grotesque ressortent dans les configurations esquissées par Gloucester pour broser son autoportrait :

***Deformed, unfinished, sent before my time Into this breathing world scarce half made up — And that so lamely and unfashionable That dogs bark at me as I halt by them — (Richard III , 1. 1. 20-23)***

L'ombre jetée par sa silhouette le fait lamenter sa propre difformité. Un tel récit laisse le récepteur suspendu entre le sourire et la répulsion : les allusions renvoient à autant de figures grotesques gothiques dont les corps à moitié humains se terminent en formes végétales ou animales aux prises d'un combat tenace avec les vicissitudes de l'univers environnant. Gloucester nous

apprend qu'il inquiète les chiens lorsqu'il s'en approche, sa présence étant une source d'inquiétude. La tension générée par ces images, relevant de l'esthétique du comique-grotesque , contribue à répandre une atmosphère menaçante, qui relève de l'oxymore car de paix troublée.

### 4.1 Une scène d'amour empreinte de l'esthétique du comique-grotesque

---

Le personnage du Vice a pour tâche de divertir autant que de convaincre. Il provoque le rire par ses dires et ses gestes. Richard déclenche un sourire narquois engendré par le comique grotesque gothique, ce sourire qui ne s'affirme que timidement. Tenter une scène de séduction devant un corbillard semble une entreprise absurde et vouée à l'échec. Mais Richard la réussit, étonné de découvrir un tel talent en lui-même. Il ironise sur sa propre personne et cette ironie révèle une certaine vérité sur la virtuosité de l'art histrionique dont il fait preuve : une puissance érotique en émane. Dans le cas de Richard c'est un érotisme pervers qui transformera rapidement les festivités nuptiales en funérailles, mais qui exerce néanmoins un pouvoir de séduction incongrue dans cette scène.

A la scène 2 de l'acte 1, lorsque Richard interrompt le cortège qui transporte la dépouille du roi Henry VI à Chertsey pour y être enterrée, une joute verbale s'installe, et



Richard, flatteur, prend le dessus avec son badinage codé de sous-entendu érotique. Il transgresse les normes de la bienséance se moquant et du deuil et de la souffrance qu'éprouve Anne vis-à-vis de son époux et de son beau-père assassinés lorsque, devant le corps ensanglanté d'Henry, il joue le séducteur qui plaide coupable de meurtre au nom d'un amour intransigeant. C'est un jeu pour Richard, comme en témoigne la stichomythie de la joute d'esprit qui est engagée. Les jeux de mot sont rapidement investis de connotations érotiques dès le vers 112 lorsque Richard rend explicites ses intentions de se lier en amour avec Anne, s'estimant un compagnon digne de son lit. Une fois qu'allusion est faite à son "bedchamber" (1. 2. 112) les double-entendre s'en suivent : Richard souhaite que les yeux d'Anne, qu'elle veut mortifiants comme ceux du basilic, puissent le transpercer tout de suite :

**[...]that I might die at once ; For now they kill me with a living death. (Richard III , 1. 2. 150-151)**

Le "Take up the sword again, or take up me" (1. 2. 171) , le "I'll have her, but I will not keep her long." (1. 2. 217) et le **"To take her in her heart's extremest hate"**(1. 2. 219) suffiront comme exemples d'allusions paillardes <sup>264</sup> pour démontrer le travestissement opéré dans cette scène macabre qui juxtapose amour pervers et mort contre nature. L'esthétique du comique-grotesque est à l'œuvre pour provoquer un rire nerveux qui reconnaît la dextérité du rhéteur qu'est Richard, mais qui déplore la faiblesse incarnée par Anne quand elle cède devant la tentation du crapaud maléfique. Le choix du crapaud liminaire n'est pas innocent : la représentation fréquente de femmes dont les seins sont mordus par des serpents ou des crapauds dans l'art roman tardif suggère une forme de punition pour un péché commis <sup>265</sup> . Shakespeare exploite l'élément visuel satirique associé à l'art gothique grotesque par son choix d'imagerie relevant des bestiaires et se cristallisant autour du personnage sinistre qu'est Richard Gloucester. Nous employons la terminologie de "grotesque gothique" en ce qui concerne cette pièce à cause de l'élément de choc provoqué par les analogies et associations incongrues, réminiscences des tableaux de Bosch ou de Bruegel qui représentent des mondes substantiels et concrets. Ce ne sont point de simples jeux d'esprit décoratifs tels les murs portés à la connaissance des esthètes du début du seizième siècle par Giorgio Vasari qui leur donne le nom de *grottesche* et *pittura grottesca*, proprement "peinture de grotte", désignant un type de décoration murale inspirée des peintures représentant des figures hybrides découvertes par les fouilles de la Domus Aurea de Néron au moment de la Renaissance italienne. Vasari leur attribue le sens de "pittura licenziosa e ridicola molto" <sup>266</sup> ("peinture licencieuse et fantaisiste ou caricaturale") et cette valeur évaluative et morale, non plus descriptive et esthétique, colore l'histoire du mot grotesque à partir du XVI<sup>e</sup> siècle.

<sup>264</sup> Eric Partridge, *Shakespeare 's Bawdy*, London & New York, Routledge, 1968, p. 197 : "Take : to take carnal possession of - to copulate with - a woman."

<sup>265</sup> Voir Janson, *Apes and Apelore*, p. 47. L'Annexe 12 représente la damnation de la luxure. La femme est mordue aux seins par des serpents et assaillie par un diable avec des crapauds. Détail du portail gauche de l'Abbatiale Saint-Pierre à Moissac (Tarn et Garonne).

<sup>266</sup> Cité par Neil Rhodes, *Elizabethan Grotesque*, London: Routledge & Kegan Paul, 1980, p. 7.

L'aspect difforme de Richard, ainsi que son langage ambigu, sont présentés comme les signes de sa perversion morale. Les sermonneurs et moralistes de l'époque éprouvaient le besoin de donner une réalité physique au péché. L'analogie entre le physique et le moral allait jusqu'à attribuer à une défaillance spirituelle les épidémies de peste ou les naissances monstrueuses, par exemple. Les monstres de toutes natures qui ornent les façades et ouvertures de bâtiments ecclésiastiques gothiques et romans illustrent l'étymologie du mot "monstrous" dérivé du latin *monere* et empreint de la notion de prodige et d'admonition. Les malédictions de Margaret maintes fois réitérées tout au long de la pièce ne laissent pas l'auditoire oublier l'admonition présente dans l'épidémie de peste et dans la peur d'une guerre civile porteuse de désordre social que nourrissaient les tensions générées par l'absence d'un successeur à la reine Elisabeth 1<sup>re</sup>. L'élément grotesque dont la pièce est dotée n'est point teinté de cette exubérance qui accompagne les saturnales lors des festivités du calendrier religieux. L'expérience de la peste qui sévit à Londres entre 1592 et 1593 révèle la facette menaçante des éléments grotesques et difformes couramment exploitées lors de festivités exorcisantes. Le ton vacillant de l'imagerie grotesque dans la prose élisabéthaine, oscillant entre l'exubérance et le dégoût s'explique lorsqu'on essaie d'envisager l'effet que pourrait avoir des admonitions concernant la torture éternelle aux enfers sur un public habitué au spectacle d'exécutions exemplaires et de fosses communes remplies de cadavres infestés par la peste. La compréhension passait par l'analogie dans ce monde empreint encore du symbolisme médiéval et toute manifestation physique difforme est interprétée comme l'extériorisation de la difformité intérieure de l'homme. Thomas Nashe nous renseigne sur l'interprétation de cette vision :

***Well did Aristotle, in the second of Physics, call sins monsters of nature ; for as there is no monster ordinarily reputed but is a swelling or excess of form, so is there no sin but is a swelling or rebelling against God*<sup>267</sup> .**

### 4. 2 Richard III et le bestiaire grotesque

---

Les satiriques visuels donnent une signification à la physionomie humaine comme index du caractère. La similarité entre l'homme et l'animal est d'origine ancienne. Richard III semble prouver le contraire : il parvient à duper son entourage, souvent bien documenté sur sa véritable nature ! Shakespeare montre le côté fascinant du grotesque : le spectateur peut regarder d'un air amusé et narquois car il n'est pas pris dans le mouvement et reste en dehors.

En ce qui concerne le bestiaire évoqué dans cette pièce, les analogies permettent de faire ressortir le bestial chez l'homme. De surcroît, certains monstres évoqués sont des allégories dont la signification est déterminée par une tradition millénaire d'éthique chrétienne. Certaines formes et motifs récurrents sont associés traditionnellement à l'esthétique du comique grotesque . Les araignées, les crapauds, (Richard est appelé "that bottled spider" (1.3.241; 4.4.81) et "poisonous bunch-backed toad" (1.3.228 ; 4.4.81)), le "basilisk" (1.2.150), le "cockatrice" comme l'appelle sa mère (4.1.54)

<sup>267</sup> Thomas Nashe , "Ambition" from *Christ's Tears Over Jerusalem*, Thomas Nashe 1, éd. Stanley Wells, London : Edward Arnold Ltd, 1964, p. 178.

mentionnés dans le texte, outre le fait qu'ils symbolisent les forces du mal, appartiennent à un royaume liminaire inaccessible à l'homme. La valeur emblématique de ces évocations étoffe le sur-scène et enrichit l'effet théâtral global : il est difficile de distinguer le bestial de l'humain dans les portraits de Richard III brossés par ses victimes. La religion chrétienne tenait la discontinuité entre l'homme et l'animal comme essentielle : Richard, comme les monstruosité qui ornent les extérieurs des cathédrales et les marges des textes sacrés, viole le tabou qui sépare les deux.

#### 4. 3 L'esthétique du comique-grotesque comme élément structurant

---

Si le rire provoqué par l'esthétique du comique-grotesque s'esquisse timidement, c'est parce qu'il extériorise une réaction involontaire à une situation qui ne peut pas être assimilée autrement que par ce rire. Comme interprétation finale on pourrait décrire le comique grotesque comme un effort pour dominer les forces démoniaques du monde — les forces inquiétantes sont dévoilées, l'incompréhensible est affronté et la création artistique effectue une libération. La croyance en un ordre naturel parfait et protecteur est opposée et remise en question. Le débat entre la conscience et le pouvoir, entre l'autorité royale et divine est mise dans la bouche des meurtriers à la solde de Richard. Shakespeare utilise la technique de morcellement telle qu'elle se trouve exploitée dans les pièces à contenu moral par les personnages-allégories. Il semble vouloir voir les choses sous des angles différents, changer la façon de voir en explorant des combinaisons monstrueuses et incongrues, nous invitant ainsi à envisager de nouvelles perceptions. L'incongru, le sinistre, l'arbitraire sont exposés comme indicateurs de ce qui ne va pas dans une société entière. La vision comique-grotesque peut raviver les sensibilités et véhiculer une signification politique. Le charme mixte de la répulsion et de l'attraction peut agir comme le révélateur des facettes cachées de la nature humaine : on avoue être amusé malgré son meilleur jugement. Shakespeare exploite la tension générée par ces pôles opposés pour démystifier l'ordre établi par la culture "officielle".

L'esthétique du comique-grotesque est une structure en lui-même par le fait qu'elle fonctionne dans un contexte dynamique, ne pouvant être un objet ou une personne isolés et faisant partie d'une structure plus englobante. Le but stratégique d'une iconisation qui exploite le comique-grotesque pourrait s'expliquer par une volonté de la part du dramaturge de raviver les sensibilités. Le principe de l'attraction-répulsion fonctionne à plusieurs niveaux dans cette pièce : visuellement et émotionnellement entre la scène et la salle, et intellectuellement, révélant des tensions entre les normes traditionnelles et les nouvelles tendances en politique morale.

### 5. Falstaff et la dialectique de l'Un et du Multiple

***"The web of our life is of a mingled yarn, good and ill together " (All's Well That Ends Well, 4. 3. 69-70)***

## Introduction

---

Le Vice shakespearien Richard III, à la volonté machiavélique, bien que conservant certaines caractéristiques de la convention théâtrale, nous fournit un exemple de ce que le personnage Mrs Mirth de la pièce de Ben Jonson appelle un être renouvelé en ce qui concerne le Vice -personnage de la scène Tudor. Mrs Mirth fait allusion à la scène, dont on trouve plusieurs exemples dans les interludes moraux, où le Vice, après avoir commis ses forfaits, quitte l'aire de jeu sur le dos du diable<sup>268</sup>. Dans l'intermède qui suit l'acte II de *The Staple of News*, Mrs Mirth interroge ses amies :

**MIRTH** *How like you the vice in the play ? EXPECTATION Which is he ? MIRTH Three or four : Old covetousness, the sordid Pennyboy, the money-bawd, who is flesh-bawd, too, they say. TATTLE But here is never a fiend to carry him away. Besides he has never a wooden dagger ! I'd not give a rush for a Vice that has not a wooden dagger to snap at everybody he meets. MIRTH That was the old way, gossip, when Iniquity came in like Hokos Pokos, in a juggler's jerkin, with false skirts, like the knave of clubs ! But now they are attir'd like men and women o'the time, the Vices, male and female ! Prodigality, like a young heir, and his mistress Money (whose favours he scatters like counters), prank'd up like a prime lady, the Infanta of the Mines The Staple of News<sup>269</sup>, II. Intermean, 14-17)*

L'équation que Ben Jonson pose entre le Vice, le Mal, les faiblesses humaines et l'Enfer illustre la parfaite connaissance des personnages et des stratégies du théâtre du Vice chez ses prédécesseurs. Il savait, comme Shakespeare, combien il pouvait tirer profit de ces conventions et jouer sur l'attente du spectateur pour faire aboutir ses objectifs dramaturgiques personnels, surtout pour privilégier une vision du commerce humain satirique dans le cas de Jonson, et tragi-comique, dans le cas de Shakespeare.

Nous pouvons constater avec A.P. Rossiter que le moule du Vice équivoque s'agrandit pour contenir "a double-crossing trickster, a tempter, a malicious humorist and a clown"<sup>270</sup>. Comme la gargouille médiévale, il révèle un savant mélange d'effrayant et de comique — comique parce qu'il est la distorsion grotesque de ce qui a encore des réminiscences de contours humains qui permettent de donner un nom à ce qui relève du diabolique et effrayant dans la mesure où il peut prendre la forme du "goblin jester" comme du **"Frankenstein monster of will, intellect, perfidy and outrageous gusto"**<sup>271</sup> une fois que le frein unifiant chrétien médiéval se relâche et permet ainsi au Multiple de prendre l'ascendant sur l'Un.

<sup>268</sup> *Like Will to Like* d'Ulpian Fulwell nous fournit une illustration. Le Vice nommé Nicholas Newfangle disparaît à califourchon sur le dos du diable.

<sup>269</sup> Ben Jonson, *The Staple of News*, éd. Devra Rowland Kifer, Whitstable: Edward Arnold, 1976.

<sup>270</sup> A.P. Rossiter, *English Drama from Early Times to the Elizabethans. Its backgrounds, origins, and developments*, London, Hutchinson University Library, 1950, p 159.

<sup>271</sup> Rossiter, *English Drama*, p. 157.

Nous soulignons avec Bernard Spivack l'impossibilité de réduire le personnage du Vice à une formule unique ; l'interprétation en serait sélective et réductrice. Les Elisabéthains eux-mêmes ne l'ont jamais fait. Le Vice garde sa double nature, dont témoigne plusieurs allusions dans diverses pièces de Shakespeare jusqu'au début du dix-septième siècle, étant "a deadly villain with a farcical style"<sup>272</sup> dans les pièces à dominante tragique – ce qui est le cas de Richard III – et "**something of a villainous farceur**"<sup>273</sup> dans les pièces comiques, lequel sera l'objet de notre réflexion dans les pages qui suivent. La fin réservée à ce personnage, ainsi que ses dons d'amuseur, est dans bien des cas un indice important : elle peut refléter des changements profonds au niveau de l'évolution du sociolecte, une tendance qui se confirme à partir de l'introduction de moralités à coloration polémique<sup>274</sup> et se rapportant à des conflits historiques.

### 5. 1 La désagrégation du tableau hiérarchique médiéval

---

Le personnage Vice est un grand acteur dans la dialectique de l'Un et du Multiple. Dans le cadre du schéma de la Moralité, un discours transcendantal, providentiel est présent pour mener l'action à bien. L'univers théâtral se décline en noir et blanc tant que la voix providentielle représente l'unicité d'une religion non divisée. Les rivalités sectaires au sein de la religion rendent la foi chrétienne elle-même équivoque et ainsi l'homme et la Chrétienté se fissurent et l'Un perd son ascendance sur le Multiple<sup>275</sup>. Les moralités polémiques montrent l'orientation que devait prendre le théâtre élisabéthain ultérieurement. John Bale est l'un des premiers dramaturges à pointer la direction en créant une tendance qui va en croissant : il élargit le modèle en s'inspirant de faits réels et

<sup>272</sup> B. Spivack, *Shakespeare*, p. 205.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>274</sup> Voir David M. Bevington, *From Mankind to Marlowe: growth of structure in the popular drama of Tudor England*, Cambridge : Harvard University Press, 1962, p.162. Bevington nous rappelle que l'emphase est placée sur la notion de rétribution plutôt que sur la notion de pardon dès que la théologie calviniste fait intrusion dans la dramaturgie tudorienne. Le sort réservé à Moros de la pièce de William Wager intitulée *The Longer Thou Livest the More Fool Thou Art* (l'édition utilisée est celle de R. Mark Benbow, London: Edward Arnold (Publishers) Ltd., 1968) montre le protagoniste sous l'emprise du Mal et illustre la doctrine calviniste qui n'admet pas la possibilité systématique de rédemption. Son impénitence est la cause de sa dégénération spirituelle, ce qui lui enlève tout espoir d'accéder au salut : la nature du Mal qui le ronge est explicité par le proverbe qui fournit l'intitulé de la pièce. Le prologue confirme la situation désespérée de Moros : By him we shall declare the unthrifty abuse Of such as had lever to folly and idlenes fall Than to hearken to sapience when he doth call, Their process, how their whole life they do spend, And what shame they come to at the last end. (v. 52-56)

<sup>275</sup> Il n'est peut-être pas inutile de rappeler au lecteur que dans une mentalité structurée par les théologues des sociétés chrétiennes occidentales du Moyen Age la perfection n'existe pas en dehors de l'unité ; l'Absolu est forcément solitaire et la vérité une, forme fondamentale de la cohérence. Le rapport un-multiple est associé à l'opposition éthique pur-impur, l'Un étant lié au divin et le multiple au péché. Aux yeux des théologiens conscients des privilèges de l'Un, la multiplicité des langues est considérée comme une manifestation de la Chute. Sur la question, nous consulterons Claude-Gilbert Dubois, *Mythe et langage au seizième siècle*, Bordeaux: Ducros, 1970.

en manipulant les chroniques à ses propres fins polémiques. Dans *King Johan* (1538-1560), par exemple, l'auteur fait ressortir le parallèle entre la lutte du personnage King Johan contre la corruption papiste et le soutien qu'accorde Henry VIII au processus de la Réforme en Angleterre. Les motivations des personnages apparaissent de plus en plus vraisemblables et les institutions attaquées par Bale sont représentées dans toute leur ambiguïté. Nous pouvons, à plusieurs années d'intervalle, nous faire une idée de l'ambivalence croissante de la culture "officielle" à travers les paroles prononcées par le roi Henry V :

***There is some soul of goodness in things evil Would men observingly distil it out***  
– (*Henry V*, 4. 1. 4-5)

Les abstractions telles que l'ambition, l'avarice, la gloire, la soif de vivre deviennent équivoques, et l'admirable et le condamnable plutôt que d'être opposés sont juxtaposés sinon mélangés. D'autre part, l'apparition d'une littérature de "fous" témoigne que le contrôle officiel sur la pensée se relâche et qu'émerge la voix d'une partie de la population qui cherche à se faire entendre davantage. Cette littérature fait apparaître les hiérarchies, organisées en confréries (tout au moins dans l'imaginaire sinon dans la réalité) imbriquées dans les couches basses sociales et morales. De telles associations ou "ordres" de marauds ou de "fous" nervurent *The Order of Fools* (c. 1430) de Lydgate et constituent l'armature du *Narenschiff* (1494) d'Alexander Barclay où, comme dans divers textes antérieurs les fous sont au pôle opposé des simples d'esprit. Au contraire, ils sont présents comme des gens coupables de blasphème, de mépris de Dieu, d'oppression, de toutes les malhonnêtetés imaginables ; y figurent aussi médisants, flatteurs, insolents, joyeux compagnons, menant vie de débauche, à la taverne, aux dés, avec les filles ; des paresseux, des présomptueux, et enfin de vrais imbéciles. Ces personnages nous renseignent non seulement sur l'inspiration du comportement des "Vices" de nos pièces, mais aussi sur l'intérêt croissant que le public lettré porte sur ceux des pêcheurs. À côté de la littérature d'exhortation à la vie vertueuse au moyen d'exemples positifs il existe une littérature d'étalage complaisante du péché qui exerce une séduction forte, laquelle tend à démontrer une mise en question du tableau hiérarchique "officialisé" du monde. Comprenant une permutation du haut et du bas et le mélange à dessein des plans hiérarchiques, elle contribue à cette restructuration du cosmos de la verticale à l'horizontale autour de l'homme et du corps humain qui est magistralement exposé dans le discours de Pic de la Mirandole, *Oratio de hominis dignitate* (*De la dignité de l'homme*) sur lequel M. Bakhtine attire notre attention<sup>276</sup>. Selon ce philosophe, l'homme est supérieur à toutes les créatures, y compris les êtres célestes, parce qu'il est à la fois existence et devenir. L'homme à sa naissance reçoit toutes les semences de toutes les vies possibles ; son rôle consiste à les faire pousser et à les élever en lui ; l'homme peut devenir bête ou ange et fils de Dieu, alors que les autres créatures sont douées d'une nature déjà modelée et immuable. Pic place l'homme sur l'horizontale du temps et du devenir historique en attribuant à l'homme la liberté de choix entre les multiples semences et possibilités qui germent en lui. L'homme n'est pas une entité close et figée ; il est inachevé et ouvert ; le corps de l'homme réunit en lui tous les éléments et tous les règnes de la nature : animale, végétale, minérale et humaine. Cette idée maîtresse nourrit une

---

<sup>276</sup> Bakhtine, *Rabelais*, p. 361.

tendance vers la désagrégation du tableau hiérarchique du monde, qui fixe la place de l'homme entre Dieu le Créateur et l'univers créée par Dieu.

La littérature des "fous", dont les personnages de rang inférieur servent de critiques des valeurs acceptées de la hiérarchie en place, permet de déceler une certaine remise en question de l'ordre d'origine divine imposé dans les esprits par des siècles de christianisme et, de surcroît, une tendance qui caractérise nombre de philosophes de la Renaissance (Pic de la Mirandole, Giordano Bruno, Paracelse, etc.) : la nouvelle perception du cosmos<sup>277</sup> comme le logis familial de l'homme, d'où est exclu toute peur, et que traduit également les auteurs dramaturges dans un registre tragi-comique.

*Iniquity*, avec son étalage de péchés mortels, réapparaît dans *1 Henry IV*<sup>278</sup> sous le nom de Falstaff ("that reverend vice, that grey iniquity", (2. 4. 447-448), old white-bearded Satan, misleader of youth" armé de surcroît d'un sabre de bois (2. 4. 134), pour chasser le prince Hal de son royaume), jouant "l'index allégorique" sur un mode à dominante carnavalesque dans la seconde tétralogie. Comme le personnage shakespearien Richard III, ce Vice est assimilé à un être en chair et en os déjà modelé par l'Histoire, un certain Sir John Oldcastle, auquel le nom Sir John Falstaff fut substitué, sur la plainte d'un de ses descendants, Henry Brooke, le 8<sup>e</sup> Lord Cobham<sup>279</sup>. Le Vice-Falstaff accompagne le spectateur tout au long du voyage initiatique qu'entreprend le jeune prince Hal qui, après une descente dans les bas-fonds de la société élisabéthaine, remonte pour assumer enfin dignement le rôle d'Henri V, roi d'Angleterre.

### 5. 2 L'encadrement comique du sérieux : démystification d'une épopée

---

Dans les deux parties de la pièce *Henry IV* le comique se situe en marge d'une activité sérieuse qu'est l'éducation d'un prince, lequel donne l'impression d'être un fils prodigue, mais s'avère être en réalité le metteur en scène détaché de sa propre fable. En effet, la pièce *Henry IV* est déjà une épopée patriotique : sous le regard du spectateur l'héritier dissolu du trône d'Angleterre entraîne le spectateur dans sa quête de la sagesse et de la découverte de soi par des voies souvent incompatibles avec son rang et se transforme en futur héros national destiné à remporter la victoire sur les Français à Azincourt.

L'épopée est en général une actualisation du genre épique, genre qui se définit par un ton élevé et une certaine distance hiérarchique, facteur d'éloignement. Tous les grands genres de l'époque classique, comme le genre épique, s'édifie dans une zone de

<sup>277</sup> Bakhtine, *Rabelais*, p. 361.

<sup>278</sup> Nous avons utilisé l'édition Arden pour les citations extraites de *1 & 2 Henry IV : The First Part of King Henry IV*, éd. A. R. Humphreys, London: Methuen, 1968 et *The Second Part of King Henry IV*, éd. A. R. Humphreys, London, Methuen, 1976.

<sup>279</sup> Sir John Oldcastle était Lollard et périt sur le bûcher en 1418. On le trouve déjà ridiculisé sous le nom d'Oldcastle dans une pièce à succès, *The Famous Victories of Henry the Fifth*. Cette pièce en prose, jouée vers 1588, enregistrée en 1594 et publiée en 1598 par Thomas Creede est attribuée au célèbre comédien Richard Tarleton (conjecture assez fragile) et pourrait être une source d'inspiration importante pour les *Henry IV* de Shakespeare. Voir l'introduction de l'édition Arden de *The First Part of King Henry IV*.

représentation lointaine, distanciée de la contemporanéité inachevée, qui ne servait pas d'objet de représentation pour les genres élevés. L'idéalisation du passé dans les genres nobles présente un caractère officiel. Toutes les manifestations de la force et de la vérité dominantes (de tout ce qui est "accompli") se sont constituées dans la catégorie axiologique et hiérarchique du passé, dans une représentation distanciée, lointaine ; depuis le geste et le vêtement jusqu'au style tout est symbole du pouvoir. Or, dans le théâtre Tudor nous témoignons du déploiement vivant de la parole et de la pensée non officielles dans les formes festives exploitées, dans les propos familiers comme dans la profanation : la zone de contact familial se mélange au plan lointain représentatif du pouvoir et du privilège. Dans cette épopée qu'est *Henry IV* la grandeur du dirigeant est présentée comme étant indissociable de la reconnaissance de la foule, certes, mais seulement après une exploration libre de la notion de suprématie. L'épopée aime à vanter les mérites des héros supérieurs comme Enée ou Ulysse dont la fonction est de montrer la voie vers la lumière, la libération, le bonheur collectif à toute une communauté. Elle laisse entendre que l'Un, glorifié, ne peut pas se passer du Multiple représenté par la foule. Shakespeare s'emploie à interroger l'épopée, à la déstructurer afin de la démystifier et de la dépouiller de sa parure hiérarchique pour en dévoiler les composantes antithétiques. La logique littéraire de la mise à mort par l'opération comique du démembrement transforme parfois le héros en bouffon et met à l'épreuve idées et idéologies. Le comique détruit la distance épique. Il explore l'homme en toute liberté et le met sens dessus dessous, dénonçant la divergence entre son apparence et son tréfonds, entre ses possibilités et leur réalisation. Tentative d'une négation des aspects tragiques de l'existence, le comique ne refuse pas pour autant l'inéluctable présence du sérieux mais use de l'esprit pour transmettre à l'harmonie des forces opposées et présenter au spectateur une vision sans illusion des déséquilibres de l'univers.

### 5. 3 Le contrat allégorique pagano-chrétien

---

Bien que la pièce *Henry IV* soit toujours rattachée au moule chrétien tragi-comique, sous la surface apparaissent des éléments analogues issus des mystères du culte orphique qui furent interprétés par les théologiens comme une allégorie de la Rédemption<sup>280</sup>. Virgile développe aussi l'allégorie d'un voyage aux Enfers dans l'*Enéide*. Hal ressemble à Enée qui, à son arrivée en Italie, sa réputation entachée par sa relation passionnelle avec Didon à Carthage, doit se faire conduire par la Sibylle de Cumès aux demeures infernales de Pluton pour y rencontrer son père Anchise et prendre connaissance de la noble destinée qu'il devait accomplir, la fondation de la ville de Lavinium. La descente est facile, mais la remontée est une "dure épreuve"<sup>281</sup>. Ce voyage aux Enfers incarne la nuit sombre de l'âme pendant laquelle elle est "tempérée" pour devenir l'instrument de la volonté du Divin. Les humanistes du début du XVI<sup>e</sup> siècle comme Erasme et John Colet (fondateur de

<sup>280</sup> D'autres exemples de cette interprétation se profilent dans le poème "Orpheus and Eurydice" de Robert Henryson (c.1420-90), et dans "Paradise Lost", Book III de John Milton.

<sup>281</sup> Virgile, *Enéide*, Livre VI, 128, texte établi par Henri Goelzer et traduit par André Bellessort, Paris : "Les Belles Lettres", 1<sup>ère</sup> édition 1925, onzième tirage de 1964 utilisé.



l'école modèle que fut saint Paul ) favorisaient la dissémination de la sagesse des classiques qui, selon ces érudits, étaient propices à la formation de nouvelles générations de serviteurs notables.

Néanmoins ce serait une erreur que de voir dans cette pièce une simple allégorie païenne ou chrétienne du voyage de l'âme. Le voyage expiatoire de Hal prend aussi la forme d'une participation active à la vie carnavalesque prônée par Falstaff et ses joyeux compagnons de la taverne : la taverne, lieu de perdition dans la littérature du Moyen Age, est investie du réalisme grotesque et carnavalesque que M. Bakhtine dans son livre qui est la référence sur le sujet du carnaval, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*<sup>282</sup>, définit comme purificateur. Relevons ces phrases de M. Bahktine qui nous permettront de creuser les traits prédominants du carnaval du Moyen Age :

***Les traditions des saturnales sont demeurées vivaces dans le carnaval du Moyen Age qui, plus pleinement et purement que les autres réjouissances de cette époque, a incarné l'idée de la rénovation universelle. [...] pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et interprète alors – sans scène, sans rampe, sans acteurs, sans spectateurs, c'est-à-dire sans les attributs spécifiques de tout spectacle théâtral – une autre forme libre de son accomplissement, c'est-à-dire sa renaissance et sa rénovation sur de meilleurs principes.***<sup>283</sup>

La littérature carnavalesque emprunte au carnaval médiéval l'inversion des structures hiérarchisées du pouvoir et le rabaissement parodique de tout ce qu'une société prend au sérieux, y compris ce dont elle a peur. Le concept du carnaval formulé par M. Bahktine nous servira d'étai pour appréhender le conflit interne inhérent au discours de chacune des deux parties de la pièce shakespearienne *Henry IV*. Nous ferons ressortir ainsi le contrat allégorique complexe que Shakespeare propose au spectateur, contrat indexé par son Vice Bouffon hédoniste Falstaff qui promeut "life in play" plutôt que "life in earnest" (pour reprendre des termes souvent employés par Glynne Wickham dans le contexte du théâtre Tudor) et par son antagoniste Hal, qui dans le contexte chrétien, pourrait être comparé avec profit à saint François d'Assise, **"le jongleur de Dieu"** (selon son auto-description) qui cherchait à absorber les anti-valeurs codifiées du carnaval médiéval dans le but d'assimiler le paradoxe du carnaval au paradoxe chrétien<sup>284</sup>.

<sup>282</sup> M. Bakhtine, *Rabelais*, 1970.

<sup>283</sup> *Ibid.*, pp. 15-16.

<sup>284</sup> Cette analogie nous est suggérée par Maria Corti dans son article précité dans ce travail "Models", p. 356. Corti cite cet extrait de Carlo Ginzburg dans "Folklore, magia, religione" dans *Storia d'Italia, I, I caratteri generali*, Turin, 1972, p. 615 : "His [St. Francis's] very lifestyle is typical of the carnival. From the carnival comes Francis's exhortation (though slightly different affirmations at times modify this) to his own body : 'Enjoy yourself, brother body.' From the carnival comes insistence on allegory. From the carnival too what a nearly contemporary chronicle attributes to Francis before Pope Innocent III : when the pope exclaims, 'You are more like a pig than a man. Go therefore and preach to the pigs,' Francis rushes out and rolls in a pigsty, to return covered in filth and say, 'Now listen to me.' Marvelously carnivallike is the kiss Francis gives the beggar. The originality of Francis's religious genius lies in this : in his attempt to identify the paradox of the carnival with the Christian paradox itself."

## 5. 4 L'attitude ambivalente de Shakespeare à l'égard de la fête

---

Malgré l'hédonisme ostentatoire véhiculé par Falstaff, il est à remarquer que Shakespeare ne donne jamais de la fête une vision optimiste sans nuances. Nous pouvons relever dans certaines tragédies comme *Macbeth*, par exemple, la manière dont la fête ne joue point le rôle d'antidote aux forces des ténèbres, mais s'attribue plutôt celui de complice. La dynamique festive reste marquée par une ambiguïté : son visage dans le théâtre shakespearien comprend deux facettes : celle de la réconciliation sociale et celle de la complicité avec les forces nocturnes porteuses de discorde. Falstaff en qualité de prince de Carnaval ou roi de Malgouverne, comme le personnage-Vice du théâtre sur lequel nous nous sommes penchés jusqu'ici, porte le double visage de la fête qui marque de son sceau la vision tragi-comique de la pièce providentielle encore en vogue dans le théâtre anglais du début du XVI<sup>e</sup> siècle et que Shakespeare réécrit avec ses propres métaphores et thèmes situés dans cette pièce autour de la question vitale de la prise et de la passation du pouvoir. Une bondissante comédie de la Renaissance est entrelacée aux épisodes successifs d'une sévère chronique historique. Ici le comique devient dangereux car il est imprévisible et peut profondément changer la nature et la suite des choses. *Henry IV* nous fournit l'exemple d'une chronique historique qui se prête à une réception diversifiée de la part de la salle. Dans sa dimension politique il y a contraste entre ce que devrait être une société idéale harmonieuse et ce que pourrait être une société de l'époque élisabéthaine dominée par les désirs égocentriques et devenue la proie des forces de rébellion représentées par le ventre de Falstaff et les valeurs féodales emblématisées par Henry Percy et ses conspirateurs. Le conflit "psychomachique" du théâtre à dominante didactique est retraduit en termes d'harmonie et de désordre au sein de l'Etat.

L'esthétique du comique grotesque joue un rôle primordial pour maintenir une tension constante entre les appétits individuels et les intérêts de l'état représentés. La vision d'un monde carnavalesque évoquée par les images cristallisées autour du personnage Falstaff assure le succès auprès du public et celle-ci est opposée à la fois à une vision apocalyptique de guerre civile et à la vision d'un avenir stable et glorieux, le fruit d'une quête de la "bonne mesure" menée par un prince héritier qui deviendra un roi idéal, "This star of England." (*Henry V*, 5. Epilogue.6). L'opposition sérieux/comique est mise sens dessus dessous, retournée comme le gant de Feste<sup>285</sup> dans des scènes d'alternance comique et tragique, agencées par Shakespeare afin de divertir un public de plus en plus exigeant, avide d'effets esthétiques innovants. Shakespeare réécrit la pièce providentielle sur le corps de Falstaff, véritable pivot de l'œuvre. Shakespeare accorde une place de choix au Vice Bouffon dans son œuvre au moment où il est en train de disparaître de la scène Tudor : il oppose aux grands féodaux qui s'entr'égorgent ce personnage gargantuesque qu'est Falstaff, gros coupeur de bourses qui se fait passer pour un gentilhomme et qui, depuis une dizaine d'années, ne peut plus apercevoir ses genoux à cause de son ventre rebondi. Ce personnage est emblématique en qualité de gros

<sup>285</sup> Feste : [...] A sentence is but a chev'rel glove to a good wit, how quickly the wrong side may be turned outward. (*Twelfth Night*, 3. 1. 11-13)

bonhomme de Carnaval il tombe inévitablement sous la sanction de Carême . Falstaff n'alimente pas des rêves égalitaires ou revanchards de la populace mais se laisse prendre au jeu de l'ambition et du désir. Ce grand fauteur de trouble et de confusion, rêve d'une émancipation de toute loi et d'une redistribution des biens obtenus par le vol, comme cette question posée à Hal nous le laisse deviner :

***FALSTAFF [...] shall there be gallows standing in England when thou art king, and resolution thus fubbed as it is with the rusty curb of old father Antic the law ? Do not thou when thou art king hang a thief. (I Henry IV, 1. 2. 57-60)***

Les inversions carnavalesques exploitées créent une sorte de symétrie entre la part du comique et la part du sérieux : les lois de l'alternance et du contraste fonctionnent et le télescopage d'images opposées (de réjouissances et de carnage) tient en éveil le regard spéculatif, tout en sollicitant de la part du spectateur une participation mentale accrue, garante d'un plaisir esthétique aigu. Cette participation est assurée en partie par le dialogisme inhérent à l'intertextualité entourant l'opposition traditionnelle Carnaval -Carême .

### 5. 4 Carnaval et Carême : un conflit sémiotique

Avant Bakhtine , plusieurs critiques littéraires ont reconnu la dette de nombreux auteurs de l'époque de la Renaissance envers les différentes manifestations de la festivité d'origine populaire. La contribution de M. Bakhtine nous est particulièrement utile, à cause de la sémiotisation de ces manifestations. Dans son *Rabelais*, le combat de Carnaval et de Carême est interprété en partie comme le conflit sémiotique entre le monologisme des états centralisateurs et le dialogisme du discours carnavalesque centrifuge. Les configurations associées au carnaval, avec leurs inversions des normes sociales, sexuelles et religieuses, constituent pour Bakhtine une arène où se déploie un combat dialogique. Elles représentent pour lui une sorte de résistance discursive à l'ordre dominant. Les voix de la populace véhiculent un contre discours, celui du "corps grotesque ", venant en opposition au discours "officiel" connoté de valeurs hiérarchiques, sublimées et spirituelles. Ce "corps grotesque " dont la célébration permet au peuple de nier les idéologies sublimées de l'ordre dominant, est un produit social. Dans l'œuvre de Bakhtine l'esthétique du comique grotesque signifie "réalisme grotesque " <sup>286</sup> et privilégie le principe matériel et corporel (le ventre, les entrailles, les organes génitaux et les orifices divers). Le "corps grotesque " représente un amalgame de signes, représentatif d'une dialectique d'opposition entre "soma" et "sema" ("pulsions corporelles" et "normes sociales") et qui sont plus couramment appelés "nature" et "culture" <sup>287</sup> . Le corps ventripotent de Falstaff , synonyme de grand boire et grand manger, est un signe de vitalité et d'énergie émanant directement du dynamisme du monde populaire du carnaval. C'est aussi à lui seul un univers théâtral, "théâtre du Vice" <sup>288</sup> , comme nous le verrons plus loin à travers notre analyse des facettes multiples et antithétiques de ce personnage,

<sup>286</sup> Bakhtine , *Rabelais*, p. 28.

<sup>287</sup> Cette analogie nous est suggérée par Jonathan Hall , *Anxious Pleasures : Shakespearean Comedy and the Nation-State*, New York: Associated University Presses, 1995, pp. 216-217.

cet "inextricable mixture of farce and high moral seriousness, the source of both the gaiety and gravity of the play"<sup>289</sup>.

Si Hal, représentatif des forces ascétiques de Carême et de l'ordre hiératique officiel, éprouve le besoin de passer par les bas-fonds de cet univers c'est parce qu'il comprend la nécessité pour le pouvoir actuel de se ressourcer. Ce passage fait partie d'une stratégie bien calculée et dissimulée :

**PRINCE** *Yet herein will I imitate the sun, Who doth permit the base contagious clouds To smother up his beauty from the world, That, when he please again to be himself, Being wanted he may be more wonder'd at By breaking through the foul and ugly mists Of vapours that did seem to strangle him. (1 Henry IV , 1. 2. 193-198)*

Comme le fait remarquer François Laroque:

**En bon acteur, le Prince a compris tout le parti qu'il pouvait tirer de ce passage par le monde souterrain de l'antimasque, qui lui permettait de préparer sa future métamorphose et d'organiser la renaissance de l'obscur changeling en radieux roi soleil, apothéose du Masque, où il a pris soin de se réserver le rôle principal en éliminant son rival.**<sup>290</sup>

En effet, depuis Machiavel les politiques ont compris la nécessité de jouer ce rôle. Hal est le maître de cérémonie pendant cette période qui s'avère transformationnelle et, en même temps, il demeure maître de lui-même (à la grande différence de l'*homo genum*, victime du personnage-Vice de l'aire de jeu psychomachique des praticiens du théâtre antérieurs). Il finit par tromper le personnage-Vice Falstaff . Le Prince renseigne le spectateur sur sa stratégie, dès qu'il a l'occasion de se confier à la salle :

**So when this loose behaviour I throw off, And pay the debt I never promised, By how much better than my word I am, By so much shall I falsify men's hopes ; And like bright metal on a sullen ground, My reformation, glitt'ring o'er my fault, Shall show more goodly, and attract more eyes Than that which hath no foil to set it off. (1 Henry IV , 1. 2. 203-210)**

Hal maintient qu'il peut contrôler la marche de l'Histoire par le biais de sa théâtralisation. Il joue avec les désirs des sujets et crée un besoin qui émane d'un manque. (Petruchio emploie le même procédé pour apprivoiser sa mégère.) L'art de la politique est amalgamé à l'art théâtral du spectacle en public. Comme le précise Jonathan Hall :

**Royal power depends upon spectacle, a feast for the eyes that must never satisfy the appetite. But there is always a risk for the monarch, because it is a public**

---

<sup>288</sup> Analogie empruntée à Pierre Iselin, "Spectacle et théâtre. Poétique de la citation et dramaturgie dans *Henry IV, Part I*" dans "Travaux sur la Musique dans le Théâtre élisabéthain" en vue de l'habilitation à diriger des recherches placée sous la direction de Monsieur le Professeur Jean Fuzier, Professeur à l'Université Paul-Valéry, Montpellier, Co-directeur du Centre d'Etudes et de Recherches Elisabéthaines (U.R.A. 1049 du C.N.R.S.).

<sup>289</sup> B. Spivack , *Shakespeare and the Allegory*, p. 204.

<sup>290</sup> François Laroque, "Le corps dans *Henry IV* et dans *The Merry Wives of Windsor* : du carnaval au grotesque ", *Shakespeare et le corps à la Renaissance, Société Française Shakespeare, Actes du Congrès 1990 sous la direction de M.T. Jones-Davies, Paris : Les Belles Lettres, 1991, p. 39.*

***theater, frankly carnivalesque in the sense that the power relations in the sign are dangerously reversible. Royal dominance demands the perpetual deferral of satisfaction because satisfaction equalizes and destroys distance and authority.***

291

C'est le roi Henry IV qui définit la politique comme un festin pour les yeux qui ne doit pas être gratifié. La domination royale nécessite de retarder la gratification par l'objet désiré afin de ne pas lasser le sujet avec un spectacle ordinaire. Henry IV voit la nécessité dans le théâtre joué par le souverain de maintenir cette harmonie entre identification et dénegation qui engendre les deux axes paradoxaux de la réception d'une pièce : un équilibre précaire doit être maintenu qui ne va jamais jusqu'à abolir la distanciation requise entre les deux espaces-temps que l'on associe avec les spectateurs et les comédiens. Dans la description que fait Henry IV des défauts de Richard II nous décelons un discours qui pourrait bien s'appliquer au jeu subtil de la dramaturgie dont l'objet consiste à courtiser l'osmose entre rapprochement et éloignement dans la relation binaire entre l'aire de jeu et l'auditoire, sans jamais l'atteindre totalement : Henry IV nous apprend que ***Richard Enfeoff'd himself to popularity, That, being daily swallow'd by men's eyes, They surfeited with honey, and began To loathe the taste of sweetness, whereof a little More than a little is by much too much. So, when he had occasion to be seen, He was but as the cuckoo is in June, Heard, but not regarded ; seen, but with such eyes As, sick and blunted with community, Afford no extraordinary gaze, Such as is bent on sun-like majesty When it shines seldom in admiring eyes, But rather drows'd and hung their eyelids down, Slept in his face, and render'd such aspect As cloudy men use to their adversaries, Being with his presence glutted, gorg'd, and full.*** (1 Henry IV, 3. 2. 69-84)

Henry serait partisan sans doute d'une séparation marquée entre scène et salle comme celle de la tragédie classique ou celle pratiquée dans le culte catholique, qui présente un monde à part, presque hiératique, dont l'auréole de solennité révérencieuse recule le seuil invisible entre acteurs et spectateurs et exclut toute proximité physique. Curieusement, ses idées rejoignent celles du prince Hal, sans qu'il en soit conscient : la stratégie définie par Hal est fondée sur le même processus de l'assouvissement différé et sur la gestion de cette barrière invisible entre regardants et regardés.

La théâtralité est nécessaire au pouvoir royal mais elle ne doit pas admettre les inversions propres au théâtre populaire carnivalesque ("vile participation") avec ses rabaissements tant appréhendés par Henry :

***KING And in that very line, Harry, standest thou, For thou hast lost thy princely privilege With vile participation. Not an eye But is a-weary of thy common sight, Save mine, which hath desired to see thee more,*** (1 Henry IV, 3. 2. 85-89)

Richard II, donné comme exemple négatif, et Hal sont mis en parallèle. Hal prouvera à son père qu'un bain carnivalesque bien tempéré a des effets bienfaisants sur un jeune prince ; le masque du fils prodigue dont il s'appareille n'est qu'un déguisement temporaire par l'entremise duquel la vérité se fait jour.

291

Hall, *Anxious*, pp. 225-226.

## 5. 5 La contribution du *Christian Terence* à la vision tragi-comique de la pièce

---

La parabole du fils prodigue, dont la forme la plus achevée est à trouver dans *Luc* 15, 11-32, fournit une partie sensible de la trame d'environ quarante pièces comiques présentées entre 1500 et 1635<sup>292</sup> faisant partie de ce qui est appelé "the Christian Terence tradition"<sup>293</sup>. Dans son livre intitulé *Tragicomedy*, qui est l'une des références sur le sujet, Marvin Herrick consacre un chapitre entier<sup>294</sup> à l'influence exercée par cette tradition sur le développement du genre tragi-comique. Il constate que **"The parable of the prodigal son is admirably fitted for didactic dramatization, and inevitably took a more or less tragicomic turn"**. Nous allons faire l'arrêt sur la contribution de cette parabole au théâtre tragi-comique de Shakespeare et de ses contemporains, parabole qui fut l'un des motifs les plus récurrents<sup>295</sup> du Térénté christianisé dont les dramaturges des Pays Bas étaient très friands.

George Gascoigne, auteur de *The Glasse of Government* (1575), commence sa pièce par une apologie adressée aux spectateurs, les informant des intentions expressément didactiques qui sont greffées sur la comédie de forme téréntienne dont la division en cinq actes échafaude bon nombre de pièces appartenant au *Christian Terence* et dont le dénouement harmonieux sauve le jeu d'une potentielle chute tragique :

<sup>292</sup> Voir sur ce point l'article d'Ervin Beck, "Terence improved : the paradigm of the prodigal son in English Renaissance comedy", *Renaissance Drama, New Series VI*, 1973, p. 107.

<sup>293</sup> La tradition du Christian Terence commence avec la publication en 1501, à Nuremberg, des pièces écrites par Hrosthwitha, la religieuse de Gandersheim qui vécut au Xe siècle. Dans la préface de son œuvre elle évoque le "risque" qu'elle est prête à prendre pour réformer Terence: "There are others who, although they are deeply attached to the sacred writings and have no liking for most pagan productions, make an exception in favor of the works of Terence, and, fascinated by the charm of the manner, risk being corrupted by the wickedness of the matter." Voir Marvin T. Herrick, *Tragicomedy : Its Origin and Development in Italy, France, and England*, Urbana: University of Illinois Press, 1962, p. 17.

<sup>294</sup> Il s'agit du chapitre 2, dans lequel Herrick fait le résumé de plusieurs pièces écrites en Latin au XVe et XVIe siècles, de divers auteurs du continent européen. Les deux pièces matrices qui ont eu l'influence la plus grande en Angleterre sont *Acolastus* (1529) de Gnaphaeus (William Fullonius) dont la traduction en anglais fut publiée en 1540 par John Palsgrave, et *Asotus* (1537) de Macropedius. Ces deux pièces reprennent la thématique de la parabole du fils prodigue. A la fin de la première, le protagoniste éponyme, réduit au désespoir, implore l'intervention d'un *deus ex machina* pour le tirer d'affaire, lequel est représenté par le père à qui le fils demande pardon. La pièce se termine sur une note harmonieuse, dans le repentir, le pardon, et la réconciliation. *Misogonus* (1577) d'Anthony Rudd, suit le même schéma. A la fin d'*Asotus*, les serviteurs vicieux responsables de la dissipation du fils dévoyé Asotus sont punis alors que ce dernier se repent et se réconcilie avec son père qui lui restitue tous ses biens. *The Glasse of Government* (1575) de George Gascoigne prend comme modèle ce dénouement clivé. Voir Herrick, *Tragicomedy*, pp.18-62.

<sup>295</sup> D'autres motifs, toujours bibliques, comportent Suzanne et les vieillards, Judith et Holoferne, Abraham sacrifiant Isaac, la Crucifixion et la Résurrection du Christ.

***THE PROLOGUE A Comedie, I meane for to present, The verse that please a Romaine rashe intent, Myght well offend the godly Preachers vayne. Deformed shewes were then esteemed muche, Reformed speeche doth now become us best, No Terence phrase : his tyme and myne are twaine : Mens wordes muste weye and tryed be by touche Of Gods owne worde, wherein the truth doth rest. (The Glasse of Government <sup>296</sup>, The Prologue)***

Le lecteur de la pièce est mis en condition aussi pour recevoir la leçon didactique qu'elle véhicule. Sur la première page a été imprimée la mention suivante : "A tragicall Comedie so entituled, bycause therein are handled aswell the rewardes for Vertues, as also the punishment for Vices." La nécessité de la réforme morale de la comédie térentienne est clairement exprimée dans la scène 4 de l'acte 1 par Gnomaticus, le maître d'école vertueux :

***For although Tully in his booke of dewtyes doth teach sundry vertuouse preceptes, and out of Terence may also be gathered many morall enstruptions amongst the rest of his wanton discourses, yet the true christian must direct his steppes by the infallible rule of God's woord, from whence as from the hedde spring, he is to drawe the whole course of his lyfe. (The Glasse of Government, p.17)***

Les pièces traitant de la parabole du fils prodigue alliaient des aspects de la comédie térentienne (personnages-types sociaux, division en actes et scènes, démonstration rhétorique en trois parties et respect des unités classiques) avec des éléments de la pièce morale de la tradition vernaculaire (personnages-allégories, personnage-médiateur, schéma tripartite tentation / chute / rédemption). Parmi les pièces que nous avons étudiées, *Youth* est à mentionner en qualité d'exemple embryonnaire, bien que le schéma épisodique de la moralité prime sur la structure térentienne – organisation en cinq actes avec une progression rhétorique qui passe par les trois étapes du *protasis* suivi d'un *epitasis* et d'une catastrophe – qui n'est pas adoptée ici. *The Glasse of Government* (1575) de Gascoigne, plus littéraire, est davantage modelée sur la structure térentienne. Le schéma est dédoublé pour inclure deux pères, chacun ayant deux fils. A la fin la vertu est récompensée et le vice puni, comme il est spécifié sur la première page précitée de l'édition de C. Barker de 1575. A la fin de cette pièce, les deux pères restent perplexes ; Fidus, le serviteur fidèle, se tourne vers la salle pour prononcer ces paroles qui font ressortir le caractère ambigu de la scène de réconciliation de cette "tragicall Comedie" dont l'un des fils aînés dissipés, Phylosarchus ("amour de la chair"), puni pour "fornication", a été laissé pour mort après une sévère flagellation en public qui a duré trois jours et dont l'autre fils, Phylautus ("amour de soi-même"), a été exécuté à la suite d'un vol qu'il a commis :

***FIDUS. My Masters, the common saying <sup>297</sup> is clap your handes, but the circumstance of this woful tragicall comedie considered, I may say justly unto you wring your handes, neverthesse I leave it to your discretion. (The Glasse of Government, p. 88)***

<sup>296</sup> L'édition utilisée est celle de John W. Cunliffe, *The Complete Works of George Gascoigne, Vol. .2, Cambridge English Classics, Cambridge: C.U.P, 1910.*

<sup>297</sup> Une comédie térentienne se termine par "plaudite".

Les pièces qui font partie du *Christian Terence* donnaient lieu à une forme de drame mixte et qui fréquemment débutaient sur un ton sérieux pour s'achever sur une note harmonieuse, ou, comme dans la pièce de Gascoigne, avaient un dénouement double, les vices étant corrigés et les vertus récompensées, et laissaient l'espectateur hésiter entre l'extériorisation de sa joie et de sa crainte. D'autre part nous pouvons remarquer les efforts des dramaturges du *Christian Terence* portés sur l'amélioration de la diction dramatique qui imite le style du dialogue térentien. Ce style est conversationnel, enlevé, parfois simple et savoureux, mais toujours littéraire. Une autre motivation animait les dramaturges et portait notamment sur la création d'un genre nouveau qui intègre la religion protestante à la conception classique de la comédie tout en "moralisant" les éléments païens de cette dernière. Il en résulte que la dichotomie traditionnelle entre la tragédie et la comédie transmise par Diomedes et Donatus est récusée. Une forme de drame se développe en Europe caractérisé par l'hétérogénéité des personnages, le mélange des tons, et le non-respect de la prescription des classiques selon laquelle la diégèse tragique doit provenir de l'histoire (*res gestae*) et la fable comique de la fiction (*factio*). Le style mixte appartenait surtout au théâtre populaire : et malgré toute la sophistication que les dramaturges les plus chevronnés pouvaient exercer dans leur art dans les théâtres de cour qui se développent durant la Renaissance à travers l'Italie, la France, l'Espagne et l'Angleterre, leur influence ne change guère l'attraction – en Angleterre et en Espagne surtout – pour le drame mixte que nourrissaient les dramaturges soucieux de contenter le parterre. Les *prodigal son plays* qui sont issus du sol natif anglais ne respectent guère la tradition du *Christian Terence* car elles n'adoptent pas systématiquement la structure de ce que l'on appelle diversement la comédie latine, la comédie néoclassique ou la comédie nouvelle. *Lusty Juventus* (1550) de Richard Weever, *Nice Wanton* (1560) de Thomas Ingelend (?), *Jacob and Esau* (1554) de Nicollas Udall (?) ou de William Hunnis (?), *The Disobedient Child* (1560) de Thomas Ingelend ainsi que *Misogonus* (1577), relèvent davantage de la moralité que de la pièce térentienne christianisée que développèrent surtout les réformateurs protestants hollandais.

Ce qui retient notre attention dans cette tradition ce n'est point les dix étapes correspondantes à la parabole de *Luc* 15, 11-32 mais plus précisément la trame archétypale dont les motifs et significations se profilent derrière les variations faites sur les personnages, les événements et la tonalité. L'ingrédient essentiel, qui est présent dans 1 & 2 *Henry IV*, est l'archétype du jeune homme qui, arrivé au stade de la maturité, doit se responsabiliser. Il se rebelle ou rejette un personnage-père, ou son héritage, et choisit une voie qui le conduit à une chute humiliante. Après cette épreuve s'opère sa conversion, il se tourne de nouveau vers les gens et les valeurs morales qu'il avait délaissées. Le motif de l'enfant qui nie ou rejette ses racines et doit apprendre par l'expérience à les réévaluer est plus important que la notion de prodigalité dans ce récit archétypal. Ce motif permet de mettre en lumière les valeurs civiques que l'auteur voudrait voir réintégrées par la société à laquelle il s'adresse. A l'opposé de la comédie latine, le *senex* triomphe sur l'*adolescens* et non l'inverse : les humanistes du XVI<sup>e</sup> siècle moralisent les comédies scabreuses de Plaute et de Terence pour n'en garder que le mode de présentation.



Les "*prodigal-son plays*" montrent un double changement dans la société : au départ, une société harmonieuse sous le contrôle d'un *senex* nous est présentée ; s'ensuit une période d'instabilité initiée par le jeune héros ; la phase finale voit un retour à la norme, à une société stabilisée qui se reforme autour de la société initiale. Ce retour à l'ordre engendre une rénovation, une régénération de l'ordre ancien qui absorbe l'énergie et la vitalité de la jeunesse rebelle et de la sorte garantit la perpétuation de la société. Le monde déchu est transcendé.

Comme le précise Erwin Beck<sup>298</sup>, la préoccupation principale est que le jeune héros se débarrasse de son "internalized old man"<sup>299</sup>. La connaissance de soi et la purgation des humeurs vicieuses est le processus mis en lumière – l'*agape* domine, non point l'*eros* de la nouvelle comédie latine. La comédie de l'Enfant prodigue adopte le schéma de la moralité qui suit une progression vers la rédemption après la transformation du héros : elle propose une alternative chrétienne à la comédie néoclassique, qui met en scène des personnages types enfermés dans une psychologie et une situation sociales. Les conversions qui ont lieu dans la comédie de l'Enfant prodigue permettent au héros de laisser émerger sa véritable identité, de retrouver sa véritable nature et sa fonction dans la grande chaîne de l'être. Une fusion entre le *senex* et l'*adulescens* s'effectue : le jeune homme atteint la sagesse associée à l'âge et le vieillard demeure jeune d'esprit (à comprendre au sens positif !) – deux états paradoxaux, *topoi* de la rhétorique classique et médiévale – la découverte de soi-même et la réalisation de soi-même passent par ces pérégrinations.

Nous soulignons avec E. Beck le fait que la comédie de l'Enfant prodigue soutient l'ordre ancien et désapprouve l'esprit de rébellion et de fronde. Ce type de comédie n'est pas répertoriée dans les six phases de "The Mythos of Spring : Comedy" de Northrop Frye<sup>300</sup>, selon lequel la comédie didactique est un genre inférieur. Frye préfère raisonner en termes de jugements sociaux plutôt que moraux : "**[...] comedy finds the virtues of Malvolio as absurd as the vices of Angelo. [...] one feels that the social judgement against the absurd is closer to the comic norm than the moral judgement against the wicked**"<sup>301</sup>. La comédie néo-classique met en scène des personnages types théophrastiens qui, respectueux du decorum, n'évoluent guère. La comédie du *Christian Terence*, fondée sur la théologie judéo-chrétienne exige un revirement significatif dans le comportement du jeune prodigue car le changement d'un état spirituel à un autre entraîne des conséquences éternelles dans ce système de pensée. Cette comédie démontre que l'homme n'est pas nécessairement la victime de son environnement social ni de sa condition d'être : il lui est possible de transcender les seuils imposés. Les prédécesseurs de Shakespeare se heurtent au problème dramaturgique qui consiste à effectuer une

---

<sup>298</sup> Beck, "Terence improved", p. 112

<sup>299</sup> *Épître aux Ephésiens*, 4, 22-24.

<sup>300</sup> Voir à ce sujet *Anatomy*, p. 167 : [...] "the result is often the kind of melodrama that we have described as comedy without humor, and which achieves its happy ending with a self-righteous tone that most comedy avoids."

<sup>301</sup> *Anatomy*, pp. 167-168.

réconciliation avec les normes de moralité en vigueur et de provoquer le rire sans morigéner et sans tomber dans le didactisme ouvert. Shakespeare est confronté à un problème supplémentaire dans *Henry IV* : éviter le rabaissement de la monarchie à travers le portrait du prince prodigue.

La comédie de l'Enfant prodigue contraste avec la comédie latine de par l'évolution dans la conception de l'*hypokritas* et du *persona*, initiée par la théologie chrétienne : le personnage de théâtre s'identifie de plus en plus à l'acteur qui l'incarne et se mue en une entité psychologique et morale semblable aux autres hommes, devenant le substitut mimétique de la conscience de l'homme. La comédie térentienne met en scène des personnages qui sont constitués en type par une sorte de mécanisation. Nous songeons à la célèbre définition du philosophe Henri Bergson, dont la perspective attribue au comique les qualités du mécanique plaqué sur du vivant. L'analyse de Bergson s'applique au personnage de la comédie térentienne, dans la mesure où l'élaboration dramatique combine l'observation "d'après-nature" (le "vivant" qui est communiqué par les appétits, les ruses, le langage du personnage comique) et la constitution en type (le "mécanique" : par la répétition-obsession dans le langage et les situations ; par l'inversion entre infériorité, sociale, et supériorité, intellectuelle ; mais aussi dans la folie des vieillards, la sagesse de l'amour, la faiblesse de la force ; par l'interférence des séries, qui met en lumière des contradictions psychologiques ou idéologiques). Le spectateur d'une comédie de Térence n'a aucun mal à identifier le type en question selon un trait psychologique, un milieu social ou une activité. Le type sert souvent d'objet ludique de démonstration, dans la mesure où il se caractérise par une idée fixe ou des travers auxquels s'attaque l'auteur dramatique.

Le personnage-Vice n'a pas le même mode d'existence que le personnage-type. Ils possèdent en commun une constitution fixée par la tradition littéraire qui les prive de caractéristiques individuelles et originales au profit d'une généralisation et d'un grossissement qui empêchent l'identification et la sympathie du spectateur. Cependant, si le personnage-type n'est pas individualisé, il possède du moins quelques traits humains et historiquement attestés alors que le personnage-Vice n'a qu'un faible niveau de réalisme mimétique et apparaît comme le *primum mobile*<sup>302</sup> de l'action de la pièce, mettant à nu le jeu de la motivation, et le pourquoi du déclenchement du jeu, servant de relais à la fois au spectateur et au dramaturge. L'action est "**médiatisée**" par les personnages qui "**se servent mutuellement d'imprésarios, de compères, de faire-valoir**"<sup>303</sup>.

Le mélange de registres au sein d'une même pièce est monnaie courante dans le Théâtre du Vice. Souvent l'action des gens de statut social inférieur rend compte des actions des grands dans ce théâtre caractérisé par son mélange des tons. Le rire du Vice fait souvent irruption au milieu d'un épisode didactique et s'affirme en contrepoint du sérieux. Pourtant nul doute que bon nombre d'auteurs, érudits et pédagogues, connaissaient les théories de la comédie et de la signification du rire courantes au XVe et XVIe siècles et répandues par l'enseignement dispensé dans les écoles. La plupart des

---

<sup>302</sup> Voir Jean-Paul Debax à ce sujet : *Vice*, p. 446.

<sup>303</sup> *Idem.*, p. 446.

théoriciens depuis Donatus jusqu'à Castelvetro insistent sur une stricte distinction entre tragédie et comédie, et sur l'opposition des registres : la tragédie traite des grands et des nobles, la comédie des gens du commun. Ils sont tous d'accord pour assigner une fin didactique à la comédie. Or, dans le "Théâtre du Vice" le spectacle de l'immoralité traitée sur un mode comique ne constitue pas foncièrement une leçon de morale. Elle est présente effectivement dans les pièces de l'Enfant prodigue, mais il s'agit là d'un cas particulier, le fait d'auteurs directement influencés par les théories humanistes ou par leur zèle de réformateurs.

Certains traits récurrents de cette tradition peuvent être isolés dans la pièce *Misogonus* ainsi que dans *1&2 Henry IV* que nous avons choisi de confronter :

- le jeune héros se rebelle et déçoit un père ou un substitut de père
- cet égarement est considéré comme une action perverse, une chute de l'état de grâce. Dans *1 Henry IV* le Roi va jusqu'à regretter que son fils ne soit pas un enfant changé (1. 1. 85-88) et Philogonus, le père de *Misogonus*, regrette de ne pas avoir été plus stricte dans l'éducation de son fils :

***He that spareth the rod hates the child, as Solomon writes. Whereby in sparing him, now I perceive I hated him much, for with hate he requites My love, though awhile he did me deceive. (Misogonus , 2. 1. 252-255)***

- la chute est considérée implicitement comme une perte d'innocence mais s'avère être le premier pas vers la découverte de soi (le discours de Warwick révèle cet aspect de la parabole – *2 Henry IV* , 4. 4. 68-73
- et dans *Misogonus* la dégradation du fils dévoyé est marquée<sup>304</sup> par une chanson qui symbolise sa chute avant qu'il ne se rende à la taverne où sa nature bestiale s'épanouira pleinement. Cette chanson, orchestrée par Cacurgus et les serviteurs fourbes, exalte les sens, ne célèbre que le vice et l'insouciance et témoigne de la dualité de la nature humaine.
- le paradigme laisse entendre que le héros se doit de retourner vers le principe au sein duquel il retrouvera son intégrité perdue. L'ascèse est un retour ou une régression qui passe par le concept platonisant et protestant de renaissance. Ici, encore, le discours de Warwick est un véritable clin d'œil en direction du dénouement de la pièce : le prince saura transformer "past evils to advantages" (*2 Henry IV*, 4. 4. 78). En ce qui concerne *Misogonus*, la complainte de Philogonus marque une étape importante dans le déroulement de la pièce, complainte qui fait appel à une intervention divine, au *deus ex machina* pour rétablir les liens brisés avec son fils.

304

Selon Francis Guinle, dans les pièces utilisant le schéma de la moralité, les chansons des vices "marquent un marché conclu, une étape franchie dans le processus d'aviilissement du personnage central." (p. 137) "La chute représente une étape essentielle, sans laquelle la prise de conscience du détournement de l'harmonie ne peut s'effectuer. Cette chute est presque

toujours symboliquement marquée par le spectacle musical : débauche des vices en chanson, désespoir des complaints..." (p. 395). Francis Guinle, "Accords parfaits : les rapports entre la musique et le théâtre de l'avènement des Tudors au début de la carrière de Shakespeare, c. 1485-1592", Thèse pour le Doctorat d'Etat, Université de Paris VII, 1986, p. 137, p. 395

scène pour sa propre édification et finit par repousser le Vice Falstaff , "the tutor and feeder of (my) riots" (2 *Henry IV* , 5. 5.62), en le battant à son propre jeu . Il ne joue pas le jeu selon la convention. Shakespeare s'amuse à mettre la convention à l'envers afin de l'étudier sous un angle différent et faire accéder son public à une vision renouvelée de l'Histoire, une vision régénérée par un "bain carnavalesque ". Hal contrôle la façon dont le corps grotesque de Falstaff est perçu par les spectateurs pendant les deux parties de *Henry IV*. Son intention de se débarrasser du "corps grotesque " (à identifier comme "the old man" de l'*Épître aux Ephésiens* 4, 22 dont la conversation est à purifier) est rendue explicite par le prince lui-même, au summum de sa complicité avec son comparse "that old reverend vice". A travers les deux pièces c'est Hal qui sans relâche se moque de la nature grotesque du corps qu'il entend éclipser. Lorsqu'il devient roi il bannit le corps grotesque , "So surfeit-swell'd, so old, and so profane;" (2 *Henry IV*, 5. 5. 49), renie Falstaff et préserve son royaume de tout risque de chaos et de risque de rébellion :

***KING Presume not that I am the thing I was ; For God doth know, so shall the world perceive, That I have turn'd away my former self ; So will I those that kept me company. When thou dost hear I am as I have been, Approach me, and thou shalt be as thou wast, The tutor and feeder of my riots Till then I banish thee, on pain of death, As I have done the rest of my misleaders, Not to come near our person by ten mile. (2 Henry IV , 5. 5. 56-65)***

Le spectateur est à la fois attiré et repoussé par le discours tenu par le "corps grotesque ". La conscience du spectateur, sorte de voix officielle qui lui dicte le comportement juste à adopter, lui rappelle que c'est un foyer potentiel de désordre et de guerre civile. Hal est d'abord associé à ce discours transgressif par le fait qu'il collabore avec Falstaff pendant sa jeunesse et attire sur lui-même le soupçon de parricide volontaire. Répudiant ces accusations par les actions qu'il accomplit pour sauvegarder la vie de son père, il peut légitimement solliciter son pardon :

***KING Thou hast redeemed thy lost opinion, And show'd thou mak'st some tender of my life, In this fair rescue thou hast brought to me. PRINCE O God, they did me too much injury That ever said I hearken'd for your death. If it were so, I might have let alone The insulting hand of Douglas over you, Which would have been as speedy in your end As all the poisonous potions in the world, And sav'd the treacherous labour of your son. (1 Henry IV , 5. 4. 47-55)***

A la mort du Roi il se soumet à l'autorité du Chief Justice, qui se substitue au père défunt à cause des valeurs qu'il représente, à la loi du pays et non pas au représentant de la rébellion incarné par son ancien compagnon Falstaff . Le rejet de Falstaff est concomitant à la politique stricte de l'état centralisateur et le spectateur élisabéthain se résignait sans doute à cet état des choses reconnu comme nécessaire et même souhaitable, tout en regrettant, nous imaginons, la privation d'une source de gratification libidinale.

L'esprit dont le prince Hal est doté apparaît comme l'instrument verbal d'une discipline sociale qui s'entretient dialogiquement avec son Autre, indiscipliné, afin de le renier. C'est le Prince qui focalise sur l'aspect grotesque du corps de Falstaff – lorsqu'il parvient à se séparer complètement de cet élément moqueur qui véhicule des contre-vérités (grâce surtout à la perversité du personnage Falstaff et non pas à son engagement en qualité de porte-parole d'une classe opprimée) il renie une partie de lui-même :

**KING Presume not that I am the thing I was ; For God doth know, so shall the world perceive, That I have turn'd away my former self ; So will I those that kept me company. (2 Henry IV , 5. 5. 56-59)**

L'esprit <sup>305</sup> dont Hal est doté tout au long des deux pièces est mis au service du dévoilement, de la déstructuration du discours "bas" populaire imprégné de la conception carnavalesque afin de le réduire au silence. Bahktine, au début de son livre sur Rabelais, souligne la différence entre le grotesque du Moyen Age et de la Renaissance par rapport au grotesque de l'époque romantique : le terrible et l'effrayant n'ont pas leur place dans la conception du réalisme grotesque de Bahktine ; ils sont transformés en "épouvantails comiques" :

**Le principe du rire et la sensation carnavalesque du monde qui sont à la base du grotesque détruisent le sérieux unilatéral et toutes les prétentions à une signification et à une inconditionnalité située hors du temps et affranchissent la conscience, la pensée et l'imagination humaines qui deviennent disponibles pour de nouvelles possibilités. C'est la raison pour laquelle une certaine "carnavalisation" de la conscience précède toujours, les préparant, les grands revirements, même dans le domaine de la science. <sup>306</sup>**

Le Prince connaît les bienfaits d'un bain carnavalesque et se soumet à cette "carnavalisation" <sup>307</sup> de la conscience dont parle Bakhtine pour rénover la politique atrophiée de son père. La fête permet de régénérer le pouvoir disqualifié par la paranoïa du roi Henri IV qui perd contact avec la réalité. Leonard Tennenhouse a souligné les vertus d'un tel rajeunissement :

**In opposition to legitimate authority, Hal takes on a populist energy. [...]Thus**

<sup>305</sup> Il est à remarquer que la notion de "folly" remplace de plus en plus celle de "vice" dans les pièces élisabéthaines et que "wit" est l'agent représentatif de la vertu dont on doit se servir pour exposer la folie en vue de ne pas en devenir victime. Voir Glynne Wickham , *A History of the Theatre*, London: Phaidon Press, 1985, 1992, p.101. En retraçant l'évolution du théâtre en Italie, G. Wickham évoque l'héritage comique que la *Commedia Erudita* lègue à l'Europe (et à l'Angleterre par le biais de traductions et d'adaptations de pièces de dramaturges italiens comme Ariosto, par exemple, dont l'*I Suppositi* devient *The Supposes* (1566) sous la plume de George Gascoigne. La *Commedia Erudita* lègue une formule qui selon Wickham se prête à maintes variations et développements : la formule de base est analysée de la manière suivante : "Fortune is fickle ; her wheel does turn : disaster does strike, but it is within man's own nature and capacity to outwit Fortune, to find a remedy, and thus to survive. Romantic love and 'happy-ever-after' endings lie far outside the scope of this type of comedy which is wholly dependent on a chosen situation and the relationships of the characters within it. It exists to expose folly, credulity and pretension in as amusing a manner as possible. Here vice becomes equatable with folly ; virtue with the wit to avoid becoming its victim. It can be stretched in the direction of farce ; alternatively in that of satire and even of cruelty."

<sup>306</sup> **Bahktine, Rabelais, p. 58.**

<sup>307</sup> Cette notion de "carnavalisation" peut être mise en parallèle avec l'image de l'aigle royal qui se baigne dans l'hémisphère inférieur avant de s'approcher du soleil symbole de la majesté éblouissante à laquelle le souverain aspire. Cette image, dont une illustration extraite de la bestiaire d'Ashmole figure en annexe de ce travail, est récurrente dans les bestiaires. (Référence est faite à cette symbolique par Vernon lorsqu'il décrit la vitalité nouvellement associée au "madcap Prince of Wales" : "Bated, like eagles having lately bath'd."(*1 Henry IV* , 4. 1. 99).) Voir Annexe 13 : l'aigle dans son cycle de régénération : *The Ashmole Bestiary*, c. 1210. MS. Ashmole 1511, fol. 74<sup>r</sup> (détail).

**Shakespeare uses the figures of carnival to represent a source of power contrary to that power inherent in genealogy.**<sup>308</sup>

Hal explore le bas pour y asseoir le haut et, plébiscité, acquiert la valeur civique qui seule peut légitimer son trône. Le changement "noble" qu'il effectue prouve qu'il est digne de la royauté parce que digne de l'Angleterre. Henry V devient le meilleur des rois grâce à sa quête de l'honneur bien compris et grâce à l'affirmation d'un sens civique<sup>309</sup>. A l'inverse du fils prodigue il ne devient pas esclave de l'intempérance ni dans ses désirs libidinaux ni dans ses envies de se couvrir de gloire. Sa "comédie politique" est dirigée avec une efficacité machiavélienne pour faire de lui ce modeste chanteur de "*Non nobis*" et "*Te Deum*", en train de refuser les honneurs habituels réservés aux héros homériques, que nous sommes priés d'imaginer à Blackheath lors de son retour à Londres après la défaite des français à Azincourt :

**CHORUS** *Where that his lords desire him to have borne His bruised helmet and his bended sword Before him through the city ; he forbids it, Being free from vainness and self-glorious pride, Giving full trophy, signal and ostent Quite from himself, to God. (Henry V, 5. 0. Chorus, 17-22)*

L'anti-modèle sert d'image-miroir afin d'effectuer une mise en abîme et de resserrer en fin de compte la focale sur le modèle "officiel" auquel le roi Henry V fait allusion dans la scène 5 de l'acte 4 de 2 *Henry IV* : "*The noble change that I have purposed.*" (v. 154). Le nouveau roi effectue le retour à une société stable, restructurée autour de l'ordre ancien auquel il assimile la leçon d'humilité qu'il a apprise pendant ses pérégrinations initiatiques et auquel accès est donné à tous ceux qui voudraient être réconciliés à condition d'adopter cette "conversation modérée" à laquelle référence est faite (2 *Henry IV*, 5. 5. 100-101). Hal se fait l'écho des paroles de Paul dans l'*Epître aux Ephésiens* :

**[...] à savoir qu'il vous faut abandonner votre premier genre de vie et dépouiller le vieil homme, qui va se corrompant au fil des convoitises décevantes, [...] (4, 22) Que celui qui volait ne vole plus ; qu'il prenne plutôt la peine de travailler de ses mains au point de pouvoir faire le bien en secourant les nécessiteux. (4, 28).**

La possibilité du repentir est offerte aux personnages Vices lors du dénouement de la plupart des pièces didactiques de l'époque que nous étudions ; nombreux sont ceux qui, impénitent comme Falstaff, ne s'inclinent pas vers la solution proposée.

## 5. 7 Polylinguisme, monologisme et le corps grotesque

---

Dans la plupart des pièces que nous avons passées en revue lors de notre parcours dans le théâtre du Vice, nous avons remarqué la présence conflictuelle d'un discours transcendantal et d'un discours véhiculant des voix multiples, à la fois contestataire et railleur. Le corps ventripotent de Falstaff est langage dans les deux parties d'*Henry IV* et résiste au discours centralisateur représenté par Carême /Hal dans le débat carnavalesque qui est mis en scène. Ce que M. Bakhtine dénomme "corps grotesque "

<sup>308</sup> Cité par F. Laroque, "*Le corps*", pp. 38-39.

<sup>309</sup> Le roi légitime présenté par "la vision du monde élisabéthaine" était avant tout un héros civilisateur. Voir E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, London: Chatto and Windus, Pelican Books, 1979, pp. 102-106.

représente une réalité collective historiquement antérieure à l'établissement des forces idéalisantes de l'état bourgeois national. M. Bakhtine emprunte le mot "grotesque " au lexique des opposants de cette réalité populaire afin de le revaloriser positivement. Ce n'est pas un terme neutre emprunté à l'art pictural. Pour Bakhtine, le pouvoir centraliste avec son discours monologisant s'emploie à prendre le dessus sur le polylinguisme populaire et présente son antagoniste comme étant grotesque dans le même temps qu'il use d'un discours monologique pour s'idéaliser. Pour Bakhtine le discours du "corps grotesque " n'est pas un discours figé sur le corps ; il est inachevé, régénérateur et efface les frontières entre l'individu, la sphère sociale et le cosmos :

***[...] ce corps ouvert, non-prêt (mourant-naissant-à-naître) n'est pas franchement délimité du monde : il est mêlé au monde, mêlé aux animaux, mêlé aux choses. Il est cosmique, il représente et incarne tout l'univers matériel et corporel, compris comme le bas absolu, comme un principe absorbant et donnant le jour, comme une tombe et un sein corporels,***<sup>310</sup>

Ce discours trouve son expression dans les deux attitudes contrastées envers le "corps grotesque " mises en évidence dans les deux parties de la pièce *Henry IV* : nous songeons surtout à celle du Prince Hal et celle de Doll Tearsheet (sans oublier le discours nombriliste de Falstaff lui-même : l'équivoque casuistique dont il use adroitement pour présenter ses vices comme des vertus montre combien il est imperméable aux lumières de la conscience et de la connaissance de soi). Hal affuble Falstaff d'épithètes injurieuses qui font ressortir l'aspect négatif de son corps : nous pourrions citer de nombreux exemples analogues à la cascade d'images grotesques citée ci-dessous :

***PRINCE [...] that trunk of humours, that bolting-hutch of beastliness, that swollen parcel of dropsies, that huge bombard of sack, that stuffed cloak-bag of guts, that roasted Manningtree ox with the pudding in his belly, [...] (1. Henry IV, 2.4.443-447)***

Lorsque Doll évoque des images grotesques de son client, elle fait ressortir l'aspect positif du corps de Falstaff comme synonyme de corne d'abondance, d'entrain et d'énergie :

***DOLL Ah, you sweet little rogue, you ! Alas, poor ape, how thou sweat'st ! Come, let me wipe thy face. Come on, you whoreson chops ! Ah, rogue, i'faith, I love thee. Thou art as valorous as Hector of Troy, worth five of Agamemnon, and ten times better than the Nine Worthies. Ah, villain ! (2. Henry IV, 2. 4. 213-218)***

Dans 1 & 2 *Henry IV* le "corps grotesque ", tel que le Moyen Age le concevait, est porteur d'un message significatif. Le prince Hal en tient compte avant de l'occulter lors de son accession au trône de l'Angleterre. Le corps et la vie corporelle revêtent à cette époque un caractère à la fois cosmique et universel ; le porte-parole du principe matériel et corporel est ici le peuple, une sorte de corps populaire, collectif, générique. Or l'un des procédés marquants du comique au Moyen Age consistait à transposer tous les cérémoniaux et rites élevés sur le plan matériel et corporel<sup>311</sup>. Le rire populaire rabaisse et matérialise. Rabaisser consiste à rapprocher de la terre ; on ensevelit et on sème du même coup, on donne la mort pour redonner le jour ensuite :

***Rabaisser, cela veut dire faire communier avec la vie de la partie inférieure du corps, celle du ventre et des organes génitaux, par conséquent avec des actes***

<sup>310</sup> Bakhtine, *Rabelais*, p. 36.

**comme l'accouplement, la conception, la grossesse, l'accouchement, l'absorption de nourriture, la satisfaction des besoins naturels. Le rabaissment creuse la tombe corporelle pour une nouvelle naissance. C'est la raison pour laquelle il n'a pas seulement une valeur destructive, négative, mais encore positive, régénératrice : il est ambivalent, il est à la fois négation et affirmation.**<sup>312</sup>

Le rôle que joue Falstaff vis-à-vis du prince Hal pourrait être comparé à celui des parodies du Moyen Age vis-à-vis des idées et du culte relevés<sup>313</sup>, ainsi qu'à celui du bouffon vis-à-vis du cérémonial sérieux : le joyeux principe régénérateur existe encore, quoique sous une forme édulcorée, dans les images du bas matériel cristallisées autour de Falstaff. Ce personnage que nous pourrions désigner "grotesque carnavalesque", a une fonction précise dans la pièce : il permet d'associer des éléments hétérogènes, de rapprocher des éléments éloignés, de s'affranchir de toute convention et de vérité "officielle", de tout ce qui est coutumier, communément admis. Un passage dans la vie des bas-fonds menée par Falstaff permet à Hal de jeter un regard nouveau sur l'univers, de sentir jusqu'à quel point tout ce qui existe est relatif et par conséquent d'envisager un ordre nouveau du monde.

## 5. 8 Le corps grotesque : un rôle fécondateur

---

L' échange entre le roi Henry IV et Warwick cité ci-après fait allusion à l'effet bénéfique des démarches entreprises par Hal. C'est Warwick qui s'efforce de faire ressortir les intentions mûrement réfléchies du prince :

**KING** *For when his headstrong riot hath no curb, When rage and hot blood are his counsellors, When means and lavish manners meet together, O, with what wings shall his affections fly Towards fronting peril and oppos'd decay !*  
**WARWICK** *My gracious lord, you look beyond him quite. The Prince but studies his companions Like a strange tongue, wherein, to gain the language, 'Tis needful that the most immodest word Be look'd upon and learnt; which once attain'd, Your Highness knows, comes to no further use But to be known and hated. So, like the gross terms, The prince will, in the perfectness of time, Cast off his followers, and their memory Shall as a pattern or a measure live By which his Grace must mete the lives of other, Turning past evils to advantages.* (2 Henry IV, 4. 4. 62-78)

La perspective pédagogique que Warwick nous donne du caractère dissipé du prince

<sup>311</sup> En témoignent les *marginalia* figurant dans les manuscrits illuminés et les dialogues comiques très populaires qui se déroulent entre Salomon et Marcolf. Le bouffon Marcolf oppose ses maximes joyeuses et terre à terre aux sentences proférées par le roi Salomon, ramenant tout à un domaine matériel (boire, manger, digérer, déféquer, copuler). Voir le *marginalia* dans l'Annexe 14 qui illustre l'un de ces dialogues, et l'article de Maria Corti qui cite des extraits de ces dialogues : "Models and Anti-models" pp. 362-363.

<sup>312</sup> Bakhtine, *Rabelais*, p. 30.

<sup>313</sup> Les répliques de Marcolph au roi Salomon mettent sens dessus dessous les proverbes du sage roi et le langage du nain bouffon est polylingue étant composé de strates et de registres multiples, représentatifs du Multiple contestant l'Un pour démystifier le modèle posé comme unilatéral.



trouve son analogie dans les rites d'initiation auxquels les jeunes spartiates se prêtaient dans le sanctuaire d'Artémis Orthia dans la Grèce antique. S'appuyant sur le livre de J. P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne* qui décrit les rites d'initiation des jeunes spartiates dans le sanctuaire d'Artémis Orthia, Josette Leray développe cette analogie intéressante<sup>314</sup>. Il semblerait que le rôle de la déesse est de favoriser les rites de passage de l'adolescent lacédémonien, futur citoyen, (la situation est différente pour l'hilote, esclave considéré comme un être inférieur qui doit tout simplement accepter son infériorité) du sauvage au civilisé. Dans sa position liminale, le jeune spartiate doit explorer le bas pour pouvoir s'en démarquer et affirmer simultanément sa différence. Selon la glose que J. Leray fait du discours précité de Warwick, ce dernier donne une "parfaite définition" de ces rites d'initiation lorsqu'il comprend intuitivement l'encanaillement de Hal :

***[...]initiation pédagogique ("studies", "learned") par l'exploration de l'altérité extrême ("strange", "most immodest"), en vue d'acquérir l'aidos, cette "pudeur" grecque qui est le sentiment de l'honneur de soi, né de la maîtrise de soi que l'on sait pouvoir garder au sein même des plaisirs, et qui vous distingue des compagnons de jeux qui eux se laissent emporter par leurs jouissances. L'excès se purge par l'excès : l'initié prendra en horreur ("hated") les débauches qu'il aura expérimentées ("to be known"), à la différence des bons vivants victimes de leur intempérance<sup>315</sup>.***

Vernon témoigne le premier de l'effet formateur de la dissipation de Hal, dans la première partie de *Henry IV*, stipulant que dans le Prince réside bien l'espoir de la nation : le Prince, raconte-t-il,

***He made a blushing cital of himself, And chid his truant youth with such a grace  
As if he master'd there a double spirit Of teaching and of learning instantly.  
(1Henry IV, 5. 2. 61-64)***

Shakespeare se sert du "corps grotesque" pour rendre compte de l'homme tragi-comique, non seulement de son déchirement, mais aussi de sa vitalité et de sa régénérescence à travers un art en équilibre instable entre le risible et le tragique, entre le sérieux et le comique ; un art qui donne libre cours à l'expression comique d'interroger le sérieux. L'alternance des scènes comiques avec les scènes sérieuses permet un jeu de miroirs vacillants qui transmet un reflet en diptyque d'une identité clivée que Hal cherche à unifier dans son va-et-vient entre la cour et la taverne, entre le corps grotesque et le corps politique. La tragi-comédie est largement une question de recherche d'identité et de bonne mesure. En encadrant le sérieux par le comique, Shakespeare propose une solution acceptable, paradoxale à la situation dramatisée. Le Vice Falstaff pointe obliquement en direction de la mesure car il pourrait être le substitut de ces masques et figurines grotesques découverts par les archéologues dans le sanctuaire d'Artémis Orthia

<sup>314</sup> Josette Leray, "A cheval sur la honte et l'honneur : un spartiate, plus qu'un "Corinthien", Hal dans 1 Henry IV de W. Shakespeare", *Henry the Fourth, Milton, Gay, Pouvoir et Musique*, éd. J.-P. Teissedieu. Textes des communications rassemblées pour les journées de CAPES-AGREGATION à Lille les 24, 25, 26 novembre 1989. Cahiers du GRETES. Centre interdisciplinaire de recherches sur les pays anglophones (CIRPA) : Université de Lille III-Charles de Gaulle, 1990, pp. 219-230.

<sup>315</sup> Josette Leray, "A cheval" p. 222.

censés, selon J. P. Vernant, favoriser les rites de passage des adolescents lacédémoniens du sauvage au civilisé. Le contact avec la laideur, l'indécence, la monstrosité, la vieillesse permet au jeune spartiate, ainsi qu'au jeune prince Hal, d'explorer le bas pour s'en aliéner et affirmer sa différence. A Sparte comme à Londres il semblerait que

***La noblesse n'est pas, [...], pour le jeune, une qualité qu'il possède de naissance, mais le prix d'une victoire qu'il lui faut indéfiniment confirmer s'il veut que sa valeur soit reconnue.***<sup>316</sup>

La transformation miraculeuse de Hal célèbre une nouvelle ère dans la politique anglaise : le passage à une forme de modernité dont le corps aide à définir les aspects. Hal-Henry V en apprenant à dominer ses passions par la raison apprend à avoir conscience de ses rapports avec ses sujets. Un changement radical dans les relations entre le corps du roi sacralisé d'autrefois par onction divine et le corps de la nation s'effectue. Ce roi qui se sent dans la peau d'un homme et préoccupé par le bien public est aux prises avec la réalité du monde environnant. Nous avons vu Richard III, la veille de la bataille, préoccupé uniquement par son propre sort. Par contre, ce qui tenaille Henry V c'est un esprit profond de camaraderie humaine :

***[...] I think the King is but a man as I am. The violet smells to him as it doth to me ; the element shows to him as it doth to me. All his senses have but human conditions. (Henry V, 4. 1. 99-101)***

## 6. Hal et l'étatisation de la vie festive : rupture et réconciliation

Les rabaissements parodiques sont caractéristiques des meilleures traditions de la culture comique populaire, mais ceux de l'époque médiévale n'ont pas le caractère purement négatif, privé d'ambivalence régénératrice de la parodie littéraire de l'époque moderne. Bakhtine souligne le fait que dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle :

***[...] on assiste à un processus de rétrécissement, d'abâtardissement et d'appauvrissement progressifs des formes des rites et spectacles carnavalesques dans la culture populaire. D'une part il y a étatisation de la vie de la fête qui devient une vie d'apparat ; d'autre part, elle est ramenée au quotidien, c'est-à-dire qu'elle est reléguée dans la vie privée, domestique et familiale.***<sup>317</sup>

Bien que le principe matériel et corporel perdure dans la littérature de la Renaissance, il change de sens, son universalisme et son caractère de fête sont rétrécis. Comme le souligne F. Laroque, la tactique du prince Hal fait sortir le carnavalesque de la sphère du corps pour devenir "déguisement ou choix stratégique"<sup>318</sup>. Le Prince jette son masque à la fin de la première scène où nous le voyons plongé dans une vie de débauche afin de

---

<sup>316</sup> J.P. Vernant cité par Leray, "A cheval", p. 221.

<sup>317</sup> Bakhtine, Rabelais, p. 43.

préparer le récepteur dans la salle à accepter ses réformes étatiques ultérieures :

**PRINCE** *I know you all, and will awhile uphold The unyok'd humour of your idleness. [...] If all the year were playing holidays, To sport would be as tedious as to work ; But when they seldom come, they wish'd-for come, And nothing pleaseth but rare accidents : (1 Henry IV , 1. 2. 190-191 ; 199-202)*

La logique carnavalesque des couronnements-détrônements organise le plan sérieux des deux parties d' *Henry IV* et constitue pour Shakespeare un moyen d'appréhender la grande alternance des époques qui se produisait dans la réalité. Hal annonce la suite des choses à venir, où la roue de la fortune<sup>319</sup> tournera pour remettre le tout à l'endroit. Son expérience vécue dans les basses sphères de l'existence le rapproche du monde, le rend familier, lui permet de l'explorer sans crainte et librement. A partir du monde populaire multivocal et multilingue (qui contraste avec le monde raréfié de la cour) il lui est possible par l'expérience et la quête personnelle de s'orienter dans le monde et dans le temps (entre autres, dans le "passé absolu" légendaire). Le discours sérieux démembré permet de construire un nouveau langage à partir de nouvelles bases, comme le précise Warwick (2 *Henry IV* , 4. 4. 68-78). Le père de Hal lui reproche d'être devenu comme le roi Richard II qu'il usurpa, "a companion to the common streets" (1 *Henry IV* , 3. 2. 68) alors qu'il lui conseille sa propre façon de jouer le politicien retors afin de se procurer l'estime et l'adhésion du peuple :

**By being seldom seen, I could not stir But like a comet I was wonder'd at, [...] (1 Henry IV , 3. 2. 46-47) Thus did I keep my person fresh and new, My presence, like a robe pontifical, Ne'er seen but wonder'd at, and so my state, Seldom, but sumptuous, show'd like a feast, And wan by rareness such solemnity. (1 Henry IV , 3. 2. 55-59)**

Hal prend toute la mesure de ses incartades et répond calmement :

**I shall hereafter, my thrice gracious lord, Be more myself. (1 Henry IV , 3. 2. 92-93)**

"Be more myself" renvoie à cette théâtralité "politique" dont Hal avait dévoilé la stratégie (1 *Henry IV* , 1. 2. 193-198). Cette réflexion semble traduire une préoccupation de l'être et du paraître, liée au langage et au respect de l'adéquation du mot et de la chose conceptualisée. Hal, en se comparant au soleil dont des nuages peuvent voiler temporairement la beauté pour se faire désirer davantage, calcule avec une efficacité machiavélique – "when he please again to be himself" (196) – le moment où il imitera le soleil en créant l'événement par une réforme inattendue qui révélera son identité véritable.

Lorsque le roi exprime le sentiment que le jeune rebelle, Hotspur, mérite d'accéder au trône à la place du Prince Hal, ce dernier tente de rassurer son père et promet de se racheter :

<sup>318</sup> Laroque, "Le corps dans Henry IV", *Shakespeare et le corps à la Renaissance*, p. 39.

<sup>319</sup> N'oublions pas qu'à cette époque on ne laisse pas dominer la roue de la fortune : la volonté d'*homo genum* peut changer la nature des événements. Hal est de ces hommes de la Renaissance qui, par sa volonté, peut résister aux tentations terrestres, les surmonter et aussi infléchir considérablement la direction de la roue de la Fortune. Celia exprime cette possibilité dans *As You Like It* : "[...] Nature hath given us wit to flout at Fortune" (1. 2. 38-39).

***And God forgive them that so much have sway'd Your Majesty's good thoughts away from me ! I will redeem all this on Percy's head, And in the closing of some glorious day Be bold to tell you that I am your son, [...] [...] For the time will come That I shall make this northern youth exchange His glorious deeds for my indignities. Percy is but my factor, good my lord, To engross up glorious deeds on my behalf, (1 Henry IV , 3. 2. 130-134 ; 144-148)***

Il est à remarquer ici que Hal adopte dans son monologue de l'acte 1, scène 2 le même langage que son père afin de mener à bien ses projets. Pourtant cette interprétation du code de l'honneur ("Percy is but my factor") n'est pas celui qu'il intègre au cours de son voyage initiatique : cette notion d'honneurs que l'on collectionne pour soi-même, ne fait pas partie de son credo, dissimulé encore, mais exprimé par ses gestes envers le défunt Hotspur et par l'épithète donnée à ce vaillant soldat, mais mauvais citoyen :

***PRINCE. [...] let my favours hide thy mangled face, And even in thy behalf I'll thank myself For doing these fair rites of tenderness. Adieu, and take thy praise with thee to heaven ! Thy ignominy sleep with thee in the grave, But not remembered in thy epitaph ! (1 Henry IV , 5. 4. 95-100)***

Hal avait livré le combat dans l'intérêt du royaume et lui lègue ses "favours" (les plumes héraldiques de son cimier) montrant ainsi qu'il ne cautionne point la renommée guerrière alimentée par les titres éclatants moissonnés sur les cimiers des adversaires, et sur laquelle Hotspur s'appuie pour sa raison d'être :

***I better brook the loss of brittle life Than those proud titles thou has won of me ; (1 Henry IV , 5. 4. 77-78)***

A la fin du Moyen Age, l'émergence du concept de la nation entraîne un changement de valeurs similaire à celui suscité dans les métropoles grecques où "le meilleur" n'est plus cet ancien héros homérique vecteur de l'idéologie guerrière des temps reculés – représentés par Hotspur dans la pièce – mais celui qui est plus préoccupé du bien public et sait l'emporter tout en restant solidaire des "Egaux" de la cité spartiate. Lorsque Hal défie Hotspur en combat singulier "to save the blood on either side" (1 Henry IV , 5. 1. 99) il le fait dans un véritable esprit chevaleresque tel que le définit Jean de Bueil dans son traité descriptif du chevalier idéal Le Jouvencel, traité qui par ailleurs est critique vis-à-vis des notions féodales de chevalerie :

***Et pour ces causes a esté ordonné le très noble et très excellent estat de chevalerie pour conserver, deffendre et garder le peuple en tranquillité, qui communément est le plus grevé par les adversitez de la guerre.***<sup>320</sup>

---

## 6. 1 Le jeu politique de Hal

La pièce dans la pièce de la scène 4 de l'acte 2 de la première partie de *Henry IV* dans laquelle Hal s'amuse à mettre à l'envers le renversement classique effectué pendant les saynètes parodiques jouées par le roi de carnaval dévoile la détermination du prince de faire prévaloir la voix officielle contre les voix carnavalesques représentatives de désordre

---

<sup>320</sup> Extrait cité par Ann Lecercle, "Epics and Ethics in 1 Henry IV", dans *Henry the Fourth, Milton*, éd. J.-P. Teissedou, p. 204. Cette communication nous éclaire beaucoup sur les différents concepts de l'honneur contrastés dans les deux parties de *Henry IV*.

subversif. Falstaff a beau l'implorer de ne pas bannir "plump Jack", sa ferme résolution et les paroles prononcées par Hal, "I do, I will." (2. 4. 475) ont les résonances d'un rite dans lequel il peut prêter serment. Falstaff semble être démarqué comme bouc-émissaire. En effet, cette pièce dans la pièce qui se joue figure la suite des événements, la venue de carême qui fait succéder les jours maigres aux jours gras et qui commence par des rites de pénitence et de mortification.

**"The noble change that I have purposed"** (2 *Henry IV*, 4. 5. 154) qui résulte de la "low transformation" (2. 3. 167-168), "From a prince to a prentice", telle la transformation effectuée par Jove, de dieu en taureau, sert un dessein plus large et doit s'inscrire dans une perspective qui assigne au jeu auquel Hal se prête une importance toute particulière dans la propagation de l'idéologie nationale, religieuse et monarchique. Selon E. K. Chambers<sup>321</sup>, la reine Elisabeth encourageait les fêtes locales et les traditions rurales de ses contemporains pour des raisons politiques et en particulier pour se rendre populaire. Une telle stratégie constituait une première étape dans l'affirmation de la cohésion nationale<sup>322</sup>. Comme le dit Hal : "in everything the purpose must weigh with the folly" (2 *Henry IV*, 2. 3. 168-169) : son but dissimulé derrière les masques qu'il adopte dans la taverne de la Hure semble être atteint lorsqu'il intègre sous forme de récit narré le jugement que le bas peuple porte sur lui :

**HAL [...] Sirrah, I am sworn brother to a leash of drawers, and can call them all by their christen names, as Tom, Dick, and Francis. They take it already upon their salvation, that though I be but Prince of Wales, yet I am the king of courtesy, and tell me flatly I am no proud Jack like Falstaff, but a Corinthian, a lad of mettle, a good boy (by the Lord, so they call me !), and when I am King of England I shall command all the good lads in Eastcheap. (1 *Henry IV*, 2. 4. 6-14)**

Hal joue "la comédie du politique" sur un ton juste ; comme dans les antiques Saturnales, les rôles sociaux sont échangés et Hal accepte tous les jeux de rôles, y compris l'apprenti qui sert à table, ce qui lui permet d'agir sur les énergies populaires. Hal fait dans la taverne de la Hure **"l'apprentissage de son métier de roi"**<sup>323</sup>. Les craintes de son père en ce qu'il se rabaisse trop au niveau de la populace s'avèrent peu fondées. Vu le fait qu'il garde toujours une certaine distance vis-à-vis de ses compagnons de jeu, il sort grandi de la joyeuse tombe corporelle creusée pour l'idéalisme "officiel" qu'il représente en qualité de prince héritier. Il meurt pour mieux renaître : neuf, meilleur et illuminé. Le correctif populaire du rire à la gravité unilatérale des prétentions associées à la "vérité

<sup>321</sup> Cité par Laroque, *Shakespeare et la Fête*, p. 348, n. 188.

<sup>322</sup> Sur le plan historique il est intéressant de remarquer qu'après le moment critique que fut l'attaque de l'Armada espagnole sous Elisabeth le double réflexe insulaire et anti-catholique permet de rallier sans peine le peuple à la politique du souverain. A cette époque la fête est vêtue d'une valeur d'exorcisme de la peur alliée à un sentiment de nationalisme et de xénophobie vis-à-vis des pays papistes. Selon François Laroque : "La fête, devenue expression du triomphe sur l'étranger, permettait ainsi au souverain d'amener sans peine le peuple à se rassembler autour de sa personne et de sa politique et cela d'autant plus efficacement qu'à la suite de la Réforme le roi cumulait les pouvoirs spirituel et temporel." Laroque, *Shakespeare et la Fête*, p. 76.

<sup>323</sup> Laroque, *Shakespeare et la fête*, p. 261.

officielle" assure sa renaissance. Falstaff apparaît alors comme le descendant de ces antiques démons pansus de la fécondité que nous pouvons voir sur les célèbres vases corinthiens ; il a un rôle en quelque sorte "fécondateur" dans la première partie de *Henry IV*. Hal n'est pas un Corinthien comme Falstaff ; il en est le contraire exact, un Spartiate, comme le souligne J. Leray<sup>324</sup>.

## 6. 2Carnaval et Carême : l'incarnation d'un discours historique et nostalgie d'un âge d'or : plaisir ambigu

---

Le conflit traditionnel entre Carnaval et Carême fournit un moyen pour Shakespeare dans 1&2 *Henry IV* d'organiser le discours historique que Bakhtine décrit comme étant, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, la répression des traditions festives par l'hégémonie centralisante, rationaliste, et bourgeoise en Europe<sup>325</sup>. Un lien entre cette chute et celle du premier homme a été tissé :

***"[...]a familiar historical narrative of the fall from a prior situation, in which the social signs of the carnival are said to have corresponded to a natural truth, which resisted social falsehood. Within this narrative of a secular fall, the "grotesque body" is an original truth, present to the consciousness of the people, and resisting, as befits a vox populi, the sublimating and oppressive lies of the ruling order. [...] What Bakhtine celebrates is conscious resistance to power; what his historical narrative mourns is the loss of the possibilities of conscious resistance to the power of monologism***<sup>326</sup>.

Nous pouvons rencontrer ce discours dans *Twelfth Night* aussi. Sir Toby et ses joyeux compagnons réclament leur droit aux festivités à l'ascétique Malevolio, représentant du monologisme puritain centripète :

***SIR TOBY Dost thou think because thou art virtuous there shall be no more cakes and ale ? (Twelfth Night , 2. 3. 103-104)***

La notion de résistance discursive inhérente au signe sous-tend tous les arguments de Bakhtine concernant le carnaval et peut éclairer notre propos relatif aux personnages-Vice, incarnations d'anti-modèles, dotés de voix ambivalentes, reflets de l'esprit tragi-comique qui refuse l'emphase unilatéral du sérieux comme du comique et laisse accéder à de nouvelles perspectives (souvent sous forme de compromis). Le Vice-personnage qu'est Falstaff montre ce corps théâtralisé équivoque tant apprécié de l'aire de jeu Tudor en voie de fusionner avec le bouffon par l'intermédiaire du roi de Carnaval . Ce roi avait coutume de singer le pouvoir installé : il reproduit ce que produit ce pouvoir, en forçant ses traits caractéristiques. Il accentue les traits du modèle, et crée une sorte de jeu lui permettant de jongler avec les règles. Il fait ressortir les faiblesses et les manies du modèle visé, il subvertit, mime de l'intérieur, mais sans se poser en adversaire

---

<sup>324</sup> Leray, "A cheval," p. 223.

<sup>325</sup> Bakhtine , *Rabelais*, p. 108.

<sup>326</sup> Jonathan Hall , *Anxious Pleasures. Shakespearean Comedy and the Nation-State*, London: Associated University Presses, 1995, p. 217.

déclaré de ce qu'il imite. Il représente la conscience critique que toute conscience sociale porte en elle : son ombre, son double, son négatif. Cependant il ne saurait être autre et se détacher de ce qui lui donne sa raison d'être<sup>327</sup>. Cet état des choses apparaît dans le dialogue entre Falstaff et le Chief Justice :

**CHIEF JUSTICE** *Well God send the Prince a better companion !* **FALSTAFF** *God send the companion a better prince ! I cannot rid my hands of him.* (2 Henry IV, 1. 2. 199-200)

Il existe une ambiguïté relationnelle à l'égard de ce qu'il parodie ou dénonce par la dérision. En fait, cette ambiguïté est entretenue par le pouvoir centralisateur : la période de Carnaval est autorisée officiellement, reconnue comme étant une bénéfique "soupape de sécurité" permettant aux tensions accumulées de se décompresser pendant les manifestations de la fête. Les "mauvaises manières", "l'esprit qui toujours nie" sont requis pour reproduire hyperboliquement les valeurs qui existent de fait. Ce faisant, les singes et les bouffons véhiculent un message significatif : toute valeur est relative, les civilisations, les styles et les valeurs qu'elles colportent, sont tous assujettis au passage du temps ce qui pourrait être un utile rappel à ceux qui veulent ériger en culte de l'absolu ce qui ne mérite en général qu'une attention éphémère<sup>328</sup>.

Dans 1 Henry IV le prince Hal participe souvent à la vie carnavalesque que mène Falstaff et ses joyeux compagnons à la taverne située à Eastcheap que l'on a pu identifié comme "The Boar's Head". Cependant le prince prétend pouvoir exclure du discours centripète du royaume les pulsions anarchiques du "corps grotesque". Il organise l'intrigue dans cette pièce et en dévoile l'issue dès la scène 2 de l'acte 1 :

**PRINCE** *I know you all, and will awhile uphold The unyok'd humour of your idleness.* (1 Henry IV, 1. 2. 190-191)

Ce qu'il annonce pourrait être interprété comme le triomphe du discours monologique au service du centralisme. Cependant, si à la longue l'agoniste du carnaval est réduit au silence, il n'est pas éliminé entièrement, car les voix multiples, inhérentes à la culture populaire ne peuvent pas être annihilées totalement. Rappelant la scène qui figurait dans la *Mummers' play* (autrement appelé la *Hero Combat play*) où le fou, après avoir été tué par les fils, est ressuscité, Falstaff réussit un véritable coup de théâtre, lorsqu'il se relève de sa mort feinte (1 Henry IV, 5. 4.). Enracinée dans les festivités saisonnières une telle scène constitue les survivances d'un culte païen de la végétation pointé sur le thème central mort-résurrection.

Dans la nouvelle culture officielle qu'installe Hal l'ambivalence du grotesque devient temporairement inadmissible et les tendances à la stabilité et au parachèvement des mœurs, au caractère sérieux et monocorde des images, prédominent. Ce processus commence par la célébration fort arrosée du Mardi Gras dans le verger de Judge Shallow.

<sup>327</sup> Une analogie avec l'ambiguïté du rôle attribué aux *marginalia* s'impose. Voir aussi Richard Levin, *The Multiple Plot in English Renaissance Drama*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1971, p. 117 : "[...]the Clown supports the univocal."

<sup>328</sup> Voir à ce propos le contraste qu'Enid Welsford établit entre le héros sérieux et le bouffon : "The serious hero focuses events, forces issues, and causes catastrophes ; but the Fool by his mere presence dissolves events, evades issues, and throws doubt on the finality of fact." Enid Welsford, *The Fool*, p. 324.

Représentatifs d'une justice corrompue, Judge Silence, Judge Shallow et Falstaff font leur pacte en entonnant des chansons à boire (comme le groupe-vices le fait lors d'une entente porteuse de mauvaises intentions) et signent ainsi leur allégeance à une Joyeuse Angleterre qui promulgue la justice naturelle. Cette scène (2 *Henry IV*, 5. 3) figure "l'apothéose et le chant du cygne des défenseurs de la fête et du carnaval."<sup>329</sup> Une nouvelle justice est instaurée par Hal. Le tribunal d'état se substitue à cette justice naturelle. La *vox populi* approuve le discours du nouveau roi, et le sort du Vice-Falstaff est ainsi scellé avec le consentement du spectateur. L'épée de la justice de saint Paul neutralise la dague en bois du Vice et les rapports Carnaval -Carême s'inversent en faveur des forces de l'abstinence qui obtiennent l'exclusion du bonhomme Carnaval. (Cette abstinence peut être interprétée comme une correspondance à l'ascétisme prôné par le nouvel ordre de chevalerie que nous avons vu se profiler en toile de fond des événements.) Hal annonce les changements dès son accession au trône :

***And Princes all, believe me, I beseech you, My father is gone wild into his grave, For in his tomb lie my affections ; [...] The tide of blood in me Hath proudly flow'd in vanity till now. Now doth it turn, and ebb back to the sea, Where it shall mingle with the state of floods, And flow henceforth in formal majesty. (2.Henry IV, 5.2. 123-125; 129-133)***

La transformation est rendue explicite pour Falstaff aussi ; le nouveau roi entend demeurer en adéquation avec la nouvelle identité qu'il s'est forgée :

***KING When thou dost hear I am as I have been, Approach me, and thou shalt be as thou wast, The tutor and feeder of my riots. Till then I banish thee, on pain of death, (2. Henry IV, 5.5.60-64)***

Au niveau de l'esthétique, une analogie entre les goûts de la Renaissance pour les genres élevés du classicisme se profile en arrière plan : ces genres tendent à s'affranchir de toute influence de la tradition comique grotesque populaire. Le rire et le grotesque des formes carnavalesques voient leur nature s'altérer et se dégrader lorsqu'ils subissent une orientation bourgeoise, se conjuguent à d'autres traditions et évoluent vers les mascarades de cour. Cette orientation bourgeoise est amorcée par les changements dans l'organisation de l'économie rurale saisonnière qui, au Moyen Age, inscrivait la licence libidinale dans l'économie du pays : la consommation massive de victuailles lors des festivités d'hiver était nécessaire pour une économie qui ne savait pas gérer l'excès de production. Par contre, dès que le monétarisme s'installe, le caractère cyclique de l'économie rurale s'amenuise et l'accumulation de surplus devient nécessaire. Ainsi les pulsions libidinales ne font plus partie intégrante de l'économie du pays et le capitalisme menace l'état absolutiste qui cherche à contenir les pulsions anarchiques en les absorbant et en essayant de les focaliser autour d'une monarchie forte. La fête perd son caractère de manifestation populaire publique. Elle se codifie, le langage s'épure et dévie de l'obscénité à la frivolité érotique.

Falstaff se montre incapable de se conformer au nouvel ordre des choses. Dans la scène 2 de l'acte 1 nous nous lamentons avec lui sur cette "maladie" dont il est atteint et pour laquelle il ne trouve aucun remède, ***"this consumption of the purse"*** (2 *Henry IV*, 1. 2. 237). Il nous confesse que c'est une maladie incurable, et qu'emprunter ne cesse de

---

<sup>329</sup> Laroque, *Shakespeare et la fête*, p. 231.



la prolonger. Falstaff relève du Vice-personnage *Gluttony* de la pièce morale par le fait qu'il a, comme lui, un appétit gargantuesque<sup>330</sup> et qu'il est atteint d'autant de maladies ; nous nous rappellerons l'analyse d'urine à laquelle allusion est faite au début de cette même scène :

**PAGE [...] the water itself was a good healthy water ; but, for the party that owed it, he might have more diseases than he knew for. (2 Henry IV , 1. 2. 2-4)**

La nostalgie d'un temps perdu, le temps de la joyeuse vie de la taverne, le "monde vert" de Northrop Frye, se fait sentir en même temps que l'espoir d'un avenir meilleur sous une monarchie stable, au moment de la répudiation de Falstaff par le roi Henry V lors de son accession au trône. Celle-ci annonce la remise à l'endroit du modèle hiérarchique pyramidal, modèle régénéré par l'absorption de son anti-modèle représentatif d'un "autre" démystificateur des stéréotypes officiels du passé. En même temps, dans la dialectique de l'*ars oppenendi* et *respondendi*, le vainqueur réduit son adversaire au silence et ainsi occulte les voix qu'il désire étouffer, "Turning past evils to advantages." (2 Henry IV , 4. 4. 78).

Lorsque Hal déclare que les fêtes sont trop nombreuses, il ne faut peut-être pas interpréter cette remarque comme étant une volonté de supprimer purement et simplement les fêtes du calendrier romain mais plus vraisemblablement de les remplacer par des fêtes civiques, nationales et monarchiques, et d'opérer un transfert des énergies populaires sur de nouveaux idéaux. Comme F. Laroque, nous rappellerons ici au lecteur que ce sont les puritains, "adversaires jurés des fêtes et des divertissements populaires"<sup>331</sup>, qui prirent les armes pour renverser la monarchie en Angleterre. N'oublions pas d'autre part les divertissements mythologiques qui s'organisaient dans le cadre de la fête aristocratique et qui présentaient Elisabeth comme la nouvelle Astrée, l'antique déesse de la justice régnant aux côtés de Saturne au temps de l'Age d'Or<sup>332</sup>.

Si la tragédie nous montre "la rupture de l'individu avec son groupe, sans possibilité pour lui de retrouver un accord avec les rythmes fondamentaux de l'univers." la comédie et la "romance" illustrent "le thème d'une rupture initiale avec l'ordre ancien et une résolution ultime de la contradiction grâce à la fondation d'un nouvel ordre en accord profond avec les lois fondamentales : inévitable succession des générations, alternance de l'hiver et de l'été, de la stérilité et de la fertilité"<sup>333</sup>. L'épopée du roi Henry V s'inscrit dans cette alternance et la vision tragi-comique de Shakespeare nous ouvre sur une perspective dans laquelle rupture et symbiose s'entrelacent pour créer un nouvel ordre harmonieux autour d'un nouveau monarque, qui, à son tour, intervient comme un être

<sup>330</sup> Voir le Glouton de la pièce de Christopher Marlowe, *Doctor Faustus*, qui se plaint d'une allocation alimentaire trop juste qui ne lui permet de se procurer que "thirty meals a day and ten bevers : a small trifle to suffice nature." (2. 2. 150-151). Edition utilisée : Christopher Marlowe : *The Complete Plays*, éd. J. B. Steane, Harmondsworth: Penguin Books, 1969, rep. 1980.

<sup>331</sup> Laroque, *Shakespeare et la fête*, p. 78.

<sup>332</sup> Voir à ce sujet Frances Yates, *Astrea, the Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London, Routledge & Kegan Paul, London, 1975, pp. 29-87.

<sup>333</sup> Laroque, *Shakespeare et la fête*, pp. 187-188.

providentiel voire même miraculé dans l'Histoire de l'Angleterre vue par notre dramaturge dans la pièce *Henry V*.

## 7. *Henry IV* et les conventions du "théâtre du Vice"

### 7. 1 Renversements carnavalesques et démembrement des valeurs anciennes

---

L'univers carnavalesque étant privilégié comme mode de représentation, les lois de l'alternance et du contraste fonctionnent dans le défilage des scènes et le télescopage d'images antithétiques (de réjouissances et de carnage), il donne à voir la figure rhétorique de l'oxymore dont Shakespeare aime à émailler ses pièces. Les viscères de Falstaff constituent l'imagerie dominante des deux parties de *Henry IV* et leur omniprésence fait écho à la réalité d'une guerre intestine. La boucherie évoquée dans le contexte culinaire de la fête "grasse" de Carnaval a son pendant comme "civil butchery" (1 *Henry 1*, 1.1.13) et "food for powder"(4. 2. 65) dans le contexte de la guerre civile.

Une tension entre le monde de la cruauté et le monde festif est maintenue en éveil par des dynamiques ambivalentes ou contradictoires et le principe de la réversibilité de l'un à l'autre propre à l'esthétique du grotesque . Le pressentiment que le comique peut virer au tragique est colporté par la dynamique de la contorsion caractéristique du grotesque qui fonctionne dans la pièce en même temps que le principe du monde à l'envers, laissant entrevoir le refus du dramaturge de se donner pleinement dans l'optimisme à l'égard de la fête : le risque d'explosion sociale lors d'une festivité n'est jamais exclu de la vision que nous en offre Shakespeare . Le Carnaval de Mardi Gras laisse appréhender la possibilité de sa métamorphose en boucherie sanglante de la Saint-Barthélemy ; les deux visages du Janus de la fête pourraient se confondre en un seul. La tension générée par l'esthétique du comique-grotesque trouve son expression dans la complémentarité des images centrées autour de la taverne et de la bataille. Les bœufs abattus le jour de la Saint-Martin, les porcs égorgés, les flots de vin consommés trouvent leur écho dans les massacres de la guerre civile, dans la "viande à vers", dans les coulées de sang qui imbibent la terre, cette même terre qui est lardée de la graisse fondue de Falstaff . Images de banquet et de guerre s'interpénètrent dans des réseaux analogiques, formes déclinées de la logique de renversement propre au Carnaval.

La configuration imaginaire des viscères de Falstaff se prête à des prolongements dramaturgiques pour exprimer l'angoisse et la dissonance liés à l'ambivalence de la fête. Les désordres intestinaux sont évoqués à différentes reprises. Dans la *disputatio* célèbre entre Glendower et Hotspur, où le tremblement de la terre est interprété par le gallois comme un signe annonciateur de prodiges et de destinée hors du commun cette interprétation est rabaissée et banalisée par Hotspur qui compare l'éruption terrestre à un pet rebelle émis par la terre souffrante (1 *Henry IV* , 3. 1. 24-30). La tension générée par les images grotesques se maintient en équilibre instable jusqu'à ce que la "réformation"

du prince Hal (qui prend la forme d'une prise de conscience), concomitante avec la perte du "procès" de Carnaval, provoque le basculement. Les forces de l'abstinence de Carême reprennent leurs droits et la "bonne mesure" ainsi retrouvée régit de nouveau l'univers théâtral tragi-comique et réaffirme la légitimité du régime "officiel" du monarque qui subit, soulignons-le, quelques réajustements grâce à ses relations avec les forces utopiques du carnaval.

L'expression dramatique de la lutte du boulimique Carnaval contre l'anorexique Carême figurée par l'opposition Falstaff -Hal se concrétise partiellement dans une bataille d'insultes où chaque participant cherche à "gagner" en étant le plus innovant et le plus insultant. Une véritable scène virtuelle auréole la proxémique pour la soumettre avec une force accrue au regard du spectateur. Le motif comique de la guerre civile entre gros et maigres telle que l'a ancrée dans l'imaginaire Pieter Brueghel<sup>334</sup> se répand dans la cascade d'images qui en découle : les éléments concrets évoqués transforment le verbe en chair, à la manière de Thomas Nashe, dont l'influence sur la littérature exploitant l'imaginaire du grotesque fait impression sur Shakespeare et ses contemporains :

**PRINCE. I'll be no longer guilty of this sin. This sanguine coward, this bed-presser, this horse-back-breaker, this huge hill of flesh, – FAL. 'Sblood, you starveling, you eel-skin, you dried neat's tongue, you bull's pizzle, you stock-fish – O for breath to utter what is like thee ! (1.Henry IV, 2.4.237-242)**

Cecombat anodin a son équivalent sérieux sur le champ de bataille ; le monde de la taverne préfigure celui des réalités politiques. Les cent cinquante hères recrutés par Falstaff dont à peine trois estropiés survivent (5. 3. 37) figurent dans la guerre comme chair à canon, auréole tragique de la bonne chère et du manger gras que notre gros bonhomme de carnaval se procure à leur dépens, et sans aucun scrupule. Shakespeare focalise sur le manque de charité de la part de Falstaff par l'intermédiaire de Westmoreland :

**Ay, but, Sir John, methinks they are exceeding poor and bare, too beggarly. FALSTAFF Faith, for their poverty I know not where they had that ; and for their bareness I am sure they never learned that of me. (1.Henry IV, 4. 2. 68-72)**

Ce trait serait bien sur nécessaire pour faire le croquis du personnage Vice. Sous la surface de la comédie apparaît le relief de la Moralité, comme l'un des éléments informant, structurant l'intrigue de Falstaff. Les variations dramaturgiques sur le thème du ventre se répondent et s'organisent dans la pièce selon une série d'oppositions qui correspondent au schéma psychomachique de la Moralité traditionnelle et permettent de maintenir un équilibre vacillant entre le tragique et le comique. Le "corps comique" contraste avec le corps épique en faisant ressortir les aspects soit dangereux soit euphémisés.

Vie dramatique est prêtée à la "Danse Macabre", comme dans la Moralité, par les allusions ayant trait au thème de la vanité des ambitions humaines, encadrée dans deux *exempla* macabres où, réminiscences de la scène dans laquelle Hamlet apostrophe le crâne de Yorick, Blunt devient porteur du rictus de l'honneur – "**grinning honour**" (1 Henry IV, 5. 4. 59) – et Hotspur pâture pour des vers (1 Henry IV, 5. 4. 85-86). Ces deux

<sup>334</sup> Voir *The Fight between Carnival and Lent* (1559) de Pieter Brueghel dans l'Annexe 15.

personnages, Blunt et Hotspur, l'un effacé et peu éloquent, l'autre intrépide et très en verve (comme leurs noms respectifs nous l'indiquent) représentent deux destinées nobles qui se fondent au néant.

La figure du glouton est retournée sens dessus dessous et celle, oxymore, de l'avaleur-avalé, motif de Carnaval, est enchâssé dans ces *exempla* macabres où l'esthétique du comique grotesque est à l'œuvre pour tirailler les émotions des spectateurs entre les deux pôles de l'empathie que fait éprouver le tragique et l'éloignement psychique qu'engendre le comique. Gargantuesque, le ventre de Falstaff reçoit, digère et rejette toute la substantialité féodale associée à l'honneur en quelques épisodes courts mais mémorables dont nous examinerons le contenu. Par son intermédiaire Shakespeare invite à une réévaluation du code de l'honneur héroïque féodal et passéiste (tel que le Roi et Hotspur l'incarnent). En jetant une nouvelle lumière sur ce code, Shakespeare tenterait-il de revivifier les sensibilités pour laisser entrevoir un Ordre plus juste, un code d'honneur chevaleresque dans lequel le civisme trouve sa place ?

Le "procès" du Carnaval est intimement lié au "procès" de l'honneur héroïque ancien et idéal épousé par les féodaux de la pièce, notamment le Roi, ses partisans nobles et son adversaire Hotspur. "Rule" et "Misrule" sont interrogés par notre dramaturge à l'aide de son personnage médiateur comique, Falstaff, vecteur par excellence de la communication entre la scène et la salle, et "index allégorique" (et non-allégorique) qui exerce son contrôle sur les aspects idéologiques de la réception. Les scènes qui traitent particulièrement de la conception évoluée de l'honneur jouent sur les principes d'acclimatation d'éléments appartenant à un espace-temps lointain, ainsi que sur l'anamorphose d'éléments de la culture grecque submergés dans le réseau de significations analogiques destinées au regard spéculaire d'un auditoire d'origine sociale mixte dont certains avertis avaient les compétences pour décrypter les sous-textes classiques sous-tendant la fable.

L'ambiguïté auréole la position du dramaturge ainsi que celle de Falstaff. Comme le précise Willard Farnham, Falstaff "is no figure of tongue-tied simplicity that can be comfortably scorned by the high"<sup>335</sup>. Shakespeare va plus loin que ses prédécesseurs en ce qu'il laisse son Vice Falstaff exprimer avec éloquence son opposition à un code officiel restrictif des libertés individuelles sans s'attirer une critique qui le place exclusivement parmi les basses couches de la société. Il n'est pas un sujet de ridicule. Le "corps grotesque" renvoie un reflet inversé du corps épique ou "non-grotesque" exigeant une réception schizoïde de la part de la salle. Il sert de personnage-miroir pour plusieurs personnages-clef du drame.

## 7. 2 Falstaff, un palimpseste du théâtre du Vice

---

Une étude centrée plus particulièrement sur les rapprochements entre Falstaff et le Vice peut éclairer l'univers tragi-comique du théâtre shakespearien sous un angle intéressant. Dans *Henri IV*, l'aspect comique carnavalesque du Vice-Falstaff étant emphatique, il nous importe de souligner de nouveau le fait que le rire carnavalesque est lié à une vision du

<sup>335</sup> Willard Farnham, *The Shakespearean Grotesque : Its Genesis and Transformations*, Oxford: O.U.P., p. 80.

monde dans laquelle tout élément connaît son double négatif.

C'est un rire qui abolit la distance que génère communément la notion de hiérarchie. Le rire a le pouvoir de diluer l'espace, de rapprocher l'objet, de créer une zone de contact direct dans laquelle tout est possible. Dans cet espace clos métamorphosé par le rire on peut démasquer, retourner, dénuder, renverser en toute liberté et impunité. La peur et la vénération, souvent intimement liées, sont irrémédiablement anéantis par la force du rire et la perfidie du comique qu'elle engendre.

La fête carnavalesque s'inscrit totalement dans cette logique. L'objet est dépouillé de sa parure hiérarchique et de sa nudité jaillit le ridicule tandis que la familiarité s'instaure pour laisser place aux propos les plus irrespectueux souvent empreints de vérité. C'est ce que nous pourrions appeler l'opération comique du démembrement, le rôle familiarisant du rire. Le Vice-Falstaff, comme ses ancêtres, s'emploie à désofficialiser la parole de la culture dominante.

Henry IV voit se déployer la force décapante et délirante du rire qui s'oppose au ton sérieux caractéristique des thèses officielles et rigoureuses de la vie et du commerce humain, défendues, depuis la Réforme sous Henry VIII, par l'Etat et l'Eglise réunies sous la bannière du monarque. Falstaff incarne cette force à la manière du personnage-Vice qui occupait la scène Tudor pendant plus d'un siècle, intégrant de surcroît les caractéristiques du bouffon, personnage clef de la scène élisabéthaine destiné à occuper une place excentrée, en marge des événements, mais autorisé de part son statut d'extériorité à commenter impunément le jeu théâtral, à encadrer les propos sérieux de la pièce avec des commentaires imprégnés de paradoxes.

Si le personnage Falstaff comporte un certain nombre de ressemblances avec le Vice, il apparaît souvent atypique par rapport aux caractéristiques de la convention esquissés dans la première partie de cette étude. D'une part, dans le personnage Falstaff nous voyons fusionner le Vice avec le bouffon<sup>336</sup>. D'autre part, la différence est bien évidemment due à la liberté créatrice et au sens artistique de notre poète dramaturge.

Nous proposons au lecteur d'échantillonner un certain nombre de ressemblances entre le personnage Falstaff et le personnage conventionnel du théâtre du Vice (sans prétendre établir une typologie) afin de mieux rendre compte de la manière dont la vision tragi-comique de l'épopée du roi Henry V est médiatisée par ce personnage tragi-comique Falstaff et afin d'apprécier la dextérité avec laquelle Shakespeare use des conventions de l'époque pour dépasser ses contemporains. Le personnage-Vice permet à Shakespeare de suggérer ce qui ne va pas dans le royaume entier. Le corps grotesque de Falstaff est maladif, comme le corps spirituel et politique du roi Henry IV : le roi de la taverne est le reflet parodique du roi déchu. La mise en apposition de ces deux personnages dans lesquels le haut et le bas fusionnent par moments permet une mise en abyme du discours officiel devenu passéiste.

---

<sup>336</sup> Pour une tentative de différenciation entre ces deux catégories de personnages (tâche bien difficile d'ailleurs) voir David Wiles, *Shakespeare's Clowns*, pp. 22-23. Selon Wiles les acteurs du théâtre populaire Tudor, notamment Armin et Kempe, avaient une influence primordiale sur la composition des clowns de Shakespeare. Kempe aurait joué le rôle de Falstaff à cause de son jeu plutôt lent (p 116).

### 7. 3 Falstaff et le Roi

---

Le Roi, faire-valoir de plusieurs personnages et thèmes de la pièce, est mis en apposition et interrogé par le "corps grotesque". Henry IV souffre de ce que Rafik Darragi appelle un "complexe de légitimité"<sup>337</sup> ; l'usurpation et l'assassinat du roi Richard II, l'appel à la croisade adressé aux barons belliqueux révèlent la fragilité de ses droits à la couronne. Shakespeare se garde bien d'évoquer ouvertement la légitimité du pouvoir car il ne pouvait oublier l'emprisonnement, en mai 1593, de son collègue Kyd, et les tortures qu'il avait subies pour avoir rédigé un pamphlet contre l'Etat et la religion. Plusieurs institutions, comme la Chambre Etoilée ou la Haute Commission, plusieurs lois d'inspiration politique ou religieuse, et le "Master of Revels" (Maître des Cérémonies) veillaient à la sauvegarde et au respect de la monarchie et de l'Ordre sur la scène. Toute atteinte à la personne royale ou à son autorité ainsi qu'à des monarques amis et des hauts dignitaires du régime était sévèrement réprimée. L'homme pour lequel Shakespeare écrit considère la monarchie absolue comme une nécessité. La violence est reconnue comme régisseur d'ordre dans le pays. L'obsession du désordre a pour effet de renforcer le pouvoir temporel à qui, sous la bannière de l'utilité sociale préservatrice de la vie calme et sereine, la porte est ouverte à des mesures répressives et aux excès dans les peines et châtiments corporels.

Henry IV est rongé par sa conscience et son sens de la justice à cause des crimes commis contre Richard II :

***KING [...] God knows, my son, By what by-paths and indirect crook'd ways I met this crown, and I myself know well How troublesome it sat upon my head. (2 Henry IV, 4. 5. 183-186)***

Le rôle attribué à la conscience permet à Shakespeare de délivrer un message voilé, une double énonciation de la théorie du pouvoir divin. Si un roi tombe, ce n'est pas uniquement parce que son successeur est un sauveur providentiel, comme l'enseigne l'école tudorienne, à propos de Richard III, par exemple, renversé par Richmond, mais aussi, selon un enseignement traditionnel, parce que ce roi déchu est allé à l'encontre de Dieu qui lui a délégué une partie de Ses pouvoirs<sup>338</sup>. Dans les deux volets d'*Henry IV*, le portrait que nous offre Shakespeare de ce monarque est ambigu. Usurpateur, il viendra néanmoins à bout des rebelles. Le roi, qui tire son pouvoir de Dieu, est également responsable devant Dieu; il n'a pas le droit de se complaire dans des lamentations sur son fils prodigue, alors que, devant lui, la fronde des barons prend de l'ampleur. La fronde des grands barons a toujours été condamnée par Shakespeare ; elle mettait constamment en danger l'unité nationale, concept qui commence à percer en Angleterre au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Le drame historique fournit à Shakespeare une occasion pour fustiger les divisions et les conflits qui avaient déchiré l'Angleterre durant trois siècles et

---

<sup>337</sup> Rafik Darragi, "La violence d'état dans les drames historiques de Shakespeare", J.-P. Teissedieu éd. *Henry the Fourth*, p. 53. Nous sommes inspirés de cette communication pour la partie historique des paragraphes qui suivent.

<sup>338</sup> Cet enseignement est formulé notamment par John of Salisbury dans son *Policraticus* dès le XII<sup>e</sup> siècle. Darragi, "La violence", p. 54.

promouvoir le désir d'unité qui animait les Anglais de son époque. Rongé par le complexe de légitimité, Henry IV est aussi un roi déchu. Au mouvement ascensionnel du Prince Hal correspond la chute du Roi. Mais, adroitement, sans égratigner le principe monarchique, Shakespeare lance sa pique habituelle contre la tyrannie des gouvernants pour qui la vie de leurs sujets pèse peu, dès lors qu'il s'agit de problèmes personnels. Les motifs qui ont conduit à la guerre civile découlent de la lutte pour le pouvoir présenté sous des couleurs féodales où l'enjeu se traduit aussi en termes monétaires de terrains à distribuer et de trophées honorables à amasser. Les maux qui s'abattaient sur le peuple anglais ne venaient pas de la monarchie elle-même mais de la guerre civile, ce fléau engendré par le non-respect d'un ordre transcendantal, d'une harmonie divine qui régit le monde. Shakespeare, comme ses contemporains, ne tente pas de rompre avec la conception de l'Etat basée sur une hiérarchie de valeurs immuables, mais son œuvre n'est pas pour autant inoffensive pour celui qui sait lire entre les lignes : derrière ce qui pourrait bien être compris comme une apologie des régimes totalitaires demeure posée l'éternelle tragi-comédie de l'homme, cet avaleur avalé, ce chasseur-chassé, ce trompeur-trompé que notre dramaturge, arbitre impartial du combat que se livrent le Bien et le Mal en hauts lieux comme dans les bas fonds, offre au regard spéculaire.

Haut et bas se côtoient fréquemment dans cette chronique historique. Le "corps grotesque " permet de faire ressortir sur un mode parodique deux codes qui s'affrontent, l'un l'héritage du Moyen Age, et l'autre, fruit de la Renaissance. Le portrait de Henry IV dans *1 Henry IV* est à facettes multiples : ses détracteurs le dépeignent comme un tyran orgueilleux : il traite ses anciens pairs et amis avec mépris (I. 3. 10) et fait le vide autour de lui (1. 3. 284) ; il est désacralisé par les rebelles, et loin d'empêcher les guerres intestines, semble contribuer fortement à faire couler le sang de ses compatriotes en attisant d'ancestrales vengeances ou en provoquant de nouvelles. Falstaff sert surtout de relais au personnage du Roi, accentuant certaines de ses facettes sur le mode de la parodie . Les dettes que Falstaff ne paie pas sont la parodie des accords passés avec ses alliés que le roi ne respecte pas. Le vol de Gadshill fait le contre-point du vol suprême qu'est celui de la couronne. Falstaff fait ressortir ce qui va mal dans le royaume, avec ses contradictions inhérentes.

Par ailleurs c'est un tableau positif du Roi qui nous est offert, le montrant capable d'allier le sens de la politique à celui de la religion, doué pour le discours et le spectacle politique, indulgent ou au contraire malveillant selon les situations. Ce Roi incarne deux images de la royauté qui s'excluent mutuellement : celle du roi infaillible, oint du Seigneur, et celle du souverain dont la légitimité tient à ses qualités de chef. Paradoxalement, Henry IV voit dans Hotspur, dont les excès de langage et de comportement héroïque font de lui une caricature du preux chevalier, le parangon de l'honneur (*1 Henry IV*, 1. 1. 79) allant jusqu'à admettre qu'il a plus de titres que son fils, le Prince de Galles, pour régner. Ce fils, en revanche, surpasse l'idéal chevaleresque cher au Roi et à Hotspur. Après avoir bafoué cet idéal, avec la complicité de Falstaff , il finit par incarner le monarque modèle dans *Henry V*. Shakespeare montre bien que le meilleur n'est point Hotspur mais Hal qui s'impose une épreuve initiatique de type spartiate, une exploration probatoire des bas-fonds de l'existence afin d'actualiser l'éducation personnelle d'un prince et de l'accomplir dans le souci du bien public.

Falstaff est instrumental dans la dramatisation de cette entreprise car le choix fait dans les alternances de scènes tragiques et comiques et dans les contrastes entre les comportements des personnages, entre leurs gestes, leur accoutrement et leur langage permettent d'orchestrer le conflit didactique offert au regard spéculaire. Son rôle de pivot, comme celui du Vice traditionnel, représente la duplicité, le double jeu, l'esprit de la division qui s'oppose à l'unité et au consensus qui soutient la prospérité d'un royaume. L'alternance des scènes entre la taverne, représentative du bas, et la cour, représentative du haut, souligne les composés moraux du conflit soumis au regard spéculaire. Les scènes parodiques invitent le récepteur à interroger les valeurs épousées par le haut. En exploitant les conventions du théâtre du Vice, véritable patrimoine culturel anglais, Shakespeare peut focaliser l'attention impunément sur des questions polémiques. La convention théâtrale n'est que le haut de l'iceberg : la parodie a des profondeurs non visibles au premier coup d'œil.

## 7. 4 Le langage carnavalesque . Falstaff et l'importance du nom dans le théâtre du Vice

---

Le nom attribué à ce Vice-bouffon est polysémique nous renvoyant à la nature traditionnelle de la dramaturgie de la pièce. "Falstaff" pourrait référer à l'arme qu'il porte. Au lieu d'être en métal, elle est en bois, comme celle des apprentis de l'escrime<sup>339</sup>. Elle est symbolique du faux chevalier qu'est Sir John, dont le nom est connoté de l'idée de "false staff" ou même de "false stuff". Une interprétation phallique est même possible : "fall staff" renverrait à la grivoiserie associée à la notion d'impuissance sexuelle et aux gestes obscènes qui caractérisaient la manière dont le fou des *folk plays* agitait son bâton. Shakespeare adapte la convention en rendant son personnage plus humain, ce qui soude davantage le contact que le personnage-Vice traditionnel établit avec son auditoire.

Hal nous présente le personnage pour la première fois, ce qui n'est pas coutume dans le théâtre du Vice (l'auto présentation étant la règle). Il rend explicite l'appartenance de Falstaff à l'univers carnavalesque en le présentant comme un corps qui nie le temps : tuer le temps fait partie du symbolisme du rôle car Falstaff est, à l'image du roi de Malgouverne, une incarnation des trois jours précédant le Carême ou de l'Été qui a le pouvoir d'arrêter le défilement habituel du calendrier. Une constellation d'allusions au bas matériel associe Falstaff à l'espace-temps qui caractérise le personnage-Vice : **"cups of sack, [...] capons [...] tongues of bawds, [...] leaping-houses, [...] a fair hot wench in flame-coloured taffeta"** (1. 2. 7-10) ponctuent sa vie oisive fictionnelle.

Le royaume de la taverne est celui d'un monde physique, d'un corporel sans spiritualité qui fait triompher les parties et les basses fonctions physiologiques du corps. Ce royaume fait contraste avec celui du corps politique dont la version tragique donnée par le roi Henry IV au début de la première partie de la pièce donne à voir un royaume déchiré sur lequel plane l'ombre de Thanatos. Ce roi éprouve le besoin de restituer une

<sup>339</sup> Voir David Wiles, *Shakespeare's Clown*, p. 121 : "A metal sword was used for serious fighting, but for practice fights a wooden 'waster' was substituted. [...] He has no difficulty in carving up his waster, and the humour in the description of Falstaff's sword as 'hacked like a handsaw' lies in the fact that this particular sword is not metallic (*I. Henry IV*. 2. 4. 191, 202, 166)."



dimension spirituelle au corps politique en organisant une croisade afin de lui garantir sa cohérence et sa pérennité. La veine comique fournie par les scènes à la taverne est doublée de barbarie et d'atrocités fournie par la proxémique se référant à la guerre civile.

### 7. 5 L'accoutrement de Falstaff

L'aspect comique du costume de scène de Falstaff devait frapper le spectateur élisabéthain autant que celui d'Ambidexter de la pièce de Thomas Preston, *Cambyses* ou celui de Cacurgus de *Misogonus*<sup>340</sup>. L'épée de Falstaff est en bois (comme nous l'apprend les didascalies contenues dans le texte : *1 Henry IV* 2. 4, 166 ; 257-258 ; 301), indice renvoyant le spectateur au "dagger of lath" que porte traditionnellement le Vice comme symbole antithétique de l'épée de justice<sup>341</sup> ; l'épée et le bouclier qu'amène le page au début de la scène 2 de l'acte 1 de la deuxième partie de *Henry IV* portent les signes du faux chevalier. L'appartenance sociale de Falstaff est ambiguë. Il est doté des emblèmes du clown, du faiseur de jeux, du Vice plus que ceux du chevalier. Même son pistolet est l'objet d'un jeu de scène : sa gaine contient une bouteille de vin (*1 Henry IV*, 5. 4. 53-54) que Hal déniche au milieu de la sanglante bataille de Shrewsbury !

Falstaff fait allusion à son "cap" lorsqu'il dispute son page : [...]thou art fitter to be worn in my cap than to wait at my heels." (*2 Henry IV*, 1. 2. 14-15). Aucun membre de la gentry ne serait coiffé d'un pareil couvre-chef ! Les prétentions de ce *miles gloriosus* sont l'objet de ridicule visuel. Le pourpoint de Falstaff démontre sa non-appartenance au beau monde car, selon la recherche de D. Wiles<sup>342</sup>, le pourpoint rembourré qu'il porte est démodé pour l'époque et sa fonction comme parodie vestimentaire est rendue hyperboliquement par Falstaff qui se vante de sa performance à Gadshill lorsqu'il prétend avoir reçu huit bottes à travers son pourpoint et quatre à travers son haut-de-chausses. Le démembrement des prétentions de Falstaff effectué par son costume et ses accessoires devait contribuer considérablement au dialogisme entre salle et scène contemporaine. Ce déguisement transparent fait référence à la déception œuvrée par les protagonistes du

<sup>340</sup> Voir la description de l'accoutrement d'Ambidexter dans la première partie de ce travail. Celui de Cacurgus est suggéré, d'une part dans le texte de *Misogonus*, lorsqu'il est pris de peur en le croisant par hasard dans la première scène de la pièce : Body of God ! Stand back ! What monster have we here ? An antic or a monk ? A goblin or find ? Some hobbyhorse, I think, or some tumbling bear. If thou canst, speak and declare me the kind. (*Misogonus*, 1. 1. 286-289). D'autre part allusion est faite par Cacurgus lui-même aux oreilles de son costume, qui semblent le gêner : Nothing grieves me but my ears be so long. My master will take me for Balaam's ass. If I can, I'll tie them down with a thong. If not, I will tell him I have good King Midas'.

<sup>341</sup> (*Misogonus*, 1. 1. 282-285) Dans la même scène, Cacurgus fait référence à ses "cap and coat" (322) et à son rôle, traditionnel, en qualité de "fool" : "Nay, I am become his counselory." (323) A. Dessen développe cette symbolique dans *Shakespeare and the Late Moral Play*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1986, pp. 30-32. ....

<sup>342</sup> Wiles, *Shakespeare's Clowns*, p.123. "The grotesque peascod doublet was going out of fashion by the late 1590s, and Fluellen seems to confirm that Falstaff wore one of these when he remembers him as 'the fat knight with the great-belly doublet' (*Henry V*, 4. 7. 127). Wiles nous renvoie aussi à l'*Anatomy of Abuses* de Philip Stubbes, cité par C.W. and P. Cunningham, dans *Handbook of English Costume in the Sixteenth Century* (1970), p.90, pour une description de cet accoutrement grotesque : 'these doublets with great bellies, hanging down beneath their pudenda, and stuffed with four, five, six pound of bombast at the least'."

mal et par ces faiseurs de dupes très répandus dans la société élisabéthaine ("cony-catchers"). Mais à la manière du Vice conventionnel, le trompeur ne trompe pas dans sa tromperie : il dévoile ses projets au spectateur, et les seules dupes sont ses victimes à l'intérieur de l'univers fictionnel, et lui-même.

Falstaff est un personnage codé et transversal : Shakespeare ne l'enferme pas dans un réseau de déterminations (la nature humaine, le type social, le caractère psychologique) mais l'interroge, le provoque, l'écoute. Il ne lui prête pas un discours idéologique achevé qui emprisonne la vérité dans le monologue, c'est à dire dans l'espace clos d'une conscience individuelle. Falstaff est une création multivocale éclairée par le rire universel qui s'en prend à l'existence toute entière et au rieur lui-même. Son regard comique interroge le sérieux, le met à l'envers, l'examine de tous les côtés, permet de formuler une critique et de servir de correctif afin de construire un langage nouveau dans la mouvance. Par l'intermédiaire du signifiant vestimentaire, Shakespeare nous présente un commentaire sur la situation périlleuse dans laquelle se trouvait une partie décadente de la chevalerie londonienne. Le discours épique du passé est actualisé, ramené au moment présent dans une parodie qui fait appréhender la proximité et l'inachèvement essentiel de l'existence.

Le Roi par contraste est enfermé dans un discours monologique passéiste et sa paranoïa engendrée par sa méfiance l'aveugle à toute possibilité de mutation. Il ne parvient pas à croire à la transformation de son fils Hal en prince désormais vertueux. Jusqu'à ses derniers moments sur la scène, en dépit de la dette qu'il tient envers son fils qui l'a sauvé d'une mort certaine aux mains du redoutable Douglas, il croit en quelque trahison de la part du prince lorsque ce dernier lui prend la couronne pour en faire le support d'une réflexion sur l'illusion et la vanité du pouvoir :

***PRINCE I spake upon this crown as having sense, And thus upbraided it : 'The care on thee depending Hath fed upon the body of my father ; Therefore thou best of gold art worst of gold. Other, less fine in carat, is more precious, Preserving life in medicine potable ; But thou, most fine, most honour'd, most renown'd, Hast eat thy bearer up'. (2 Henry IV , 4. 5. 158-164)***

L'illusion et la vanité du pouvoir ramènent nécessairement à l'homme car une couronne, comme le rappelait Jean de Gand au Roi Richard, n'est jamais plus grande qu'une tête. Le destin qui a conduit Henry IV à s'emparer de la couronne finit par le détruire en tant qu'homme. La couronne a transformé le personnage : étant soucieux et malade, il est vieux avant l'âge – ***"So shaken as we are, so wan with care (1 Henry IV , 1. 1. 1)*** – tout le contraire du fringant rebelle de *Richard II* . Le double masque de l'homme et du roi tombe dans sa dernière scène, dévoilant sa double tragédie : il porte la croix amère qu'il évoque au début de la première partie de *Henry IV* (1. 1. 27) tout au long de son règne étant affligé par les luttes fratricides qui secouent la stabilité du royaume, par la maladie, les soucis du gouvernement, les déceptions de voir échouer ses projets et surtout puni à travers son fils Hal dont il est incapable de déceler la véritable nature derrière l'écran d'une vie de dévoyé. Comme Falstaff , Henry IV est un personnage à facettes multiples, tantôt se livrant à une analyse introspective, tantôt nous dévoilant ses recettes de l'art de dissimuler, tantôt esquissant les traits du roi idéal qu'il voudrait paraître. Si Falstaff tient un discours de faussaire et porte l'habit du faux chevalier et ne nous trompe pas dans sa

tromperie grotesque, le roi, par opposition semble illustrer l'adage, "l'habit ne fait pas le moine". Lorsqu'il se tend un miroir à lui-même dans la troisième scène de l'acte 1 de 1 Henry IV, c'est un cœur d'acier sous un habit de velours qui se révèle :

***My blood hath been too cold and temperate, Unapt to stir at these indignities, And you have found me - for accordingly You tread upon my patience : but be sure I will from henceforth rather be myself, Mighty, and to be fear'd, than my condition, Which hath been smooth as oil, soft as young down, And therefore lost that title of respect Which the proud soul ne'er pays but to the proud. (1 Henry IV, 1. 3. 1-7)***

Falstaff, comme Henry IV, manie la dissimulation avec dextérité, l'un dans un registre bas et comique, l'autre dans un registre élevé et sérieux, voire même tragique. Le personnage haut et le personnage bas s'éclairent mutuellement. Henry IV semble vouloir incarner à la fois une mythification du roi et une démystification de l'homme Henry IV : paradoxalement le masque ambigu qu'il emprunte fait de lui le contre-exemple de ce qu'il voudrait représenter, le roi infaillible, oint du Seigneur, et le roi légitimité par ses qualités de chef. Or sa tragédie est celle d'un homme triste et solitaire, qui a perdu les désirs propres au héros, et comme le souligne son fils, sa couronne le consommait. Le corps politique figure comme avaleur et avalé dans cette pièce.

Nos deux personnages fabricants de masques, Falstaff et Henry IV, se rejoignent dans la formulation de leurs "catéchèses" : si pour Falstaff l'honneur n'est qu'un mot, de l'air, pour Henry, mener une guerre sainte et atteindre son honorable but est de trouver un exutoire salutaire qui se réalise par l'intermédiaire d'un mot aussi : en effet, le nom attribué à la chambre dans laquelle il meurt n'est autre que *Jerusalem* et ce dénouement comble l'oracle (fait d'air aussi !) qui l'avait destiné à une fin glorieuse. Si le roi Henry IV meurt avec la vision de la Terre Sainte devant les yeux, Falstaff, par contraste meurt avec la vision d'un monde vert à l'esprit ("and a babbled of green fields" (*Henry V*, 2. 3. 15), comme si son souhait aussi se réalisa, celui de faire du "monde vert" de la taverne son "tambour" (*1 Henry IV*, 3. 3. 205).

Par touches successives, analogiques, Shakespeare apporte quelques épurations à l'image qu'on se faisait de l'idéal chevaleresque médiéval que J. Huizinga définit comme suit :

***Dans son essence, c'est un idéal esthétique, sorti de la fantaisie et des émotions héroïques, mais assumant les apparences d'un idéal éthique : la pensée médiévale ne pouvait lui accorder une noble place qu'en l'apparentant à la religion et à la vertu. Toutefois, la chevalerie ne sera jamais entièrement à la hauteur de cette fonction éthique : son origine terrestre l'en empêche. Car l'essence de cet idéal est l'orgueil, élevé jusqu'à la beauté. [...] L'orgueil, stylisé et exalté, a donné naissance à l'honneur qui est le pôle de la vie chevaleresque. [...] en réalité, l'histoire de la noblesse offre partout l'image de l'orgueil allié à un égoïsme éhonté.***<sup>343</sup>

L'idéal chevaleresque avait une telle importance sociologique que la politique et la guerre étaient dominées par son point de vue. La plus grande des idées politiques, la croisade, la délivrance de Jérusalem était considérée comme une œuvre de piété, d'héroïsme, de

<sup>343</sup> J. Huizinga, *L'automne du Moyen Age*, p.70-71.

chevalerie en somme. L'idéal religieux et chevaleresque tenait une place tellement prépondérante que les expéditions étaient vouées à l'échec parce que projetées au milieu d'une excitation d'esprit ornée de couleurs romanesques plutôt que pragmatiques.

Les chroniqueurs, n'étant point des historiens capables de discerner un réel développement social, se servaient de la conception chevaleresque comme d'une clef magique avec laquelle ils expliquaient les événements contemporains et réduisaient le monde aux proportions d'une belle image d'honneur princier et de vertu courtoise, et créaient l'illusion de l'ordre. Shakespeare, à l'aide de son faux preux chevalier Falstaff, qui ne possède point les sentiments de piété, d'austérité et de fidélité que l'on attribuait au chevalier idéal (dont un gros ventre rebondi aurait été la preuve visible de son statut litigieux) remet en question ce culte des héros auquel était rattaché l'idéal chevaleresque. Il est intéressant de mettre en parallèle<sup>344</sup> avec la description de l'armée de gueux du Roi Henry IV celle que Huizinga extrait de la première partie du *Jouvencel*, roman biographique de Jean du Bueil, capitaine qui avait combattu sous la bannière de Jeanne d'Arc, et qui mourut en 1477 :

***Ce que nous lisons ici, ce sont les misères de la guerre, ses privations et ses ennuis, et le courage de supporter la disette et les dangers. Un seigneur assemble sa garnison ; il n'a que quinze chevaux, maigres, la plupart non ferrés. Sur chacun d'eux, il met deux hommes ; presque tous sont borgnes ou contrefaits. Pour raccommoder les vêtements du capitaine, on vole le linge de l'ennemi***<sup>345</sup>.

Dans les rabaissements et parodies œuvrés par le protagoniste Falstaff, l'idéal chevaleresque tend à se conformer à une conception de la vie moins hyperbolique et fortement imprégnée du réalisme grotesque. Ce mélange étrange de conscience et d'égoïsme que nous trouvons chez Henry IV est compatible avec beaucoup de vices et susceptible d'illusions extrêmes. La nouvelle société naissante ne se laissait plus enchanter par de grandes illusions. Tandis que l'orgueil demeure le grand mobile de l'aristocratie, "l'intérêt, dit Taine, est le ressort principal dans les rapports sociaux des classes moyennes et inférieures"<sup>346</sup>. Falstaff le premier n'ignore pas le côté financier qu'il y avait à la noble carrière des armes. A part les profits directs provenant des rançons, l'avancement était couramment envisagé comme un but : Falstaff s'attend à être récompensé en devenant "either earl or duke ..." après avoir déposé la dépouille de Hotspur aux pieds du prince Hal. Désormais, ce personnage nous informe, "The better part of valour is discretion ..." (1 *Henry IV*, 5. 4. 119) : le courage chevaleresque est réduit à un jeu de cache-cache par ce commentateur cynique.

---

## 7. 6 L'ubiquité du Vice-personnage

---

<sup>344</sup> Cette mise en parallèle est faite par Ann Lecercle dans sa communication précitée, "Epics and Ethics", p. 215 et nous a orienté vers les propos élargis d'Huizinga concernant l'importance sociologique de l'idéal chevaleresque au Moyen Age finissant.

<sup>345</sup> J. Huizinga, *L'automne*, p. 77.

<sup>346</sup> Huizinga, *L'automne*, p. 70.

Comme ses ancêtres, Falstaff occupe une place prépondérante dans la pièce, pivot qui doit son existence en partie à l'ubiquité des images ayant trait au "corps grotesque". Comme l'a bien remarqué Pierre Iselin<sup>347</sup>, le corps de Falstaff est l'objet d'une ostension permanente, aussi bien sur-scène que hors-scène, en filigrane. Les viscères de Falstaff nervurent la fable ayant trait à la rébellion menée par Hotspur. Son corps fait écho à la réalité qui est la guerre intestine et la dissonance qui en émane. Ce corps semble défier les limites humaines : il avoue mener une vie désordonnée hors de toute mesure. Bardolph renchérit là-dessus avec un calembour qui accentue la grosseur hors de mesure – **"out of all compass"** (1 *Henry IV*, 3. 3. 21) – de ce bipède aux contours incommensurables. Sa mort-résurrection est un véritable coup de théâtre pour celui qui ne prend pas connaissance du texte avant la représentation. L'omniprésence de ce corps grotesque lui confère la qualité métaphysique menaçante dont l'incarnat du Mal du "théâtre du Vice" est auréolé. Ses jeux de scène répondent aux attentes du destinataire du théâtre habitué à des schémas d'action qui se répètent de décennie en décennie, déterrés d'un passé folklorique, fournissant une vision plus large, saisissant une culture globale : il transporte le corps d'Hotspur sur le dos, nous rappelant la dernière scène de certaines pièces tudoriennes dans laquelle le diable emporte sur son dos le Vice en enfer ; il feint d'être sourd pour échapper à la confrontation avec la justice, jeu conventionnel des personnages-Vice ; une bouteille de vin remplace son pistolet sur le champ de bataille (jeu de scène emprunté à Glotony, l'un des vices de la pièce de Henry Medwall intitulée *Nature*<sup>348</sup>) ; il se joint aux festivités et aux chansons de Justice Shallow et de Justice Simple comme s'il scellait un pacte avec ces représentants de vices inhérents à l'ancien régime ; prédateur, il espère s'imposer comme le chef de bande dans l'optique de dévaliser ses acolytes, comme le Vice Nichol Newfangle de la pièce *Like Will to Like*, d'Ulpian Fulwel, pour ne citer qu'un exemple parmi tant d'autres. Il envoie de pauvres gueux à la mort, préférant les pots de vin de la part des plus valides et des moins démunis et faisant preuve de peu de compassion envers ses semblables. Son individualisme répréhensible finit par lui attirer la désapprobation de la salle et son bannissement apparaît désormais juste et nécessaire. Le sérieux finit par enserrer le comique, l'esthétique du grotesque ne crée plus de tension entre l'abject et le comique : la "culture officielle" reprend ses droits.

Comme son ancêtre le Vice de la moralité, Falstaff est un histrion toujours prêt à improviser un scénario, à inventer une histoire pour divertir son auditoire, à la manière (lente) de Will Kemp qui, selon D. Wiles<sup>349</sup> fut le premier *clown* à incarner ce personnage à la scène. Comme le Vice qui ne vient de nulle part et s'en va on ne sait où, Falstaff a un

<sup>347</sup> Voir Iselin, "Spectacle et théâtre", p. 151.

<sup>348</sup> La scène porte ces didascalies: "Then cometh in Glotony wyth a chese and a botell" et le dialogue qui se poursuit entre Glotony, Man et Wrath révèle que la couardise est associée au péché mortel de la gloutonnerie. Le lecteur ne manquera pas de reconnaître des facettes du personnage-Vice Falstaff dans ces propos de Glotony qui déclare son intention d'être spectateur dans le combat physique qui se prépare : GLOTONY Nay, by God almyght, Thereof wyll I none ! I was never wont to that gere. But I may serve to be a vyteler, And thereof shall ye have store, So that I may stand out of daunger Of gon shot. But I wyll com no nere, I warn you that byfore. (2 *Nature*, v. 778-785) L'édition utilisée est celle de Alan H. Nelson, éd., *The Plays of Henry Medwall*, Cambridge: D. S. Brewer, 1980.

passé et un avenir fictif qu'il invente pour échapper aux contingences du présent. Il appartient à la temporalité du jeu : il écrit et joue sans arrêt son présent et s'évade dans le hors-temps du théâtre pour échapper à l'Histoire, à l'inverse du roi qui est profondément engoncé dans un passé vécu avec les rebelles qui vit défiler les tableaux du cycle historique incontournable de l'équation : complicité, vengeance, châtement.

Ce corps qui est présent en filigrane permet le prolongement du tragique au comique et vice-versa. Falstaff a une attitude anti-chevaleresque, à l'opposé de l'idéal du Roi, qui lui-même fait preuve d'un comportement lâche (envers les rebelles, ses anciens alliés surtout). Le Roi maintient qu'il se soucie du bien-être de la populace, mais, comme le souligne Hotspur, il manque de sincérité. Falstaff n'est pas présent comme "comic relief", mais prodigue un effet de miroir qui permet de clarifier, de modifier un point de vue. Deux concepts donnent une meilleure définition l'un de l'autre, étant de la sorte rendus avec plus de précision et de subtilité, chacun ayant la possibilité de miner ironiquement la crédibilité de l'autre. Le personnage de rang inférieur opère sur le mode parodique une critique des valeurs acceptées de la hiérarchie.

Par ses ramifications extérieures dues à toutes sortes de spectacles et de rituels, le Vice -Falstaff dépasse le cadre étroit de la pièce morale et nous offre un commentaire sur la société élisabéthaine angoissée par une certaine entropie qui gagne le dessus. En effet Shakespeare décoche discrètement une de ses flèches contre les *press-gangs* et les pratiques des capitaines lors du recrutement pour les guerres. Falstaff est le satirique hyperbolique de ce système perpétué par la monarchie qui, démunie de ses droits féodaux rassemble une armée par des méthodes douteuses.

## 7. 7 L'insouciance, péché mortel

---

L'insouciance, nous l'avons fait remarquer, est l'un des traits principaux du personnage-Vice. Falstaff se montre coupable de ce péché mortel par son attitude envers le repentir : il le prend à la légère, comme en témoigne ces propos adressés à Bardolph après l'escapade de Gadshill :

**FALSTAFF** *Bardolph, am I not fallen away vilely since this last action ? Do I not bate ? Do I not dwindle ? Why, my skin hangs about me like an old lady's loose gown. I am withered like an old apple-john. Well, I'll repent, and that suddenly, while I am in some liking ; I shall be out of heart shortly, and then I shall have no strength to repent. (1. Henry IV, 3. 3. 1-7)*

Il repousse les actes de contrition au lendemain :

**If I do grow great, I'll grow less, for I'll purge, and leave sack, and live cleanly as a nobleman should do. (1 Henry IV, 5. 5. 162-164)**

Dans la longue scène de la taverne du deuxième acte lorsque Doll Tearsheet aborde le sujet, il préfère l'occulter :

**DOLL.** *Thou whoreson little tidy Bartholomew boar-pig, when wilt thou leave fighting-a-days, and foining a-nights, and begin to patch up thine old body for heaven ?* **FAL.** *Peace, good Doll, do not speak like a death's-head, do not bid*

---

<sup>349</sup> Wiles, *Shakespeare's Clown*, pp. 116-117.

**me remember mine end. (2 Henry IV, 2. 4. 227-232)**

Il est intéressant de remarquer que Shakespeare se contente de friser la question du repentir et laisse la pragmatique faire le reste. La tête de mort évoquée par Falstaff dans cet échange est imprégnée des harmoniques de son temps. Shakespeare fait entendre des voix dans les voix et déconcerte le spectateur quant à la réaction à adopter lorsque la scène comique ouvre soudainement sur une perspective inquiétante propre à la comédie du mal. La leçon homilétique de la pièce morale est contenue dans la figure emblématique d'une tête de mort imaginaire et déteint sur l'espace-temps falstaffien : la Mort, personnage allégorique, se glisse dans la métalepse narrative pour rappeler à Falstaff la nécessité du repentir. L'icône encadrant les corps grotesques entrelacés des deux amants reproduit un *exemplum negativum* fonctionnant en contre-point du *memento mori* : le spectacle des errances de la libido incarnées par tant de personnages-Vice antérieurs est reproduit en un pied de nez falstaffien à l'interdiction théologique de goûter aux plaisirs de la chair. Le *memento mori* est inversé en *memento vivere* sous les couleurs de l'esthétique du comique-grotesque carnavalesque qui vacille entre le comique et le repoussant, entre l'exubérant et l'apeurant.

**Le Roi, au contraire, est rongé par le remords : How I came by the crown, O God forgive, And grant it may with thee in true peace live ! (2 Henry IV, 4. 5. 218-219)**

Dans le but d'expier ses péchés, il a passé toute sa vie à braver des menaces à son autorité stigmatisée par son acquisition équivoque de la couronne :

**For all my reign hath been but as a scene Acting that argument. And now my death Changes the mood, for what in me was purchas'd Falls upon thee in a more fairer sort ; (2 Henry IV, 4. 5. 197-198)**

Si Falstaff préfère occulter les *memento mori*, Henry IV, pour qui une croisade en Terre Sainte serait un moyen de racheter ses péchés, commence et termine son règne avec la vision de Jérusalem à l'esprit. La chair meurtrie par Henry nécessite un acte de contrition à plus grande échelle que les plaisirs de la chair consommée par Falstaff : la croisade rédemptrice renvoie à la nécessité de restituer une dimension spirituelle à l'Etat tout entier. Henry meurt dans la chambre appelée "Jérusalem" emblématique à la fois de la Terre Sainte jamais atteinte et de sa tranquillité d'esprit enfin retrouvée grâce à la réconciliation avec son héritier.

## 7. 8 L'équivoque

Maître suprême de l'équivoque, Falstaff n'a aucun scrupule à faire passer ses vices pour des vertus : il "fait son travail" lorsqu'il détrousse ses victimes ("tis my vocation, Hal, 'tis no sin for a man to labour in his vocation." 1 Henry IV, 1. 2. 101-102) ; comme le Vice de la pièce morale, Falstaff se forge sa propre morale afin de faire perdurer la vie de débauche à laquelle il se consacre et afin d'échapper aux griffes d'une justice trop contraignante à son goût. L'art principal du Vice est dans cette capacité de déguiser les vices en vertus. Nous avons relevé les paroles de la complainte de Pity dans la pièce *Hickscorner* (1516) qui souligne une propension à l'équivoque dans les signifiants de teneur moral<sup>350</sup>. Shakespeare, avant les linguistes modernes, découvre l'ambiguïté du

<sup>350</sup> Voir notre chapitre sur *Richard III*.

réfèrent et l'exploite à des fins serio-comiques en empruntant les pas des dramaturges moralisateurs précédents conscients des notions de relativité dans le domaine de la linguistique. La façon dont Falstaff se défend de l'accusation d'avoir calomnié Hal dans la scène 4 de l'acte 2 de *2 Henry IV* démontre bien cet "art" de jongler avec l'ambiguïté du réfèrent :

**PRINCE** *I shall drive you then to confess the wilful abuse, and then I know how to handle you.* **FAL** *No abuse, Hal, o'mine honour, no abuse.* **PRINCE** *Not ? - to dispraise me, and call me pantler, and bread-chipper, and I know not what ?* **FAL.** *No abuse, Hal.* **POINS.** *No abuse ?* **FAL.** *No abuse, Ned, i'th'world, honest Ned, none. I dispraised him before the wicked [Turns to the Prince] that the wicked might not fall in love with thee : in which doing, I have done the part of a careful friend and a true subject, and thy father is to give me thanks for it* (*2 Henry IV* , 2. 4. 308-320)

De surcroît, Falstaff n'est pas enclin à corriger son comportement ; il est profondément engoncé dans le mal ; son "corps grotesque " lui procure satisfaction comme en témoigne cet échange dans lequel les contours négatifs du personnage vieillissant sont anatomisés :

**CHIEF JUSTICE.** *Do you set your name down in the scroll of youth, that are written down old with all the characters of age ? Have you not a moist eye, a dry hand, a yellow cheek, a white beard, a decreasing leg, an increasing belly ? Is not your voice broken, your wind short, your chin double, your wit single, and every part about you blasted with antiquity ? And will you yet call yourself young ? Fie, fie, fie, Sir John !* **FALSTAFF** *My lord, I was born about three of the clock in the afternoon, with a white head, and something a round belly. For my voice, I have lost it with hallooing, and singing of anthems. To approve my youth further, I will not : the truth is, I am only old in judgement and understanding and he that will caper with me for a thousand marks, let him lend me the money, and have at him !* (*2 Henry IV* , 1. 2. 177-193)

Incorrigible donc, comme le Vice , Falstaff opère continuellement une confusion entre deux pôles opposés : mort et naissance se confondent dans ses répliques et il impute à ses prétendues pratiques religieuses ce qu'il voit comme l'aspect négatif de son corps. En se comparant à une chandelle de "wassail," Falstaff s'identifie au mythe de la Joyeuse Angleterre. Il ne se reformera pas. Il présente ses faiblesses comme des forces et son excès de poids comme un signe de santé : le sens chrétien de la faute ne peut pas pénétrer le cœur ni les flancs de cet être si profondément impénitent. Falstaff frôle la fin tragique réservée à ces Vices qui partent vers les portes de l'enfer à califourchon sur le dos du diable !

Le Roi use de l'équivoque pour tromper les rebelles. Alors qu'ils croient encore à la parole chevaleresque , Henry IV montre que l'on est désormais à l'âge de la parole machiavélique : le souverain sait être lion ou renard, selon les circonstances et ses intérêts ! Ancien rebelle devenu roi, usurpateur de sang royal il se heurte à ses propres contradictions : pour gouverner en monarque pacifique et juste il est contraint de faire la guerre et trahir ceux qui l'ont aidé à occuper le trône. En matière de duplicité , Henry IV est expert. Bien qu'il déclare haut et fort qu'il aime son peuple et ses vassaux, son discours se fait l'écho des professions de foi habituelles dans la bouche des tyrans qui,



comme Henry IV lui-même, savent aisément jongler avec les promesses et les menaces :

**HENRY** *We love our people well, even those we love That are misled upon your cousin's part... But if he will not yield, Rebuke and dread correction wait on us.*  
*1 Henry IV, 5. 1. 104-111)*

Henry IV cultive l'art de la dissimulation comme principe de gouvernement. Ses détracteurs, comme Worcester connaissent l'esprit calculateur de leur adversaire et ne croient pas un mot des belles promesses faites par le roi lorsqu'il invite les rebelles à se rendre en échange de leur grâce :

**WORCESTER** *It is not possible, it cannot be The King should keep his word in loving us ; He will suspect us still and find a time To punish this offence in other faults : (1 Henry IV, 5. 2. 4-7*

C'est Hotspur qui brosse le portrait le plus partial de Henry IV dans la première partie de la pièce : "this king of smiles" (1. 3. 243), "fawning greyhound" (1. 3. 248), "this canker Bolingbroke" (1. 3. 174), "this subtle King" (1. 3. 167), "this proud King" (1. 3. 182), "this vile politician" (1. 3. 238).

## 7. 9 La duplicité

---

Les mensonges de Falstaff atteignent des proportions hyperboliques lors de son récit de sa défaite à Gadshill. Le *miles gloriosus*, vantard de la comédie de Plaute, fusionne avec le chevalier décadent de la société élisabéthaine dans une scène qui travestit la notion d'héroïsme : Gadshill éclaire ces aspects sous la lumière contrastante de la couardise que Falstaff transforme à son avantage en "instinct". Lors de cet épisode, Shakespeare visse la focale sur l'artificialité du théâtre. La fausse épée de Falstaff est encadrée en gros plan et ensuite exploitée comme arme pour simuler le deuxième coup mortel au défunt Hotspur dont il craint une "résurrection" inopportune. Le clin d'œil au spectateur paraît nécessaire pour le rassurer sur la nature de l'illusion théâtrale<sup>351</sup>. Sans cette intervention à ce stade de la pièce, le comique friserait le mauvais goût. Une scène analogue marque le point culminant de la pièce *Mankind*. Le groupe-vice empile ses récits de crimes abominables commis contre le genre humain et pousse Mankind au bord du suicide. Tout le versant dangereux de la comédie du mal s'éclaire à ce moment-là et le récit des crimes blasphématoires accumulés s'attire le rire critique et correctif de la salle. Le tragi-comique de la situation atteint un point où le comique n'est plus drôle, où le sérieux parvient à étouffer ce même comique devenu trop acerbe et poignant.

Lorsque Falstaff emporte le corps de Hotspur sur le dos, Shakespeare réactive le regard spéculatif de son public qui ne pouvait pas manquer de percevoir, grâce à l'effet de "diaphore", un champ d'images superposées sur le palimpseste qu'est l'espace scénique : l'association de Falstaff avec les forces diaboliques des ténèbres est rendue manifeste. Falstaff cache dans les plis de sa bedaine son alliance avec l'antéchrist et, jubilant à la manière des acolytes du Grand Maléfique, s'empare de son trophée pour faire commerce avec le diable en négociant une récompense pour la dépouille d'Hotspur, l'âme héroïque

---

<sup>351</sup> Les acteurs rassurent l'auditoire d'une manière similaire dans *A Midsummer Night's Dream* lors de la pièce-dans-la-pièce mettant en scène la fable de Pyrame et de Thisbé.

de l'honneur féodal, si lâchement accaparée. Shakespeare pousse la satire jusqu'à ses limites. Le démembrement effectué par le comique distancie le spectateur du protagoniste et éloigne toute possibilité d'empathie. Le masque tombé, le spectateur est déjà préparé au rejet de Falstaff par le roi Henry V à la fin de la deuxième partie d'*Henry IV*.

Dans son rôle de roi, Henry IV insiste sur son désir de paix, mais cet idéal est tempéré par son comportement et sa politique qui révèlent en lui l'homme ambitieux, lequel, torturé par sa conscience, essaie de protéger son identité en s'employant à la fabrication de masques pour accomplir le paradoxe du roi secret mais plébiscité, "Ne'er seen but wond'rd at" (1 *Henry IV*, 3. 2. 57). Falstaff élabore son personnage dans un registre comique alors que Henry IV, dans la scène 2 de l'acte 3, compose dans un registre sérieux, et au lieu de donner une leçon sur l'art de gouverner, enseigne l'art de se forger un personnage, l'art de tisser un écran devant sa véritable identité.

Cet art de la dissimulation atteint son apogée sur le champ de bataille de Shrewsbury, lorsque le heaume royal est porté par d'autres personnes que le roi, pour tromper l'ennemi. La cuirasse du roi est démythifiée lorsque Douglas s'acharne sur les oripeaux de la royauté (5. 3. 7-25), et le monarque ne devient plus qu'un habit. Falstaff développe et prolonge cette démythification lorsqu'il dépouille Blunt et Hotspur de leur nobles principes ; l'honneur auquel ils étaient attachés ne devenant plus qu'un mot, du vent, au mieux un simple écusson. Si Hotspur est plus affecté par la perte de ses titres éclatants que par la perte de sa vie, Falstaff tient plus à la vie qu'il sauvegarde en simulant la mort, "the counterfeit of man" (1 *Henry IV*, 5. 4. 115).

Tout ce qui se rapporte à la royauté, à l'exercice du pouvoir et aux principes chevaleresques est placé sous la lumière trouble du doute et de l'ambiguïté. Les valeurs en honneur à la Cour subissent une interrogation qui déstabilise les anciennes certitudes. Si dans la moralité, la parodie fait la lumière sur la fragilité de Tout-Homme, dans cette "moralité shakespearienne" c'est la fragilité de la monarchie qui subit une mise en perspective grâce aux inversions parodiques du haut et du bas.

## 7. 10 Jubilation à l'égard des victimes

---

Dans la première partie de ce travail nous avons fait ressortir la manière dont le personnage-Vice se réjouissait de ses machinations et de ses coups réussis. Falstaff se félicite aussi de ses tours de force. La réplique qu'il donne à son petit page, suite au compte rendu de l'analyse de ses urines, témoigne de l'importance que prend le mot "wit" dans le jeu théâtral, venant en remplacement des termes "gear" et "game" dont se prévalaient les ancêtres de notre personnage. A la manière de Nichol Newfangle de la pièce *Like Will to Like* d'Ulpian Fulwell qui demande l'approbation de son auditoire concernant le jeu qu'il organise, Falstaff fait l'éloge de son esprit sans douter de sa suprématie sur les autres :

***The brain of this foolish-compounded clay, man, is not able to invent anything that intends to laughter more than I invent or is invented on me ; I am not only witty in myself, but the cause that wit is in other men. (2 Henry 1V, 1. 2. 5-9)***

Son attitude de prédateur jubilant envers la guerre ressort dans le commentaire qui suit la

nouvelle de sa nomination à la tête d'une compagnie d'infanterie : **"Well, God be thanked for these rebels, they offend none but the virtuous ; I laud them, I praise them."** (1 Henry IV , 3. 3. 189-191). Cupide, il se réjouit du profit qu'il fait au dépens des hommes qu'il recrute (1 Henry IV , 4. 2. 12-35) : dans un premier temps il ne recrute que les hommes qui peuvent racheter leur liberté. Il lui reste une armée d'épouvantails dont la majorité sortent de prison, n'ayant même pas une chemise décente à se mettre sur le dos; les quelques trois cents livres qu'il gagne, grâce à ses procédés de racolage malhonnêtes, lui vaudraient d'être damné, nous explique-t-il, sans aucun remords. (Par atavisme, il ne trompe pas le spectateur dans sa tromperie.) La méthode de recrutement pratiquée par Falstaff fait écho à celle des sinistres *press-gangs* à la solde de la reine Elisabeth, qui fréquemment envahissaient les églises les jours de fêtes religieuses pour engager de force des recrues réticentes. Cette méthode n'était un secret pour personne, ce qui permet à Shakespeare de l'évoquer sur un ton froid mais aussi de décocher discrètement une flèche contre des pratiques peu louables.

Le long réquisitoire de Worcester à l'acte 5 analyse le mécanisme de l'usurpation de Richard II et rappelle tous les griefs des rebelles envers Bolingbroke, ces mêmes rebelles qui l'ont conduit jusqu'au trône par un curieux processus alliant habileté et destin. Worcester brosse le portrait du prédateur qui se cachait en Bolingbroke à cet époque-là, époque où il prétendait ne rien méditer contre l'Etat et ne rien réclamer si ce n'est l'héritage de Jean de Gand, le duché de Lancastre. La fortune aidant, Bolingbroke est accusé d'avoir pris, après s'être fait prier, le pouvoir suprême (1 Henry IV , 5. 1. 41-56). Henry est dépeint par ses adversaires comme un tyran orgueilleux qui traite ses anciens pairs et amis avec mépris et fait le vide autour de lui :

**WORCESTER** *And from this swarm of fair advantages You took occasion to be quickly woo'd To gripe the general sway into your hand, Forgot your oath to us at Doncaster, And being fed by us, you us'd us so As that ungentle gull the cuckoo's bird Useth the sparrow - did oppress our nest, Grew by our feeding to so great a bulk That even our love durst not come near your sight For fear of swallowing ; [...]* (1 Henry IV, 5. 1. 55-64)

L'armée de faméliques qui combattent pour le roi est symbolique des pratiques injustes de l'ancien régime et du code chevaleresque que brise Henry IV en violant les serments faits à ses anciens alliés au début de son entreprise. Le contraste trop gros/trop maigre est encore répété à travers l'image du "coucou-prédateur" : le corps grotesque de Falstaff l'avaleur peut être identifié à l'image évoquée de Bolingbroke le coucou. Le récit qu'il nous livre de la stratégie adoptée pour gagner le trône témoigne de la satisfaction ressentie par ce monarque qui s'efforce de renvoyer une image positive de lui-même :

**And then I stole all courtesy from heaven, And dress'd myself in such humility That I did pluck allegiance from men's hearts, Loud shouts and salutations from their mouths, Even in the presence of the crowned King. Thus did I keep my person fresh and new, My presence, like a robe pontifical, Ne'er seen but wonder'd at, and so my state, Seldom, but sumptuous, show'd like a feast, And wan by rareness such solemnity.** (1 Henry IV , 3. 2. 50-59)

## 7. 11 Falstaff et le Glouton

Falstaff n'est pas un simple Vice comme Glotony, personnage-allégorie de la pièce *Nature* de Medwall. Deux facettes du glouton sont révélées à travers les deux parties de *Henry IV* : celle du glouton festif et régénérateur (dont la panse rebondie est signe de corne d'abondance) et celle qui se rapporte au proverbe *in much meat shall be sickness*, lequel figure fréquemment dans les ouvrages médicaux et diététiques du seizième siècle<sup>352</sup>. Le corps jouisseur est source de comédie, grâce à ce que l'on peut appeler "l'esprit épaissi" (*fat-wittedness*) de Falstaff dans *1 Henry IV*, mais il subit une altération dans la deuxième partie où l'imagerie associée à l'état du "corps grotesque" s'imbrique encore plus étroitement à celle ayant trait au corps politique défaillant. Le ton s'assombrit, bien que l'esprit falstaffien n'est guère atteint par les maladies qui rongent physiquement le corps de notre protagoniste.

Le thème carnavalesque des gros et des maigres prend rapidement des connotations sexuelles avec l'intensification de la satire en Angleterre après les années 1590. Chair et chère sont intimement mêlées dans la taverne, même lorsque la période de Carême est évoquée. La nourriture prend part à la raillerie qui tourne autour des maladies vénériennes. Un mouvement de régression est effectué entre les deux parties de la pièce lorsque les ramifications grotesques associées à l'alimentation et à la transpiration perdent leur affiliation avec le rire et l'abondance pour s'auréoler d'images connexes à la dégradation physique et à la stérilité. Ce Falstaff qui "lards the lean earth as he walks along" (*1 Henry IV*, 2. 2. 104) ressemble à une chandelle à moitié consumée, selon le Chief Justice (*2 Henry IV*, 1. 2. 155). Carême prend le dessus lorsque "sweet beef" est remplacé par "dry toasts", "apple-johns" et "mouldy stewed prunes" (un mets servi dans les maisons closes). Comme le souligne Neil Rhodes<sup>353</sup>, si *Shrovetide* était une période d'indulgence physique pour certains, pour les prostituées il s'agissait d'une période de mortification. Le combat de Carême (représentatif de la mortification de la chair) et de Carnaval devient une affaire sérieuse, et la dernière joute verbale de la scène 4 de l'acte 5 de la deuxième partie de *Henry IV* entre les prostituées de la taverne et le sergent, ne ressemble guère à un anodin badinage<sup>354</sup>.

Les allusions à la maladie, à la gloutonnerie et au besoin de purger le corps de ses maux se prolongent dans le monde politique de la pièce où l'imagerie grotesque confond le comique et le sérieux, alternant entre les deux pôles antithétiques de l'esthétique du grotesque, l'exubérant et le macabre. Le corps politique est gonflé avec les maladies provoquées par l'indulgence physique, comme le souligne l'archevêque de York :

***The commonwealth is sick of their own choice ; Their over-greedy love hath surfeited. [...] Thou, beastly feeder, art so full of him That thou provok'st thyself***

---

<sup>352</sup> Analogie soulignée par Neil Rhodes dans *Elizabethan Grotesque*, p.115.

<sup>353</sup> Rhodes, *Elizabethan Grotesque*, p. 117.

<sup>354</sup> Des expéditions punitives à l'encontre des maisons closes et des théâtres furent organisées pendant les fêtes de Shrove Tuesday par les apprentis des diverses confréries, leur permettant de libérer leur agressivité et de "partir en croisade contre le vice et les lieux où il était censé sévir." Voir Laroque, *Shakespeare et la fête*, p. 104. Le caractère expiatoire de cette tradition étoffe la proxémique de la scène (2. Henry IV, 5. 4.) et nous suggère que les prostituées deviennent les pénitents substitués de Falstaff.

***to cast him up. So, so, thou common dog, didst thou disgorge Thy glutton bosom of the royal Richard ; And now thou wouldst eat thy dead vomit up, And howl'st to find it. (2 Henry IV , 1. 3. 87-88 ; 95-100)***

Le vocabulaire politique de 2 *Henry IV* devient indissociable du vocabulaire comique et témoigne du rôle pivot et orchestral du corps falstaffien. Les thèmes de prodigalité, de réplétion et de purgation convergent vers le "corps grotesque " qui fusionne avec le corps politique : "surfeited", "beastly feeder," glutton bosom", "vomit" font partie du vocabulaire de la taverne comme de la politique. Le *topos* du combat de Carnaval et Carême est intégré magistralement à la chronique historique : le bannissement (ou doit-on dire l'évacuation ?) de Falstaff devient le sacrifice nécessaire pour la rédemption de l'Angleterre. La prise de conscience de Hal et la réconciliation avec son père sont nécessaires pour racheter la faute de Henry IV. Le paradoxe familial chrétien est incarné de nouveau dans cette pièce qui se termine dans une harmonie providentielle (bien qu'empreinte aussi de justice poétique par le fait que le roi meurt à Jérusalem finalement) : le Divin œuvre pour le bien de Tout-Homme en le mettant face au Mal. Hal fait allusion à ce "vieil homme" qu'il pense avoir rencontré "dans un rêve" (moment liminaire entre la vie et la mort ou moment de révélations comme celui pendant lequel le père d'Enée lui apprend le chemin glorieux à suivre ?) lorsqu'il prononce le bannissement de Falstaff :

***I have long dreamt of such a kind of man, So surfeit-swell'd, so old, and so profane ; (2 Henry IV , 5. 5. 49-50)***

Paradoxalement Falstaff est une sorte de père pour Hal : celui qui lui apprend les vertus dionysiaques du vin et, *per contra*, le comportement raisonnable à adopter.

Le discours officiel instauré par Hal porte le sceau de la modération ; désormais la nouvelle identité officielle adoptée est caractérisée par la mesure :

***KING Make less thy body hence, and more thy grace ; Leave gourmandizing ; (2 Henry IV , 5. 5. 52-53)***

Le "corps grotesque " moralisé, le Carnaval ne peut plus fonctionner : Carême reprend ses droits et *Rule* renverse *Misrule* . L'épée de la Justice remplace la dague du Vice, qui est chassé du royaume. Babel est renversée : une conversation qui est "wise and modest" (2 *Henry IV* , 5. 5. 101), comprise de tous, est la langue universelle à adopter.

## 8. Cacurgus, un précédent de Falstaff ?

### 8. 1 Cacurgus, et le double jeu

Si dans la pièce *Misogonus* d'Anthony Rudd <sup>355</sup> (1577) le Vice personnage Cacurgus joue le "**counterfeit fool**" Will Summer <sup>356</sup> , (comme l'appelle le personnage Misogonus (3. 2.

<sup>355</sup> L'édition de *Misogonus* utilisée est celle de Lester E. Barber, New York and London: Garland Publishing Inc., 1979. La première page du manuscrit porte le nom d'Anthony Rudd, supposé être l'auteur de la pièce. Laurentius Bariona, dont le nom figure aussi sur cette première page, est, sans doute, le correcteur et le propriétaire du manuscrit selon L. E. Barber (p.82).

18)), et Carcurgus, personnage proche du Vice qui intrigue sous les couleurs du Grand Maléfique, les deux versants de son rôle de serviteur ambidextre sont différenciés clairement. Aux yeux de Philogonus, le père du fils prodigue Misogonus, et d'Eupelas, son ami et conseiller, **"Children and fools, they say, cannot lie."** (1. 1. 185). Cacurgus s'emploie à démontrer le mal-fondé de ce dicton :

**[And] whan I am come, my properties he tells : [How si]mple, how honest, how faithful, and true ; [And gi][veth] me points and many things else.. [He treateth me thus and makes much ado], Persuading himself that I tell him all What I can hear his servants to clatter [Of] Misogonus , his son, in kitchen or hall. [A fool], he think, can neither lie nor flatter. I tell him that I hear a very good rumor : "He is wild, but what though ? He is not yet come to age." I know that this tale will delight his humor. "Hereafter," they say, "he'll be sober and sage." And when I have done, I go show my young master What he suspecteth and bid him beware. For he is a ruff'an, a spend-all, and waster. He can so nothing but get strut and stare. And so, by my policy he taketh some heed And showeth not his madness to his father always, Which, otherwise, will cause his heart for to bleed (Misogonus , 1. 1. 250-268)**

Le Vice Cacurgus trompe ses deux maîtres mais reste fidèle à son auditoire pour lequel il s'efforce d'orchestrer un jeu divertissant. Son comportement est lié à son nom, ce qui l'identifie aux mauvais génies qui œuvrent à la chute spirituelle d'*homo genum*. Il agit dans une aire de jeu à laquelle nous pourrions attribuer l'épithète "*double-decker*"<sup>357</sup>, jeu composé d'une intrigue qui enchâsse diverses saynètes montrant les rebondissements des motivations qui dynamisent le conflit constituant l'armature narrative de la représentation. Un personnage Vice, qui passe d'une intrigue à l'autre, intervenant à l'extérieur et à l'intérieur de chacune, fait le relais et ce que nous avons appelé "l'index allégorique", dans la représentation "à double étage" des égarements de l'homme installé dans le Mal. Les deux intrigues restent relativement distinctes et par le biais du clivage de l'espace spatio-temporel dramatique les ressorts secrets de l'esprit humain sont mis en scène dans le but de démasquer les mécanismes de la tentation représentés comme autant de pièges dont les personnages victimes sont les jouets.

## 8. 2 Falstaff et le double jeu

---

Ce qui différencie Falstaff des personnages comme Cacurgus ou Ambidexter (de la pièce de Preston) est la profondeur de son ambiguïté : Falstaff est à la fois séparé et lié à la chronique de la rébellion aristocratique. Son corps est omniprésent dans l'imagerie qui définit non seulement la vie de la taverne mais aussi celle de la cour et du royaume en crise. Cette présence diffuse et protéiforme est caractéristique du personnage Vice du théâtre anglais de l'automne du Moyen Âge ; mais les touches de "réalisme" dont Falstaff est doué le fait transcender la convention. Bien que Falstaff soit en partie ce que Manfred

<sup>356</sup> Will Summer était le bouffon de cour bien connu du roi Henry VIII .

<sup>357</sup> Voir Jean-Paul Debax, "Vices and Doubledeckers", *The Show Within: Dramatic and Other Insets. English Renaissance Drama (1550-1642), Vol. 1*, Université Paul Valéry-Montpellier III, CERE, Collection Astrea no. 4, 1992, pp. 75-87.

Pfister dénommerait *"a transpsychologically conceived figure [...] whose level of self-awareness transcends the level of what is psychologically plausible..."*<sup>358</sup>, il n'est pas conçu pour une scène à perspective centrale prédéterminée par le dramaturge, comme celle de maintes moralités à teneur didactique dont les personnages-allégories proposent au spectateur une interprétation d'eux-mêmes qui s'accorde avec le schéma évaluatif déterminé d'entrée par le prologue et réitéré par l'épilogue. *Misogonus* est dotée d'une perspective centrale : lorsque le prologue fait l'éloge des vertus du poète ainsi que de la leçon didactique à tirer de la parabole du fils prodigue, (qui est brièvement esquissée, sans trop morigéner le spectateur), le dramaturge impose sa perspective à l'auditoire. Dans ce type de pièce à perspective centrale ("*a-perspectival structure*" dans les termes de M. Pfister),

***The figure perspectives and the authorially intended reception perspective (thus) largely coincided. This was particularly true of the personifications of vice who were capable of articulating an objective definition of their depravity and integrating it into the play's structure of value judgements as an affront to virtue. Contrary to all the laws of psychological plausibility and tactical reason, they even went so far as to warn the audience against the vices they represent***<sup>359</sup>.

Cacurgus ne laisse aucun doute sur le paysage moral qui l'auréole : dans son premier monologue il met le spectateur en garde :

***You may perceive what I am, so much I do laugh. A fool, you know, can keep no measure. [...] "A fool ?" quoth you . "Nay he is no fool. Did you not see what pity he did take ? He is able to set your doctors to school." (Misogonus , 1. 1. 234-235 ; 238-240)***

Cacurgus fait son auto-critique en jouant ce dialogue solitaire et informe le spectateur de sa motivation théâtrale principale, l'activité ludique : "No small point of wisdom for me such gear to make." (1. 1. 241). Il s'emploie à faire du mal pour deux raisons distinctes : la première est de duper son vieux maître Philogonus et la seconde de profiter d'une promotion sociale que lui promet Misogonus :

***Ho, Cacurgus ! I'll perform thee my promise. Tell me the way and make thyself priest. And, of my honesty, thou'st have my best benefice And ever hereafter in my favor be highest. (Misogonus , 1. 1. 373-376)***

Le "Tell me the way" de Misogonus est une requête adressée à Cacurgus afin de se venger d'Eupalus qui, selon les propos mensongers de Cacurgus, aurait conseillé à Philogonus de donner une correction à son fils. Cacurgus parvient à renverser la relation serviteur-maître qui s'instaure entre lui-même et Misogonus, lequel est désormais demandeur d'aide auprès de Cacurgus. Ainsi, dans la tradition de la Moralité religieuse, Cacurgus apparaît comme une puissance extérieure exerçant un pouvoir objectif sur l'homme, comme l'image corporelle d'une entité ou idée invisible, mais réelle – une essence déguisée en existence humaine. Les personnages qui représentent le père, l'ami du père, le fils prodigue et le fils vertueux sont plutôt des types (dans le sens littéraire de

<sup>358</sup> Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, traduit par John Halliday, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 182.

<sup>359</sup> Pfister, *The Theory*, p. 66.

personnages moyens, peu individualisés, mais réels) ; ils sont des fictions pseudo-individuelles représentatives, dans cette pièce, d'un groupe biblique et sociologique<sup>360</sup>. Malgré les noms grecs de certains personnages, et le cadre visiblement italien de la mise en scène, les allusions à Londres et à l'histoire de l'Angleterre prouvent que l'auteur ne se soucie pas de conserver l'illusion dramatique. Les relations et actions entre les puissances du mal et l'homme dans *Misogonus*, comme dans de nombreuses pièces morales, révèlent un dynamisme universel dont les moteurs sont le libre arbitre de l'homme et l'influence active exercée par les puissances extra humaines. La vraisemblance psychologique est largement ignorée, et les personnages s'écartent notablement des protagonistes d'une tragédie ou d'une comédie sans parenté allégorique. Pour s'en faire une idée il suffit de rappeler le fait que ces personnages sont, ou très bons, ou très mauvais<sup>361</sup>, passant d'un état à l'autre par des chutes et des conversions subites<sup>362</sup>.

Falstaff ne réussit pas à dominer Hal à ce point. Hal joue un double jeu et ne s'adonne pas de plein gré aux machinations concoctées par Falstaff. Il garde ses distances et adopte à la perfection la *persona* du prince prodigue jusqu'au moment propice de la levée du masque. Le prince prodigue apprend une véritable leçon au contact du Londres malfamé élisabéthain. Falstaff est trompé par le prince, mais l'inverse ne se produit pas. Cacurgus est un trompeur trompé par tout son entourage et l'ironie du sort fait qu'il ne peut plus tromper dans sa tromperie ! Ayant dévoilé ses "properties" dans la première scène de l'acte 1, il ne peut espérer trouver un nouveau maître par l'annonce de ces mêmes "properties" qu'il essaie de mettre en valeur dans la scène 2 de l'acte 4 ! – **"And you knew my properties, somebody would ha' me, I'm sure !"** (4. 2. 18).

Ce personnage Cacurgus incarne davantage les caractéristiques du personnage-Vice que ceux du "natural fool". Son costume de scène, bigarré et garni d'oreilles d'âne, est clairement celui du fou traditionnel de la festivité folklorique ; il incarne tout un patrimoine culturel étant le point de convergence de deux conventions théâtrales. Grand fauteur de troubles<sup>363</sup>, il représente tous les péchés au service de Misogonus, et en qualité de "natural fool" s'emploie surtout à subvertir la sagesse populaire contenue dans le dicton cité par Philogonus, *Children and fools cannot lie* et à démontrer que les proverbes

---

<sup>360</sup> Voir la liste des noms grecs avec leur signification donnée par R. Warwick Bond, éd., *Early Plays from the Italian*, Oxford: Clarendon Press, 1911, p. 303 : "Philogonus (child-lover), Eupalus (good neighbour), Cacurgus (mischief-maker), Misogonus (properly child-hater, but meant as parent-hater or bad son), Orgalus (passionate), Oenophilus (fond of wine), Liturgus (good for service), Eugonus (meant for "good son")." Les personnages rustiques portent des noms anglais : Alison, Custer, Madge, Isbell.

<sup>361</sup> Cacurgus est dépourvu de bonté envers les autres et ne cesse pas de tromper son entourage, jusqu'à sa toute dernière intervention.

<sup>362</sup> Misogonus décide brusquement de se faire pardonner par son père ; il s'étonne lui-même de son revirement : "Who would e'er have thought that my courage so soon should have been abated. "Son discours devient une exhortation aux jeunes nobles de bien se conduire dans la vie : Oh, all ye youthful race of gentle blood, take heed by this my fall. Take heed of ill company. Fly cards, and dice, and pleasures bestial. [...] Children, obey your parents with due reverence and fear. Care not for vain pastimes, for they be but momentary. Scholars, your masters' good lessons often read and hear. Beside Godliness and learning, all things in this world are but transitory. (*Misogonus*, 4. 3. 34-40)



s'accommodent de "vérités" contradictoires. Les vérités cachées que Philogonus pense saisir à travers ses bribes de conversation ne sont qu'autant de flèches décochées pour provoquer l'aliénation de Misogonus, fils prodigue et rebelle.

Nous pouvons observer la présence d'une relation triangulaire similaire entre Falstaff, Hal et le Roi. Mais la fonction de messenger n'est point jouée par Falstaff lui-même ; elle est assurée par les rumeurs qui l'entourent et par l'agencement des scènes qui crée un va-et-vient entre la cour et la taverne. Falstaff concentre en lui seul un faisceau de signes qui met en relief ou en opposition différentes facettes de ces deux autres personnages principaux, comme nous nous sommes efforcés de le démontrer tout au long de ce chapitre.

### 8. 3 Degré de réalité des personnages Falstaff et Cacurgus

L'ambiguïté de Falstaff est plus profonde que celle de l'ambidextre Cacurgus. Si la duplicité de Cacurgus est rendue explicite par la façon dont la matière narrative est structurée autour de son dédoublement, celle de Falstaff est plus subtilement évoquée par les ramifications que le "corps grotesque" manifeste en s'imbriquant partout dans la fable. Si nous sondions l'épaisseur de ce personnage, les images du scanner révéleraient plusieurs niveaux de réalité, allant du général au particulier. Le tableau faisant apparaître les degrés de réalité du personnage qui figure dans le *Dictionnaire du théâtre* de P. Pavis sous l'entrée "Personnage : 2. La dialectique entre personnage et action"<sup>364</sup> nous permet d'apposer à chacune des catégories établies un attribut constitutif des traits du personnage Falstaff.

Degrés de réalité du personnage

Particulier :		
	Individu	Falstaff
	Caractère	Le prédateur
	Humeur	Falstaff (entrée de Pavis retenue)
	Acteur	Le joyeux compère
	Rôle	Le tentateur
	Type	Le menteur
	Condition	Le chevalier décadent
	Stéréotype	Le <i>miles gloriosus</i>
	Allégorie	L'iniquité
	Archétype	Le principe de plaisir

<sup>363</sup> Il est à remarquer que Cacurgus n'agit point comme le serviteur-type de la comédie latine qui œuvre toujours en faveur de son jeune maître contre le *senex*. Cacurgus sème la confusion dans les deux camps, selon le jeu conventionnel du Vice : I can anger them all and but turn't to a scoff. Ye'st see a hurricamp straightway. I'll set all at a jar. (*Misogonus*, 2. 2. 294-295)

<sup>364</sup> P. Pavis, *Dictionnaire*, p. 249.

Général :		
	Actant	Recherche d'un profit

Pour Cacurgus on ne garderait que les niveaux de réalité comme suit :

Particulier :		
	Rôle	Le messager
	Condition	Le serviteur fourbe
	Allégorie	La luxure, la paresse
	Archétype	Le principe du plaisir

Général :		
	Actant	Recherche du désordre

Ces tableaux permettent de mesurer l'écart important qui préside à la théâtralisation de ces deux personnages : Falstaff est un personnage beaucoup plus "rond" sous tous les points de vue ! Le terme "universalized type", fréquent dans la critique de langue anglaise, nous semble le terme approprié, par son adjectif qualificatif, à rendre justice au genre de personnage qu'est Cacurgus, orchestrateur de l'ensemble du jeu dans la pièce *Misogonus*. A son apogée, le personnage-Vice n'est ni un individu, ni un type, ni une allégorie mais un "être humain universalisé" <sup>365</sup> qui garde une réalité ontologique supérieure à celle des individus. Lorsque Hal identifie Falstaff, à plusieurs reprises, au personnage-Vice, il entretient avec le spectateur une forme de dialogisme qui met en relief une facette conventionnelle de la pièce de Shakespeare et réactive certaines attentes traditionnelles chez le spectateur. Le tout est empreint d'allégorisme, dont la définition de W. Helmich dans le cadre de la "moralité", à notre avis, cible bien les procédés :

***[...] la mise en relief des possibilités extrêmes de l'humanité, une peinture des personnages qui ne procède pas par nuances, mais par contrastes, la stricte nécessité logique et morale des événements dramatiques et la polyvalence essentielle de l'action qui se prête à plusieurs modes d'interprétation.*** <sup>366</sup>

Le courant de platonisme général a fortement éclairé cette facette allégorique des conventions dramaturgiques exploitées dans le "théâtre du Vice". Certes des éléments néoplatoniciens et chrétiens se sont superposés avant d'imprégner la pensée médiévale, mais la vulgarisation des écrits de saint Augustin, de Denys l'Aréopagite et d'autres encore, a dévoilé que les termes généraux, en tant qu'essences, ont une réalité ontologique supérieure à celle des choses et des individus.

Dans la théâtralisation de Falstaff une facette mimétique s'ajoute à la conception

---

<sup>365</sup> Vocabulaire choisi par Paul Zumthor, cité par Werner Helmich, "La moralité : genre dramatique à redécouvrir", *Le théâtre au moyen âge*, p. 235, note 68.

<sup>366</sup> W. Helmich, "La moralité", p. 222.

allégorique. La théorie mimétique d'Aristote puise dans la réalité visible ayant la fonction de reproduire, par des images ressemblantes, la réalité des choses considérée comme la seule réalité véritable. La conception allégorique par contre s'appuie sur des éléments destinés à évoquer, à l'aide d'images fictives, la réalité suprême des entités. Nous pouvons citer parmi les composantes qui n'ont pas leur place dans le théâtre allégorique : la vraisemblance de la psychologie des personnages, la notion de caractères moyens, l'historicité de l'action, la contingence des événements dramatiques provoquant la sensation de tension, les bienséances et les trois unités propres au théâtre classique. Les conventions de ces deux formes d'esthétique dramatique s'imbriquent inextricablement dans l'œuvre falstaffienne.

Falstaff représente plus qu'un individu et plus qu'un type, comme le tableau précité le démontre. Ce corps est considéré grotesque, surtout par Hal, et cet aspect monstrueux et inquiétant que peut avoir le grotesque est probablement ce qui sous-tend son désir de l'expulser. La voix falstaffienne est mensongère et représente une force hostile qui cherche à envahir de l'extérieur : elle doit être chassée de l'édifice officiel, comme ces gargouilles et autres figures grotesques qui sont reléguées aux façades extérieures des bâtisses sacrées. Néanmoins cette voix véhicule aussi une critique salutaire de la guerre et de la politique actuelle. Il est vicieux, mais ses vices servent de leçon aux autres. L'essentiel du message transmis par la plupart des dramaturges des moralités est présent ici : l'homme doit accepter et reconnaître sa double nature. Le monde des hauts personnages est confronté à un monde grotesque afin de créer une prise de conscience de l'imperfection et de l'attitude qui conduit à la vigilance et à la mesure.

Cacurgus est un personnage beaucoup plus mécanique, l'agent d'une démonstration en quelque sorte. Sa "réalité" ne se pose en des termes qui reposent sur des critères de la vérité scientifique, mais plutôt en termes de fonctions ou d'actions, d'interactions possibles et de discours. Cacurgus pourrait être pris pour un motif ou une impulsion dans le cœur de l'homme. Le degré faiblement mimétique d'un tel personnage a moins d'intérêt que le débat suscité qui touche non seulement les protagonistes du jeu mais aussi les spectateurs. Cacurgus pourrait s'attirer l'admiration de la salle pour sa performance en tant qu'acteur consommé, mais aucunement en qualité de personnage touchant les cœurs des spectateurs à travers plusieurs siècles. Peut-être pourrait-on conclure ce bref survol en citant un extrait de l'introduction de A.R. Humphreys de l'édition Arden de 1 Henry IV :

***Falstaff as a whole is far greater than the sum of his parts ; this Vice-Parasite-Fool-Miles-Gloriosus-Corrupt-Soldier is inspired by such humorous virtuosity as immeasurably to transcend such components. His whole nature is unified of paradoxical opposites, so that a man no more knows where to have him than he himself knew where to have the Hostess (3. 3. 126-7).<sup>367</sup>***

### 8.4 Folly et Sapience : nouveaux actants pédagogiques dans le jeu du Vice

---

<sup>367</sup> 1 Henry IV, édition d'A. R. Humphreys, The Arden Shakespeare, London: Methuen, 1974, p. xliii.

Non seulement nous voyons le Vice fusionner avec le bouffon dans le personnage de Falstaff, mais aussi nous discernons un glissement de sens associé aux allégories-personnages qui "doublent" les protagonistes principaux des pièces de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle basées encore sur le schéma de la moralité. Le personnage-Vice peut incarner la folie et son antagoniste se montre vertueux en exhibant son aptitude à manier l'esprit afin de ne pas en être la victime. David Wiles différencie le rôle du Vice de celui du premier *clown* (entendre bouffon) de théâtre, Richard Tarlton, de la manière suivante :

***While the Vice exists in a moral/philosophical dimension, the clown exists in a social dimension. While the Vice represents a negative pole in relation to virtue and wisdom, the clown is a negative pole in relation to urbanity and status. [...] There was less concern with original sin, more with the innate character of gentility, and with the power of education to change the man.***<sup>368</sup>

Ce changement apparaît déjà dans des interludes comme *The Longer Thou Livest The More Fool Thou Art* (1559, W. Wager) où *folly* et *sapience* sont les termes forts sur lesquels le prologue met l'accent, les présentant comme les principaux actants du jeu :

***THE PROLOGUE By him [Moros] we shall declare the unthrifty abuse Of such as had lever to folly and idleness fall Than to harken to sapience when he doth call, Their process, how their whole life they do spend, And what shame they come to at the last end. Wherefore this our matter we entitle and name : The longer thou livest, the more fool thou art. (v. 52-58)***

Cet interlude présume par certains aspects la perspective qu'affectionne Shakespeare pour la présentation du conflit psychologique et idéologique de la fable bâtie sur l'éducation du prince héritier Hal. Nous y retrouvons le motif du jeune homme à la recherche de la connaissance et dont le long cheminement est semé d'embûches : les tentations de la chair, le manque de discipline et de patience. Sa dialectique repose sur les pôles opposés "*science*" et "*sapience*", "*folly*" et "*wisdom*". Dans *The Longer* la folie doit être purgée et l'esprit qui se substitue à la vertu doit être déployé aux fins de chasser la folie lorsqu'elle colporte l'insolence malicieuse. Discipline expose en deux vers l'intention du dramaturge Wager :

***You that have the wit to mock and to scorn What wit you have to wisdom I will see. (v. 335-336)***

La folie porte en elle des qualités pédagogiques pour les jeunes ; cette idée est exprimée par le personnage Fortune :

[...] Fortune can exalt fools  
Who shall nurture men of wit and reason  
And make them glad to learn their schools.  
(v. 119-1121)

*Scire* et *sapere* sont les deux principes à intégrer :

DISCIPLINE

Among all, there be two principal,

---

<sup>368</sup> David Wiles, *Shakespeare's Clown*, p. 23.

That be Scire and Sapere alway,  
To have cunning and wisdom withal.

(v. 1935-1937)

God's Judgement résume la leçon enseignée par la démonstration théâtrale après la sortie de Moros qui est conduit aux enfers à califourchon sur le dos du personnage nommé Confusion :

#### GOD'S JUDGEMENT

We do not only them fools call here  
Which have not the perfect use of reason,  
Innocents whereof be many far and near  
In whom discretion is geason,  
But those are the greatest fools properly  
Which disdain to learn sapience  
To speak, to do, to work all things orderly  
And as God hath given intelligence ;  
But contrary to nature and God's will  
They stop their eyes through wilful ignorance,  
They seek to slay, to prison, to poll, to pill  
Only for their own furtherance.

(v. 1871-1882)

La pièce met en avant la nécessité d'enseigner aux jeunes l'importance du discernement dans l'acquisition des connaissances : user à bon escient du savoir que l'on acquiert est une leçon fondamentale pour bien s'orienter dans la vie. Cet interlude rejoint 1 & 2 *Henry IV* en ce que ces deux pièces sont destinées à l'éducation de futurs dignitaires investis d'un rôle public<sup>369</sup>. Dans cette dernière il est suggéré que l'école de la place publique (représentative de la dialectique du Multiple) est meilleure que celle de la culture monologiste de la cour (représentative de l'Un) pour un jeune prince doté des qualités évoquées par les personnages-Vertus de la pièce de Wager. Lorsque Hal réitère les *Proverbes* (1, 20) en s'écriant "[...]wisdom cries out in the streets ..." (1 *Henry IV*, 1. 2. 86) il semble confirmer notre prémisse. D'autre part, nous reconnaitrons aisément le trait de caractère "wilful ignorance" fustigé par God's Judgement comme celui qui rend Falstaff si imperméable aux lumières de la conscience.

A travers la folie de Falstaff et de Moros nos deux auteurs semblent exprimer à la fois l'éloignement des impératifs chrétiens et leur rôle encore décisif dans la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. L'on pressent dans l'une et l'autre la relation entre l'univers de la pièce et

---

<sup>369</sup> *The Longer* porte cette déclaration sur la première page : "A very mery and Pythie Commedie, called *The longer thou liuest, the more foole thou art*. A Myrour very necessarie for youth, and specially for such as are like to come to dignitie and promotion ." Voir William Wager, *The Longer Thou Livest*, éd. Mark Benbow, London: Edward Arnold, 1968, ix.

certains problèmes politiques et spirituels qui se posaient à l'époque élisabéthaine : en effet, on est tiraillé d'une part entre les actes et les lois constitutifs du gouvernement de la Cité, et d'autre part entre les prescriptions chrétiennes régisseurs des âmes. Falstaff apparaît comme l'illustration du vers de Salomon que cite Exercitation dans son exhortation au bon usage de *Scire et Sapere* à la fin de *The Longer* :

Ut furiosus habens gladium, sic doctus iniquus.

[...]

A wicked man having learning and cunning

Is like one whose wits are running,

I mean a mad man having a sword in his hand.

(v. 1938-1946)

Discipline renforce notre impression de la présence dans la pièce de Wager d'un tiraillement entre devoirs spirituel et civique :

To praise the good order <sup>370</sup> now set is our intent,

And to further the glory of God's holy name.

(v. 1969-1970)

La psychomachie entre le Bien et le Mal se transforme, dans la pièce de Shakespeare et dans cette moralité tardive de W. Wager, en ce que Richard Marienstras appelle, en isolant le thème central de *Julius Caesar*,

[...] le conflit classique entre une Histoire universelle et providentielle, et une Histoire soumise à la contingence, à des nécessités purement politiques ou sociales ; c'est le conflit entre la *virtù* machiavélienne et la vertu du prince chrétien, entre la capacité d'agir en connaissant les hommes et le monde, et – parfois – le besoin d'agir en se connaissant soi-même. <sup>371</sup>

Falstaff contraste avec Hal par le fait qu'il n'acquiert pas un esprit d'humanisme civique qui "suppose que le développement et l'épanouissement de l'individu n'est possible que lorsque l'individu agit en tant que citoyen" <sup>372</sup>. Son comportement de prédateur pendant la guerre révèle d'autre part un esprit machiavélique qui projette de mettre à profit sa goutte ou sa vérole pour légitimer une pension de guerre : ses maladies ne lui servent aucunement de *memento mori* :

FALSTAFF

A pox of this gout ! – or a gout of this pox ! for the one or the  
other plays the rogue with my great toe. 'Tis no matter if I do

---

<sup>370</sup> Référence à l'ordre maintenu par la reine Elisabeth.

<sup>371</sup> Richard Marienstras, *Le proche et le lointain*, Paris: Les Editions de Minuit, 1981, pp. 106-107.

<sup>372</sup> Voir J. G. A. Pocock, *Politics, Language and Time : Essays on Political Thought and History*, New York: 1971, cité par R. Marienstras, *Le proche*, p. 106, note 60.

halt ; I have the wars for my colour, and my pension shall  
seem the more reasonable. A good wit will make use of anything  
I will turn diseases to commodity. *Exit*  
(2 *Henry IV* , 1. 2. 223-227)

Hal se retourne contre Falstaff dans la dernière scène de l'acte 5 de 2 *Henry IV* d'une manière semblable à celle du personnage nommé God's Judgement qui réproouve sévèrement le comportement de l'impénitent Moros (v. 1871-1882). Hal parle en qualité de représentant et d'incarnation de la loi et de la justice lorsqu'il adresse ces paroles, aux résonances homilétiques, à Falstaff :

KING HARRY  
[...] Fall to thy prayers.  
How ill white hairs becomes a fool and jester !  
So surfeit-swelled, so old, and so profane ;  
[...]  
Leave gourmandizing ; know the grave doth gape  
For thee thrice wider than for other men.  
Reply not to me with a fool-born jest.  
(2 *Henry IV* , 5. 5. 45-46 ; 48 ; 51-53)

*The Longer*, avec le sort tragique que subit le protagoniste principal, montre comment le centre d'intérêt est déplacé d'un protagoniste représentatif de Tout-Homme à un personnage représentatif du particulier, de l'individualisme. Bernard Spivack voit en ce déplacement le début de la fission entre le comique et le tragique :

Tragedy, inhibited by the universality of the early moralities, in which it is nonetheless thematic and potential, steps onto the stage as soon as it is allowed to do so by this gradual displacement of the general by the particular, of the One by the Many, which is perhaps the most conspicuous feature in the evolution of the morality drama, as well as the main clue to its disintegration.<sup>373</sup>

La fin réservée à Falstaff , préparée par la pièce dans la pièce de la taverne (1 *Henry IV* , 2. 4) n'est pas dénuée d'accents tragiques ; étant donné que l'éthique de la bonne mesure adoptée par Hal-King Henry V s'est élaborée aux contacts du "corps grotesque ", et cela dans le monde de la deuxième tétralogie où s'affirme une conception plus sécularisée de l'existence sociale désormais prête à trouver des accommodements avec le ciel, son exil laisse espérer un retour triomphal.

## 9. Le langage carnavalesque : parodie satirique

<sup>373</sup> Spivack , *Shakespeare* , p. 250.

## Introduction

---

Lorsque Henry V conseille à Falstaff de tempérer son discours, il réitère le *topos* de la mesure cher aux humanistes de la Renaissance, mesure qui naît de la domination des passions et de la conscience éclairée par la foi, ce pouvoir de jugement pratique de l'homme qui doit toujours être soumis au projet du Divin. C'est en partie la voix de la conscience qui agit comme un filet de sauvetage dans les pièces à tonalité tragi-comique. A l'appel de la conscience le protagoniste change d'allégeance et se tourne vers Dieu, échappant ainsi à une fin tragique : à mainte fois nous avons été témoin de ce dénouement dans le théâtre Tudor où préside la comédie du mal, hypertexte allégorique et parodique qui laisse aisément voir au destinataire son hypotexte sous son costume de théâtre, bien que ce déshabillage ne soit pas toujours possible, lorsque l'hypertexte sacrifie trop au goût du jour.

Le Vice opère essentiellement une confusion entre les deux pôles opposés que la tradition religieuse avait pris soin de distinguer et argue de la nécessité pour ses victimes de vivre dans le monde et d'embrasser les valeurs mondaines. Par une perversion du discours officiel ce personnage rend une place importante au réalisme et au monde dans le texte théâtral<sup>374</sup>. Il agit souvent comme un index faisant apparaître la polysémie inhérente au langage en action, ce que M. Bakhtine appelle "hétéroglossie", repérée dans sa poétique par les notions de "dialogisme" et de "carnaval". Les détournements qu'opère le Vice relèvent en grande partie des procédés parodiques, contre-chants venant en regard du chant principal, sortes de dédoublements de la conscience qui cherche les limites, les côtés comiques du discours. La parodie, comme bien d'autres pratiques intertextuelles, travaille en profondeur notre culture. Au Moyen Âge et à la Renaissance, c'est toute une culture populaire et cléricale qui se développe autour de la parodie des cérémonies et des textes religieux lors de certaines fêtes comme Carnaval ou la tradition festive du "Boy Bishop", ou encore les réjouissances de Noël placées sous l'autorité bouffonne d'un "Lord of Misrule" à la cour et chez les grands personnages du royaume ainsi que chez les étudiants de Londres, d'Oxford et de Cambridge<sup>375</sup>. Analogues à la Fête des Fous célébrée par le bas clergé dans les pays d'Europe continentale, ces fêtes sont imprégnées de l'esprit parodique, du goût du scatologique et de l'obscène et du droit à la liberté de parole, lorsque cette dernière s'exprime à travers des propos décousus qui symbolisent le dérangement mental lié à la folie.

La parodie ne s'arroge pas forcément une autorité supérieure à celle de sa cible, et n'est pas nécessairement une pratique dénigrante et arrogante, mais sa puissance d'opposition et de négation est indéniable. Les moyens mis en œuvre sont souvent variés : l'exagération (dans la stylisation) et la réflexivité, l'inversion et la négation, l'adaptation par le biais de la recontextualisation et l'anachronisme. Une communication de type intertextuel parodique ne peut réussir que si elle s'adresse à un destinataire suffisamment

<sup>374</sup> Ce terme est à comprendre dans toute son épaisseur, renfermant le dialogue et les didascalies. Voir à ce sujet l'analyse d'Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre*, Paris: Editions Sociales, 1978, dans le chapitre intitulé "Texte-Représentation", pp. 13-57.

<sup>375</sup> Voir à ce sujet F. Laroque, *Shakespeare et la Fête*, pp. 35-78.



cultivé et doué de mémoire pour percevoir les textes cachés sous le texte-palimpseste, suffisamment sensible au comique, au ludique et au satirique que véhicule la parodie. Nous estimons que le personnage Vice du théâtre Tudor avait bien habitude ses spectateurs-auditeurs à identifier ses "hypotextes"<sup>376</sup> et signaux destinés à orienter sa réception. Shakespeare exploite habilement l'horizon d'attente du spectateur élisabéthain habitué aux conventions du théâtre populaire. La logique de la dérision fait partie intégrante de la vision tragi-comique carnavalesque dans *1 & 2 Henry IV* où le grotesque, le bouffon et le burlesque s'opposent au style classique et héroïque pour conduire le spectateur par des voies mystérieuses (mais conventionnelles) à un déchiffrement des lois de l'univers, à la découverte du vrai par l'entremise de la parodie et du bon usage de la folie, ce masque de la sagesse.

### 9. 1 *Mankind* et le langage carnavalesque

---

Si nous prenons comme référence notre première illustration *Mankind*<sup>377</sup>, à l'aube de la période qui nous intéresse, c'est parce que nous relevons à diverses reprises la présence d'un hypotexte, en langue latine, travesti dans une langue plus proche et familière par les vices qui ont fait subir à la langue pratiquée par les ecclésiastiques de profondes transformations, considérée par les littéraires comme la seule langue digne de véhiculer la pensée des érudits. *Mankind* est émaillée du langage carnavalesque qui est celui de la place publique et du marché (lieux consacrés à la manifestation ludique, espaces ouverts et considérés comme étant potentiellement sous l'emprise du Malin). Ce langage est mis au premier plan lors du carnaval et l'emporte sur le discours officiel des savants de l'Eglise et de l'Université. Il véhicule une culture transgressive, où le diable rivalise avec le Divin, où l'opposition traditionnelle spirituelle/charnelle est inversée, et où d'autres oppositions habituelles viennent compléter celle-ci : les antithèses sérieux/comique, sage/fou, fermé/ouvert, fini/infini, intérieur/extérieur, immobile/mobile, vérité officielle/vérité extra-officielle, ordre/désordre, haut/bas. La perception carnavalesque du monde, imprégnée de rites comiques datant de milliers d'années (dont les saturnales), permettait aux individus que tout séparait dans la vie journalière de jouir d'une forme de contact libre et familière. Tous étaient considérés comme égaux pendant la période du carnaval et cet affranchissement temporaire de la vérité dominante et du régime en place avec ses rapports hiérarchiques, ses privilèges, ses règles et ses tabous était communément admis. Bakhtine fait ressortir la nature complexe de la perception carnavalesque du peuple :

**[...] toutes les formes et tous les symboles de la langue carnavalesque sont imprégnés du lyrisme de l'alternance et du renouveau, de la conscience de la**

---

<sup>376</sup> Terminologie genettienne : l'"hypertextualité", notion équivalente à "intertextualité", le nom sous lequel Julia Kristeva répandit en France le dialogisme bakhtinien, est définie comme la relation qui réunit un texte B ("hypertexte") à un texte antérieur A ("hypotexte") "sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle de commentaire". Voir l'essai de Gérard Genette *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Editions du Seuil, 1982, p. 13.

<sup>377</sup> Rappel de l'édition utilisée : *Mankind*, (c. 1470), éd. Glynne Wickham, London: J. M. Dent, 1976.

**joyeuse relativité des vérités et autorités au pouvoir. Elle est marquée, notamment, par la logique originale des choses "à l'envers", "au contraire", des permutations constantes du haut et du bas ("la roue"), de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et de travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détronements bouffons.** <sup>378</sup>

Lorsque New Guise, Now-a-Days et Nought font une collecte auprès des spectateurs pour attirer Titivillus, le parler du bonimenteur est adopté pour faire apparaître "a man with a head that is of great omnipotence –" (460). L'inversion vérité officielle/vérité extra-officielle est rendue plus explicite lorsque Titivillus se présente : "*Ego sum dominantium dominus*" (*I am Lord of Lords*) et lorsqu'il dispense ses "bénédictions" sataniques <sup>379</sup> :

***Go your way – a devil way – go your way, all ! I bless you with my left hand : foul you befall (Mankind, v. 521-523)***

Ce qui a été désigné comme la "disconvenance" <sup>380</sup> parodique entre le style et le sujet est exploitée à profusion par l'auteur de *Mankind*, à la manière de ces artistes qui remplissent les marges des textes sacrés d'illustrations profanes et souvent obscènes – les plaisanteries de sacristie, on nous le ferait croire, perpétuent la foi en moquant la liturgie. Le personnage du groupe vices de la pièce, Now-a-Days, attribue des pratiques scabreuses au dévot, Mercy :

***Go and do that longeth to thine office : Osculare fundamentum* <sup>381</sup> ! (Mankind, v. 140-141)**

La fonction ludique du latin macaronique se nuance d'une connotation satirique ; la cocasserie du rapport entre les habitudes pieuses de ce personnage et la variante farceuse évoquée fait rire tout en communiquant un commentaire critique qui tourne en dérision la spiritualité illustrée par Mercy dans la pièce. Thèmes et valeurs officiels sont opposés par leurs équivalents extra-officiels. Deux formes d'expression antithétiques sont les vecteurs de deux codes culturels opposés. Nous remarquons la présence de l'obscène, thématique et linguistique, dans les répliques du groupe des vices : cette constante du "théâtre du Vice" véhicule une ambivalence qui n'est pas dénuée de son importance. Si nous consultons la recherche effectuée par Maria Corti sur les dialogues entre le roi Salomon et Marcolph, nous pourrions mieux appréhender les articulations du mode de pensée du Moyen Âge finissant et tenir compte de la polysémie dont même le scatologique est doué. L'illustration que nous avons sélectionnée du *Dialogus Salomonis*

---

<sup>378</sup> Bakhtine, *Rabelais*, p. 19.

<sup>379</sup> Une bénédiction dispensée par la main gauche est en vérité une malédiction.

<sup>380</sup> Terme emprunté à Charles Perrault et réemployé par Gérard Genette pour définir le processus de travestissement d'un texte : "[...] le travestissement ne fonctionne pas seulement comme n'importe quel divertissement trans-stylistique fondé sur ce que Charles Perrault appelait la "disconvenance" entre style et sujet, mais aussi comme un exercice de traduction (on dirait, en termes scolaires mais plus précis, de *version*) : il s'agit de transcrire un texte de sa lointaine langue d'origine dans une langue plus proche, plus familière, dans tous les sens de ce mot. Le travestissement est le contraire d'une distanciation : il naturalise et assimile, au sens (métaphoriquement) juridique de ces termes, le texte parodié. Il l'*actualise*." Genette, *Palimpsestes*, p. 83.

<sup>381</sup> Traduction de G. Wickham : "*Kiss his arse !*"

et *Marcolphi*, emblématise notre antithèse entre le sacré et le profane, et nous renseigne davantage sur la signification de la grimace obscène dont sont parsemées les pièces de la période qui nous a occupée jusqu'ici. Dans ce *dialogus*, ou *disputatio* qui appartient aussi au genre littéraire de l'*exempla* dans sa deuxième partie, deux figures profondément connotées s'opposent ; il s'agit de Salomon, le *rex*, et de Marcolph, le vilain, *rusticus* et *turpis*, et d'un texte où l'exposition des contraires est bâtie sur des proverbes du sage Salomon que Marcolph s'amuse à contrecarrer en leur opposant des inversions savamment calculées. La fonction du texte, selon Corti, est de démystifier les *auctoritates* d'une culture passéiste qui voudrait ignorer le mouvement en avant dans l'espace réel et dans le temps historique. Dans l'échange que nous citons, une polysémie élaborée est mise dans la bouche de Marcolph :

**19a S : Learning and wisdom must dwell in the mouths of the wise. b M : An ass must always be in the harvest. Where he grazes, he brings new life ; where he eats one plant, forty grow again ; where he shits, there he fertilizes ; where he pisses, there he irrigates ; where he wallows about, there he breaks up the clods.**

382

Comme le précise M. Corti, l'âne évoqué dans l'extrait cité est à la fois le vilain et le symbole de la résurrection et de la régénération, représentatif donc de la force vitale des *laboratores*. Marcolph représenterait ces intellectuels qui voyaient la nécessité de remettre en question le modèle d'une culture dominante et officielle. Corti voit la propension pour la coprolalie comme le reflet du caractère transgressif d'une culture qui veut afficher ses différences en même temps qu'elle se sépare d'un modèle culturel d'un niveau plus élevé. Cette transgression passe souvent par la profanation.

## 9. 2 *Misogonus* et la parodie satirique anti-cléricale

Dans une pièce plus tardive, *Misogonus* (1570), la scène de la taverne avec le travestissement burlesque de Sir John, le curé du village et représentant du modèle culturel supérieur, mérite toute notre attention. Cette pièce nous montre que le clergé n'est plus tout simplement la cible d'un commentaire satirique mais qu'il est en voie de devenir l'un des acolytes du personnage Vice prêt à entraîner ses semblables dans la débauche jusqu'à la dégradation spirituelle totale. L'entrée en scène de Sir John est longuement préparée par les habitués de la taverne, comme si l'auteur de la pièce préparait les spectateurs à une rencontre avec un autre Titivillus, considéré dans *Mankind* comme le clou du spectacle. Lorsque *Misogonus* décide de jouer aux dés, ses serveurs font appel au curé qui a la réputation d'avoir toujours un jeu de dés sur lui ; Orgalus, serviteur dévoyé de *Misogonus*, brosse son portrait de la manière suivante :

**He, sir – I am sure he is not without a dozen pair of dice. I durst jeopard he is now at cards or at tables. A Bible ? Nay, soft you. He'll yet be more wise. I tell you, he is none of this new start-up rabbles. There's no honest pastime but he puts it in's ure. Not one game comes up but he has it by th'back. Every wench i'th' town's acquainted with his lure. It's a pity – so God help me – that ever he should lack. (*Misogonus* , 2. 2. 61-68)**

382

Texte cité par Maria Corti, "*Models and Anti-models*", p. 360.

Les spectateurs ne sont pas déçus par la performance de Sir John. Il joue et perd sa soutane aux dés (2. 2. 143), prie le dieu des voleurs, Mercure, de lui venir en aide (2. 2. 167), ponctue son discours de jurons blasphématoires (195-196 ; 204 ; 219) et se déclare prêt à sacrifier toutes les âmes de sa congrégation pour gagner son pari (2. 2. 223). Lorsque son clerc l'appelle pour dire la messe il est tellement absorbé par le jeu et dans une situation si désastreuse qu'il laisse entendre à ses interlocuteurs que n'importe quel larron pourrait officier à sa place et que sa congrégation excuserait son absence pour un tel motif. C'est à l'appel de "Susan Sweetlips", et non pas par devoir, qu'il s'apprête à délaissier le jeu. Le clergé est satirisé ouvertement dans cette scène qui fait danser et flirter lascivement le curé avec la prostituée de la taverne ; Sir John lui-même souligne son hypocrisie et celle de sa profession lorsqu'il s'abrite derrière l'autorité de la Bible : **"It's good to fetch a frisk once a day. I find it in my text."** (2. 2. 267) Sir John fait office du "younker" que Misogonus, le fils prodigue, réclame (2. 2. 56) comme compagnon de ses débauches. L'inversion carnavalesque des rôles atteint son paroxysme dans cette longue scène qui colporte une satire anti-cléricale effrénée. Nous voyons ici le clergé en voie de fusionner avec le Vice, lequel processus est rendu explicite par l'ostension symbolisante du dernier déguisement d'Idleness, le Vice de *The Interlude of a Contract of Marriage between Wit and Wisdom* (1579, Francis Merbury) et dans *Doctor Faustus* (1592, Christopher Marlowe) par Mephistopheles qui est prié de changer de tenue vestimentaire et d'adopter la tenue d'un franciscain :

**FAUSTUS** *I charge thee to return and change thy shape. Thou art too ugly to attend on me. Go, and return an old Franciscan friar : That holy shape becomes a devil best.* (*Doctor Faustus*<sup>383</sup>, 1. 3. 23-26)

### 9. 3 Falstaff et la logique de la dérision

---

La parodie satirique anti-cléricale de Shakespeare est beaucoup plus subtile. Pour débiter sa matière comique dans les deux parties de *Henry IV* Shakespeare fait entrer momentanément Falstaff dans un cadre de sermonnaire puritain. La parodie s'organise autour du contenu et des procédés rhétoriques du sermon (procédé employé dans les moralités aussi). Le style vertueux de l'hypotexte est très habilement pastiché par Falstaff et, une fois démystifié à l'aide du regard ironique, révèle un paravent hypocrite de conduites peu édifiantes. Falstaff parle sur le ton des sermonneurs puritains qui dénonçaient hypocritement "the wicked" et équivoquaient de la même manière que les jésuites casuistes, autrefois les cibles récurrents des satiriques. Falstaff manie avec dextérité la logique de la dérision. Shakespeare suggère par touches légères et anodines à l'encontre des prédécesseurs précités qui pratiquent l'amplification à peine ambiguë. Par la valeur picturale et évocatrice du verbe la mise en forme théâtrale d'une autre facette de Falstaff, celle de l'hypocrite religieux est accomplie par ostension verbale : "The wicked" (1 *Henry IV*, 1. 2. 90 ; 2 *Henry IV*, 2. 4. 316) acquiert la fonction totalisante de l'épithète homérique. Par l'évocation d'un trait moral, la présence physique de Falstaff est dramatiquement glosée comme hypocrite puritain, ennemi de la fête ainsi que du théâtre (alors qu'il est dans son élément dans l'une et l'autre) comme en témoignent ces discours

<sup>383</sup> Edition utilisée : Christopher Marlowe : *The Complete Plays*, éd. J. B. Steane, Harmondsworth: Penguin Books, 1980.

truffés d'un manque de sincérité, discours qui illustre d'ailleurs ce que le Chief Justice qualifie si pertinemment de *"wrenching the true cause the false way"* (2 Henry IV, 2. 1. 108) :

**FALSTAFF.** *O, thou hast damnable iteration, and art indeed able to corrupt a saint : thou hast done much harm upon me, Hal, God forgive thee for it : before I knew thee, Hal, I knew nothing, and now am I, if a man should speak truly, little better than one of the wicked. I must give over this life, and I will give it over : (1 Henry IV, 1. 2. 87-93)* **FALSTAFF** *No abuse, Ned, i'th'world, honest Ned, none. I dispraised him before the wicked [Turns to the Prince] that the wicked might not fall in love with thee : (2 Henry IV, 2. 4. 315-317)*

La parodie est moins explicite dans le théâtre de Shakespeare que dans les exemples cités ci-dessus. L'élément tendancieux est résorbé par le hors-texte (et le hors-scène), mais il est laissé entendre que le spectateur saura combler l'ellipse<sup>384</sup>.

## 9. 4 Les voix babéliques du carnaval

Les contacts dans la taverne sont affranchis des barrières sociales et un jeu carnavalesque est mené au niveau linguistique. Hal adopte un registre différent de celui de la cour lorsqu'il fréquente Falstaff et ses compagnons dans la taverne. Le décorum n'est point respecté et l'imaginaire est animé par un puissant souffle matériel corporel qui détrône et rénove lors de son passage. Le mélange de rois et de clowns dans *Henry IV* finit par être inacceptable esthétiquement, ce qui semble donner raison à Sir Philip Sidney qui fustige cette cohabitation dans le théâtre de son époque. Shakespeare construit une véritable stratégie linguistique de ce mélange. Hal et Poins abandonnent les vers des scènes de cour et parlent en prose, comme Falstaff, lorsqu'ils fréquentent la taverne. Mais pendant la simulation de la future rencontre de Hal avec son père, le Prince, lorsqu'il "renverse" le Roi de Carnaval, effectue une certaine mise en abyme du langage et amorce le mouvement qui réinstallera le décorum que nécessite une scène de cour : "Swearest thou, ungracious boy ? Henceforth ne'er look on me. Thou art violently carried away from grace," (1 Henry IV, 2. 4. 439-441).

Le discours de Falstaff dévoile son identité théâtrale de clown métamorphosé. Il crée

<sup>384</sup> Louis Lecoq nous apporte des renseignements sur les espaces (le présupposé commun à l'auteur et au spectateur) laissés par cette ellipse. A partir du moment où Martin Marprelate est abattu (courant 1589), l'occasion s'offre aux écrivains élisabéthains satiriques de s'attaquer à l'ennemi des poètes et des gens de théâtre et de montrer leur attachement aux institutions religieuses en place. Ils s'attachent à peindre une image littéraire du puritain réel afin d'éviter les dangers encourus sur le terrain des controverses religieuses. Ils élaborent le portrait de l'hypocrite religieux aux couleurs contemporaines, qui devient le type littéraire que l'on appelle fréquemment stage-puritan. Quelques traits essentiels suffisent pour le caractériser sur le plan religieux, tout l'accent étant mis sur son comportement social. Comme le souligne L. Lecoq, la valeur du portrait caricatural "dépend surtout de la personnalité de l'artiste, de l'intelligence et du talent avec lesquels celui-ci sait extraire de la réalité non seulement les matériaux nécessaires à une bonne satire, mais les détails vraiment significatifs." Dans 1 & 2 Henry IV l'épithète "the wicked" suffit à Shakespeare pour étoffer le sur-scène avec un hors-scène particulièrement riche en connotations. Le puritain en vient chez la plupart des satiriques élisabéthains à annexer tous les vices : il est avare, séditieux, ivrogne, gourmand et débauché. L'hypocrisie est la cible de presque toute la satire religieuse élisabéthaine, et, nous explique L. Lecoq, est responsable du fusionnement du type du puritain avec ceux du *malcontent* et du *villain*. Lecoq, *La satire*, pp. 112-114.

l'illusion de parler spontanément de part la structure linéaire de ses phrases et s'adresse directement aux spectateurs. Il donne l'impression d'entretenir une conversation avec le spectateur lors de ses monologues, ce qui contraste diamétralement avec le monologue de Hal. Ce dernier nous adresse un seul monologue, mais il est doté d'une intention unique, ignorante d'autrui. Falstaff exploite les structures dialogiques du langage et la plurivocité du mot <sup>385</sup> : la voix de l'énonciateur et celle d'autrui sont simultanément présentes. Falstaff est marqué dans sa parole individuelle par des évaluations sociales : l'énoncé signale dans son énonciation la superposition de plusieurs voix. On a le sentiment de la présence de la citation, l'écho constant des mots d'un autre. Nous pouvons considérer les textes de ce théâtre non comme une collection de sources ou d'images, mais comme l'incarnation d'une série de relations entre les spectateurs et l'auteur. Le sol natif anglais consiste en des superpositions et des mélanges de cultures spécifiques caractérisées plus par leur mélange que par leur pureté. Ce mélange de styles et la multiplicité des voix font que le locuteur tient compte non seulement des deux pôles de la communication des images énoncées du "je-tu", mais aussi du "il" sous la forme d'un tiers-parlant représenté par "les gens disent que", "on prétend que", énoncés doxiques qui pourraient être soit orthodoxes, soit hétérodoxes. Les exemples sont légion. Les proverbes, que l'on retrouve souvent exploités comme support théâtral, ainsi que des références à des croyances et aux dictons populaires, qui empruntent aux bestiaires ainsi qu'aux herbiers, forment le point de rencontre de la sagesse populaire et officielle, de Falstaff et du spectateur. Il use d'un langage figuré pour provoquer ses effets comiques et pour maintenir une complicité étroite avec la salle : le chat est évoqué, d'une part pour sa mélancolie proverbiale en qualité de "gib-cat", (*1 Henry IV*, 1. 2. 72), chat mâle castré, et d'autre part pour sa gourmandise et agilité : "I am as vigilant as a cat to steal cream." (*1 Henry IV*, 4. 2. 59). La camomille légendaire et la consommation de mûres associée à l'école buissonnière lui sert de référence pour feindre les reproches du père de Hal dans la pièce insérée de la scène 4 de l'acte 2 de *1 Henry IV* : "though the camomile, the more it is trodden on the faster it grows, yet youth, the more it is wasted the sooner it wears.(395-397) [...] Shall the blessed sun of heaven prove a micher, and eat blackberries ? (402-404)".

L'irruption du comique dans la pièce historique semble témoigner des bouleversements historiques qui s'opèrent à la fin du Moyen Age, au seuil d'un âge nouveau. Le modèle du monde unilatéralement vertical, extra-temporel, avec son haut et son bas absolus, son mouvement comprenant soit une ascension, soit une chute et qui ignore le mouvement en avant était en pleine désorganisation. Les lignes horizontales, animées d'un mouvement en avant dans l'espace réel et dans le temps historique s'opposent au puissant élan vertical médiéval. Le désir de penser et de réaliser son destin en dehors des règles et des appréciations hiérarchiques du Moyen Age anime alors la pensée philosophique, la connaissance scientifique, la pratique de l'art et de la littérature. Shakespeare exploite le procédé folklorique traditionnel de la "hiérarchie à l'envers", de "la négation positive" dans sa chronique afin d'affranchir la réalité concrète, d'en montrer

---

<sup>385</sup> Nous attirons l'attention du lecteur sur ces propos formulés par Julia Kristeva, à qui la notion d'intertextualité est attribué, concept étroitement lié au dialogisme de Bakhtine qu'elle commente dans sa présentation de la traduction française de *La Poétique de Dostoevsky*, p. 14 : "[...]le dialogisme voit dans tout mot un mot sur le mot, adressé au mot."

sa véritable physionomie. Cette physionomie est à chercher désormais, non point vers le haut, mais vers le bas, dans les enfers ambivalents symbolisés par la taverne de la Hure dans *1 & 2 Henry IV*.

En représentant Hal comme un fils prodigue qui n'a pas l'intention de revivre la jeunesse de son père (comme le fait l'animal qui est une reproduction des générations antérieures) Shakespeare formule l'idée du perfectionnement de l'homme non pas par l'essor de l'âme individuelle dans les sphères hiérarchiques supérieures, mais dans le processus historique de développement de l'humanité. L'image de la vieillesse qui refléurit dans une nouvelle jeunesse se teinte d'une coloration historique et la culture humaine se tourne vers l'avenir et vers la notion de progrès.

Le carnaval célèbre l'anéantissement du vieux monde et la naissance d'un nouveau monde, d'une nouvelle année, d'un nouveau printemps, d'un nouveau règne. Les images de carnaval unissent les pôles positif et négatif et sont orientées vers le bas : en bas, à l'envers, le devant-derrrière. Tout ce qui est achevé, limité et passéiste est précipité dans le bas terrestre et corporel pour y mourir et renaître. La parodie de la typographie médiévale est évidente dans les pièces que nous venons d'étudier. La béatitude spirituelle est profondément enfouie dans le corps, dans ses parties les plus basses. Lorsque Falstaff brosse un portrait satirique de Bardolph, il fait de son nez le reflet inversé de la lampe de conscience qui guide les âmes vertueuses sur le chemin du salut. Le décrivant comme un éternel feu de joie, il avoue avoir suivi ce flambeau pendant trente-deux ans, de taverne en taverne, et d'avoir entretenu "ce chevalier de la lampe ardente" (*1 Henry IV*, 3. 3. 25) avec des boissons (associés ici aux feux de l'enfer) comme s'il était une salamandre, cet animal qui ne craint pas le feu et qui, dans le symbolisme chrétien, renvoie à la notion de foi durable du croyant qui ne se laisse pas consumer par les feux de l'envie<sup>386</sup>. Par le biais d'un télescopage inattendu la notion abstraite de peur (de la damnation) est vaincue par le rire qui réduit le monde éthique à un objet concret charnel à l'allure comique.

Shakespeare réussit la synthèse du carnaval et du pèlerinage de l'âme vers elle-même, laquelle s'effectue pour Hal sous la forme d'une régression dans *1 & 2 Henry IV*. Pour mener à bien son projet, le dramaturge puise dans la matrice langagière que les traditions festives populaires avaient développée : l'argot des moines, des écoliers, des magistrats ainsi que la langue parlée qui regorgeaient de pastiches très variés, de textes de nature religieuse, juridique ou littéraire dont témoigne le travestissement de *Cambyses*<sup>387</sup> et du style de Lyly (l'euphuisme) dans *1 & 2 Henry IV*. Ce dernier est caractérisé par les périphrases, les parallélismes de constructions, les énumérations, les *schemata*, les références mythologiques, les comparaisons et les métaphores filées, l'antithèse quasi-incontournable. Depuis toujours, les parodistes recherchent les analogies et consonances propices à travestir le sérieux et l'obliger à prendre des accents comiques. Dans le sens, l'image, le son des paroles et des rites sacrés, ils localisent le talon d'Achille

<sup>386</sup> Voir J. C. Cooper, *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, London : Thames and Hudson, 1993, p. 144.

<sup>387</sup> *1. Henry IV*, 2. 4. 379-382 : FALSTAFF : Give me a cup of sack to make my eyes look red, that it may be thought I have wept, for I must speak in passion, and I will do it in King Cambyses vein.

qui permet de tourner en dérision le trait le plus minime, grâce auquel ils établissent la liaison avec le "bas" matériel et corporel. Le langage familier des clercs et de tous les intellectuels du Moyen Age et du peuple était profondément imprégné des éléments du "bas" matériel et corporel. L'encadrement comique dont Falstaff entoure la notion d'honneur illustre à dessein la manière dont Falstaff matérialise le langage, en particulier lorsqu'il anatomise son corps pour vider la notion abstraite d'honneur de tout son sens :

***Can honour set to a leg ? No. Or an arm ? No. Or take away the grief of a wound ? No. [...] What is honour ? A word. What is in that word honour ? Air. (1 Henry IV , 5. 1. 131-135)***

Le langage sérieux est "officiel" dans la culture classique et associé à la violence, aux interdits et aux restrictions. Un élément de peur et d'intimidation est associé au sérieux "officiel". Le rire suppose que la peur est surmontée et que les interdits et restrictions sont levés. La victoire sur la peur et sur la terreur mystique se concrétise en riant. Bakhtine a raison lorsqu'il affirme que le rire dévoile une autre vérité, populaire et non officielle, grâce à sa victoire sur la peur morale qui, selon cet anthropologue,

***[...] enchaînait, accablait et obscurcissait la conscience de l'homme, la peur du pouvoir divin et humain, des commandements et interdits autoritaires, de la mort et des châtiments d'outre-tombe, de l'enfer, de tout ce qui était plus redoutable que la terre. En battant cette peur, le rire éclaircissait la conscience de l'homme, lui révélait un monde nouveau.***<sup>388</sup>

Le rire joue ainsi un rôle primordial dans le développement de ***"la nouvelle autoconscience de la Renaissance"***<sup>389</sup>.

Les frontières statiques entre les choses et les phénomènes institués par le monde officiel sont effacées temporairement pour être réinstaurées d'une manière très marquée à la fin de *2 Henry IV*. Falstaff et Hal nous sont présentés comme deux compères dans la scène 2 de l'acte 1 de *1 Henry IV*, Falstaff se permettant de poser cette question à Hal d'une manière des plus désinvoltes : ***"What time of the day is it lad ?"*** Lors de son entrée dramatique codée par la symbolique du vêtement à la fin de la scène 5 de l'acte 5 de la deuxième partie de *Henry IV* les "my royal Hal", "my sweet boy", "my heart" sont rapidement étouffés par la voix officielle qui met de nouveau la pyramide hiérarchique à l'endroit pour réduire au silence les voix babéliques du carnaval et rétablir l'ordre social qui n'admet pas d'ambiguïté. *Rule* prend le dessus sur *Misrule* et le bonhomme Carnaval est sacrifié pour faire place au renouveau. Tout est mis à l'envers et démembré pour être reconstitué autour d'un nouvel ordre ; tel le mystère pascal, Hal est transposé dans la figure de révélation, dans le corps du Christ.

## Conclusion

<sup>388</sup> Bakhtine, Rabelais, p. 98.

<sup>389</sup> Ibid., p. 98.



Il convient tout d'abord de rassurer le lecteur en soulignant que notre étude ne prétend aucunement réduire les deux personnages shakespeariens à des Vices issus de la tradition des moralités. Si nous avons pu établir un certain nombre de rapprochements entre la scène shakespearienne et l'aire de jeu du "théâtre du Vice", tant au niveau des personnages qu'au niveau de l'agencement des épisodes de la fable il serait maladroit de réduire la vision de Shakespeare à un message essentiellement didactique et homilétique hérité du théâtre Tudor. Notre démarche ne consistera pas à effectuer une exploration archéologique du théâtre pour tenter de découvrir les strates constitutives de son imaginaire fertile. Nous avons concentré nos efforts sur le personnage Vice afin de mettre en lumière la pratique subtile shakespearienne de l'art de l'imitation<sup>390</sup> à partir d'une matrice culturelle, matrice dans laquelle tous ses contemporains furent moulés mais que Shakespeare a su exploiter avec génie pour transcender ses rivaux avec "an art / Which does mend nature – change it rather ." (*The Winter's Tale*, 4. 4. 95-96).

Nous ne prétendons pas non plus établir une typologie des transformations que le processus d'imitation englobe<sup>391</sup>. Nous nous contenterons d'étudier comment une œuvre, partant d'une allégeance multiple, affirme son autonomie et crée un complexe dans lequel le dramaturge trouve la pleine réalisation de son art et le secret de l'œuvre éternisée.

Durant notre pérégrination dans le "théâtre du Vice" la présence d'une tradition "hybride" s'est imposée à notre regard, tradition native qui résiste longtemps à la forme sélective et économe des classiques et aux normes de *decorum* avancées par les théoriciens littéraires comme Sir Philip Sidney. Ce "théâtre du Vice" qui focalise sur le paradoxe de la condition humaine aboutit souvent à un dénouement heureux avec le remodelage spirituel du protagoniste dévoyé. Si Shakespeare réinvente la pièce "providentielle" en introduisant ses métaphores, en générant des plaisirs et des scènes de

<sup>390</sup> "Imitation" ne comporte pas le sens péjoratif que le terme peut prendre pour dénoter une œuvre sans originalité dans ce contexte. Nous l'entendons dans le sens que Samuel Johnson lui attribue dans *A Dictionary of the English Language*, qui correspond à l'éducation dispensée dans les *grammar schools* à laquelle Shakespeare aurait été exposé: (*imitation*, sens 3) "A method of translating looser than paraphrase, in which modern examples and illustrations are used for ancient, or domestick for foreign." Johnson cite Dryden pour étayer sa définition : "In the way of *imitation*, the translator not only varies from the words and sense, but forsakes them as he sees occasion ; and, taking only some general hints from the original, runs division on the groundwork." L'extrait suivant de *The Schoolmaster* (1570) de Roger Ascham nous permet d'expliciter non seulement la notion d'imitation telle que les élisabéthains étaient censés la pratiquer, mais aussi de voir comment la notion de *decorum* s'y imbrique : The true difference of authors is best known *per diversa genera dicendi* that every one used ; and therefore here I will divide *genus dicendi*, not into these three, tenue, mediocre, et grande, but as the matter of every author requireth ; as, *Poeticum In genus Historicum Philosophicum, Oratorium*. These differ one from another in choice of words, in framing of sentences, in handling of arguments, and use of right form, figure, and number, proper and fit for every matter : and every one of these is diverse also in itself ; as the first, *Comicum, Poeticum, in Tragicum, Epicum, Melicum*. And here, whosoever hath been diligent to read advisedly over Terence , Seneca, Virgil, Horace , or else Aristophanes, Sophocles, Homer, and Pindar ; and shall diligently mark the difference they use in propriety of words, in form of sentence, in handling of their matter ; he shall easily perceive what is fit, and *decorum* in every one, to the true use of perfect Imitation. (Voir *English Dramatic Theories*, vol. 1, *From Elyot to the Age of Dryden*, 1531-1668, ed. by Norbert H. Platz, Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1973, p. 13.)

<sup>391</sup> Pour une exploration de ce territoire nous pouvons consulter Genette, *Palimpsestes*, pp. 14-19, plus particulièrement.

réconciliation apparentées à celles du théâtre didactique ou homilétique, il n'en demeure pas moins que les figurations de la Providence prennent un sens plus littéral : cette notion est redéfinie pour correspondre à l'environnement socio-culturel en pleine mutation, se nuancant parfois de connotations monétaires. Le Vice, personnage "tuteur", est transformé par un procédé d'actualisation conformément aux capacités d'absorption du public de l'époque, et cette transformation se solde par une "naturalisation" de la convention. La variante du personnage Vice obtenue par le remodelage de Shakespeare rend un hommage indirect (et involontaire, sans doute) à l'aire de jeu du "théâtre du Vice"

Par "naturalisation de la convention" nous n'entendons pas la création de personnages naturalistes. Comme notre comparaison entre Falstaff et Cacurgus l'a démontré, les personnages de Shakespeare allient convention et naturalisme. S. L. Bethell développe cette dualité et cette adaptabilité des spectateurs élisabéthains au mélange de conventionnalisme et de naturalisme qui nécessite de la part du sujet percevant un double mode de réception, "a dual mode of attention, [...] dual awareness."

392

***Characters, without being themselves made up of incompatible qualities, may evoke distinct and separate responses from the audience. Thus Falstaff is a) amusing, and b) morally reprehensible : an Elizabethan audience would applaud his wit, but approve his final dismissal***<sup>393</sup>.

On s'accorde à dire que le spectateur élisabéthain du théâtre populaire possédait cette faculté de "multi-consciousness"<sup>394</sup>, la capacité du spectateur de garder simultanément à l'esprit deux aspects antithétiques d'un personnage ou d'une situation que les dramaturges mettaient à profit pour élaborer des pièces empreintes de charges émotionnelles. Le spectateur élisabéthain pouvait absorber deux niveaux de réalité à la fois, sans qu'il y ait confusion entre eux. Cette faculté était vérifiée pour le spectateur populaire non contaminé par les théories abstraites de la dramaturgie que Philip Sidney et les universitaires auraient voulu imposer. *A Defence of Poetry* (1595) aurait eu un effet désastreux sur le théâtre élisabéthain si les régulations strictes néo-classiques qu'il recommande avaient été uniformément adoptées. L'essai de Sidney, en voulant éliminer les improbabilités engendrées par le mélange du comique et du tragique tendait vers une simplification et une réduction des niveaux de réalité. Le naturalisme au théâtre est l'aboutissement d'une esthétique qui nécessite une création d'illusions et qui a tendance à engluier l'homme dans un milieu immuable. Cette esthétique ne provoque pas chez le sujet percevant les mécanismes de réception qui engendrent une recreation de la signification du spectacle, surtout lorsque celui-ci repose sur la profusion ou l'ambiguïté de ses structures et de ses stimuli.

Or, le théâtre Tudor, émaillé de discours et de fonctions métathéâtraux, ne cache point son artificialité. Shakespeare ne tourne pas le dos à cette tradition, comme en

---

<sup>392</sup> S. L. Bethell, *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*, London & New York: Staples Press, 1944, rep. 1948, p. 27.

<sup>393</sup> *Bethell, Shakespeare and the Popular., p. 27*

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 29.

témoignent les deux personnages étudiés, Falstaff et Richard III, qui sont doués d'une identité théâtrale double. Shakespeare était probablement moins intéressé par les traits individuels que par les traits universaux. Le savant dosage de tragique et de comique, de sérieux et de ludique dans ses pièces est fondé sur la capacité psychologique du spectateur/auditeur du théâtre populaire de changer rapidement de centres d'attention. Cette "psychologie" est liée à la culture populaire, depuis toujours au sein de la tradition dramaturgique qui allie "wholesome lessons" et "honest mirth", et saisit l'occasion de développer des scènes misogynes comme celle dans lesquelles figure la femme de Noé ou encore celle du *Secunda Pastorum* du cycle Towneley où, dans ce qui ressemble à l'antimasque grotesque, le mouton volé que Mak le berger dissimule dans un berceau de nouveau-né préfigure la scène où les collègues de Mak découvrent l'Enfant Jésus à Bethlehem.

Le personnage-Vice de l'aire de jeu Tudor représente plusieurs voix et, nous l'avons fait remarquer, se distancie de lui-même pour commenter son propre jeu. Cette capacité s'étendra à d'autres personnages des tragi-comédies de la Renaissance, comme nous le verrons lors de notre exploration de la vision tragi-comique inspirée des modèles italiens, comme celui de Giambattista Guarini.

Le théâtre providentiel accepte la présence d'une voix transcendante qui représente une force extérieure au personnage lui-même et qui intervient soit sous forme de miracle soit sous forme d'un code officiel à respecter. Cette configuration est tissée dans le symbolisme de la pièce providentielle et équivaut au discours officiel transcendantal, toujours audible en arrière plan

et dicte l'attitude digne que l'auditoire doit adopter. Ce discours est représenté par Richmond dans *Richard III*, drame providentiel dont l'issue découvre un ordre bénéfique dans le malheur et dans l'injustice. C'est un drame qui révèle une logique suprationnelle qui préside sur le mystère et sur le paradoxe de la difficile vérité sur laquelle est fondée le christianisme. Dans les pièces à tonalité tragi-comique, les tendances uniquement tragiques sont contenues par l'intuition du spectateur et la trajectoire comique de la fable dépendra non seulement d'une intervention miraculeuse, mais aussi du sentiment que les pouvoirs universaux œuvrent pour la justice, voire même pour le bonheur des méritants. Shakespeare croit encore en la possibilité d'une intervention supranaturelle pour modifier la suite des événements, comme en témoigne les apparitions de personnages ou de subterfuges inattendus pour motiver les dénouements de ses pièces.

Nous ne devons pas perdre de vue que la Renaissance va vers le rationalisme déiste et que l'homme a tendance à perdre son humilité et à évaluer son importance au sein de l'univers selon des critères relatifs à son rôle social. Shakespeare reste dans la lignée de la chrétienté médiévale qui avait établi un lien étroit entre la destinée humaine et la nécessité d'un Ordre universel ; dans ce système la dignité de l'homme est fondée sur la place centrale qui lui est attribuée. Cependant, l'un des effets de la dévaluation comique, dont Shakespeare se sert comme allié pour interroger les idées reçues, est de faire douter de la dignité et de la valeur de l'homme qui se mettait au centre de l'univers et qui de plus en plus avait besoin d'une leçon d'humilité à cette époque élisabéthaine où se produisent d'importantes mutations sociales, religieuses, politiques et économiques en même temps que l'expansion du monde exploré. Les personnages de Shakespeare ne peuvent plus

être les actants, dans une moralité, qui agissent ou font leur salut en apprenant à se connaître ; le salut ne dépend plus désormais seulement de la lucidité ou du pouvoir que l'on puisse avoir sur soi-même, mais aussi du pouvoir que l'on exerce sur les choses et sur le monde. Dans *Hamlet* ou dans *King Lear* Shakespeare montre qu'il n'y a pas nécessairement un avantage à se connaître pour agir et que l'action juste ou moralement acceptable est rarement couronnée de laurier.

## Chapitre 3 La matrice néoclassique : élément de la toile de fond de la vision tragi-comique shakespearienne.

### Introduction

Lors de notre exploration du "théâtre du Vice" l'illustration d'éléments contribuant à la vision tragi-comique de Shakespeare a surtout puisé dans la matrice médiévale dont les dramaturges, pris comme exemples, ont hérité. La partie connexe de notre travail propose l'étude de certains traits néoclassiques qui teintent la dramaturgie anglaise vernaculaire. La démarche sera nécessairement sélective car il serait illusoire de prétendre cataloguer ces traits de provenance si diverse. Notre regard se tournera en particulier vers l'Italie d'où sortait de nombreux éléments constitutifs d'un processus qui allait aboutir au développement d'un nouveau jeu théâtral. Ce nouveau théâtre, John Fletcher suivant l'exemple de l'italien Giovan Battista Guarini, le baptise canoniquement tragi-comédie, alors que Polonius, lorsqu'il fait entrer la troupe d'acteurs conviée par Hamlet dans le grand hall du château d'Elseneur, le glisse d'une manière désinvolte dans sa classification pléthorique des formes théâtrales en lui attribuant la coloration indistincte de

"tragic-comical-historical-pastoral" :

***The best actors in the world, either for tragedy , comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene individable, or poem unlimited. Seneca cannot be too heavy, nor Plautus too light. For the law of writ and the liberty, these are the only men.(Hamlet , 2. 2. 379-384)***

Cette tentative de regroupement par genre semble être un clin d'œil de l'auteur pointé en direction de la fluidité des composants du catalogue. Polonius nous laisse un aperçu non seulement des formes hybrides théâtrales qui occupaient la scène Tudor<sup>395</sup> mais aussi des critères littéraires en vogue.

L'hybridation est un trait permanent du théâtre Tudor. Ce qui retiendra notre attention dans cette partie de notre travail est précisément la coexistence des formes du terroir avec des formes de souche classique et le combat éthico-littéraire qui entoure l'évolution de ce théâtre. Notre objectif est de situer la vision tragi-comique de Shakespeare à l'intérieur d'une typologie de systèmes signifiants dans l'histoire, de la définir par rapport à une tradition littéraire, de poser les traits fondamentaux de cette vision qui constitue en quelque sorte un dépôt de la mémoire dramaturgique. La confrontation de points de vue opposés sur la conception et sur le rôle des œuvres dramatiques nous permettra en même temps, nous l'espérons, de situer le dramaturge par rapport aux canons de l'esthétique officielle et par rapport aux exigences du public. La présente étude ne peut évidemment prétendre à une analyse exhaustive des problèmes posés, surtout lorsqu'ils ont la complexité de la tragi-comédie qui a toujours défié une définition nette en qualité de genre à part entière. Dans le cadre de ce travail nous ne pourrions que dégager quelques grands principes de ce que nous désignerons, par commodité, la tragi-comédie de la Renaissance, tout en précisant que c'est un ensemble déconcertant, riche et d'une grande variété qu'il est vain de vouloir réduire à un dénominateur commun. Si nous pouvons déceler une distinction entre les caractéristiques de la vision tragi-comique renaissante de Shakespeare et la vision tragi-comique gothique c'est grâce aux infiltrations croissantes qui affectent la thématique et les techniques dramaturgiques émanant des pays limitrophes. La vision du monde subit de nettes transformations dans le XVI<sup>e</sup> siècle finissant : la vision tragi-comique de Shakespeare synthétise les traditions et les nouveautés.

## 1. Critères littéraires et éthiques de la "tragi-comédie de la Renaissance"

### 1. 1 Hybridation du théâtre Tudor

---

<sup>395</sup> Nous pouvons en ajouter à cette liste : comédies de cour, divertissements, masques, pièces adaptées des comédies classiques et italiennes, farces, moralités, interludes, cycles de mystères (encore joués au XVI<sup>e</sup> siècle).

*Fulgens and Lucrece* de Henry Medwall (1497) a le mérite d'être la première pièce introduisant des innovations inspirées par la comédie italienne, mais ce sont *Ralph Roister Doister* (1552, Nicholas Udall) et *Gammer Gurton's Needle* (1553, W. Stevenson) qui sont fréquemment citées comme les premières comédies vernaculaires respectant une forme régulière (*regular comedies*) conforme à la structure néoclassique<sup>396</sup>. Cependant, si l'air du temps du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle est propice au surgissement de formes plus rigoureusement classiques, il n'en demeure pas moins que le type de pièce qui se dénomme souvent "interlude tardif" ou "pièce hybride", construit à partir d'une longue pratique de métissage, répond encore aux exigences et aux goûts de spectateurs qui acceptent le contrat implicite au double volet de l'édification et de la distraction. Nous songeons surtout à des pièces comme *Cambyses* (1561, Thomas Preston) et *Apus and Virginia* (1564, R.B.) qui sont caractérisées par leur propension de "melting pot" regroupant un très grand nombre de techniques reconnues comme typiques du corpus Tudor : des éléments de la farce, de la comédie domestique, de la moralité, de la moralité politique, de l'histoire tragique sont canalisés dans ces œuvres multiformes qui se proclament haut et fort être des *tragicall comedies*.

Cette pratique traditionnelle de faire cohabiter dans une même aire de jeu des éléments disparates attire le mépris de Sir Philip Sidney et d'autres membres de l'aristocratie érudite qui amorcent la tendance à légiférer sur l'univers dramatique. Malgré des critiques acerbes, le théâtre baptisé "mongrel tragi-comedy"<sup>397</sup> par Sidney résiste hardiment aux flèches décochées par les théoriciens littéraires. Les courants principaux de la pratique théâtrale ne peuvent pas être supplantés par quelques idées d'académiciens exacerbés et inexpérimentés : l'efficacité théâtrale et les goûts du public le plus large l'emportent sur ces derniers. Comme le précise A.P. Rossiter :

***Indeed, inclusiveness was the supreme English requirement, and the true inner demand which left the high and doleful tragedy of the academics as a dead-end. To live on the inn-yard stage of the 'Cross Keys' at Newington Butts or the 'Rose', drama had to hold in it more of the full gamut of human life than was recreation for the Inns of Court or 'the better parte of the University'***<sup>398</sup>.

Les dramaturges se soucient beaucoup de la réception de leurs pièces par le public : en témoignent leurs prologues et épilogues qui permettent aux auteurs de dialoguer avec la salle. Ce "dialogisme" nous renseigne sur les intentions des auteurs (parfois voilées sous la couverture de l'allégorie ou d'une *persona*) et sur le climat littéraire et social qui les environnait. Nous avons fait ressortir auparavant le double souci des dramaturges du "théâtre du Vice" d'instruire et de divertir. Les auteurs sont amenés le plus souvent à se mettre à l'abri d'accusations d'hérésie ou de trahison en faisant l'apologie du comique

<sup>396</sup> La structure de la *New Comedy* commence à faire partie du programme enseigné dans les *grammar schools* vers les années 1520. Il est à remarquer d'autre part qu'un certain nombre de spectacles de nature classique sont enregistrés dans les archives de l'université de Cambridge entre 1510 et 1575 environ. Consulter G.C. Moore Smith, *College Plays Performed in the University of Cambridge*, Cambridge: CUP, 1923, pp. 50-72.

<sup>397</sup> Sir Philip Sidney, *A Defence of Poetry*, éd. by Jan Van Dorsten, Oxford: OUP, 1997, p. 67.

<sup>398</sup> Rossiter, *English Drama*, p. 136.

considéré comme dangereux pour la vie spirituelle des spectateurs mais aussi pour la vie corporelle des dramaturges.

## 1. 2 Les arguments d'ordre éthique

---

Parmi les détracteurs des pièces morales nous citerons John Northbroke qui s'appuie sur les écrits de saint Paul dans *1 Thessaloniens* 5, 22 et le fait que ce dernier **"biddeth vs to abstaine from all appearance of euill, &c."**<sup>399</sup>. A Youth qui s'étonne d'entendre Age se prononcer contre les interludes qui s'inspirent d'épisodes bibliques, Age réplique en s'appuyant sur l'autorité de saint James, de saint Augustin et de saint Bernard :

***What fellowship hath righteousness with vnrighteousness ? What communion hath light with darknesse ? Out of one mouth (sayeth Saint James) proceedeth blessing and cursing : those things ought not to be. S. Augustine sayth, It is better that spiritual things be vtterlye omitted, than vnworthilye, and vnreuerently handled and touched. O ! what rashnesse and madnesse is that (sayth Bernarde) to handle the worde of God with polluted handes, and to vtter and speake it with a filthie mouth, mingled with filthie speaches and wordes !***<sup>400</sup>

Northbroke décoche ses flèches contre l'irrévérence des pièces vernaculaires dans lesquelles les vices sont déployés et côtoient le vertueux. Lorsque Youth interroge Age sur les comédies, ce dernier énumère six conditions qui rendraient acceptable l'exercice de l'art dramatique par les maîtres d'école afin de contribuer à l'édification des jeunes :

***[...]first, that those comedies which they shall play be not mixt with anye ribaudrie and filfthie termes and wordes (which corrupt good manners). Secondly, that it be for learning and vtterance sake, in Latine, and very seldome in Englishe. Thirdly, that they vse not to play commonly and often, but verye rare and seldome. Fourthlye, that they be not pranked and decked vp in gorgious and sumptuous apparell in their play. Fiftly, that it be not made a common exercise, publickly, for profit and gaine of money, but for learning and exercise sake. And lastly, that their comedies be not mixte with vaine and wanton toyes of loue. These being obserued, I iudge it tollerable for schollers***<sup>401</sup>

Le traité de Northbroke oriente notre attention vers les principaux aspects tendancieux des représentations des années 1570 : le mélange de langage profane et sacré ; le traitement de sujets spirituels dans un contexte profane ; la concurrence entre les sermonneurs et les dramaturges ; la présence de la thématique de l'amour charnel, la luxure ; la tendance à privilégier la thématique des sacrifices et festivités en l'honneur des divinités païennes ; les costumes de théâtre considérés trop somptueux et excentriques ; la transformation du théâtre d'école de bonne conduite en entreprise commerciale.

Sir Thomas Elyot dans *The Governor* (1531) cependant avait défendu l'élément

---

<sup>399</sup> John Northbroke, *A Treatise wherin Dicing, Dauncing, Vaine Playes or Enterludes, are Reproved* (1577), éd. J. P. Collier, *Shakespeare Society*, London, 1843, p. 92.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 104.



instructif des pièces comiques :

***First, comedies, whiche they suppose to be a doctrinall of rybaudrie, they be undoubtedly a picture or as it were a mirrour of man's life, wherein iuell is nat taught but discovered ; to the intent that men beholdynge the promptnes of youth unto vice, the snares of harlotts and baudes laide for yonge myndes, the disceipte of seruantes, the chaunces of fortune contrary to mennes expectation, they beinge therof warned may prepare them selfe to resist or preuente occasion. [...] And if the vices in them expressed shulde be cause that myndes of the reders shulde be corrupted : than by the same argument nat onely entreludes in englisshe, but also sermones, wherin some vice is declared, shulde be to the beholders and herers like occasion to encrease sinners***<sup>402</sup>

Au fur et à mesure que le théâtre se sécularise, l'élément divertissant prime et un auteur comme John Rastell, fait part déjà, sur la page du titre de *The Nature of the Four Elements* (1517), des précautions à prendre pour ne pas offenser le public. Rastell précise que la pièce dure une heure et demie mais que certaines coupures peuvent avoir lieu durant la représentation pour éviter d'ennuyer l'assistance (surtout si le roi Henry VIII en fait partie) :

***[...] whiche interlude yf the hole matter be playd wyl conteyne the space of an hour and a halfe, but yf ye lyst ye may leue out muche of the sad matter as the messengers parte and some of naturys parte and some of experyens parte and yet the matter wyl depend conueniently, and than it wyll not be paste thre quarters of an hour of length***<sup>403</sup>.

Polonius à son tour témoignera, bien plus tard, de la lassitude qu'engendrent des discours trop longs ; Hamlet dédaignera alors son goût philistin :

***POLONIUS This is too long. HAMLET It shall to the barber's with your beard. – Prithee say on. He's for a jig or a tale of bawdry, or he sleeps. (Hamlet , 2. 2. 494-496)***

### 1. 3 L'invraisemblance contestée

---

Le didactisme n'est pas le seul élément à provoquer des contestations, que ce soit pour un excès ou pour une pénurie. La dramaturgie anglaise s'engageait aussi dans la fiction romanesque : dans le premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle, l'esprit des romances ou récits pastoraux, où se retrouve l'influence des *novellieri* italiens du *Trecento*, imprègne de multiples œuvres théâtrales. Tempêtes en mer et naufrages, séparations, aventures, réconciliations miraculeuses font partie du stock romanesque où bien des auteurs de l'époque puisent. Contes populaires, récits empruntés à l'antiquité<sup>404</sup> s'entrelacent avec le quotidien anglais et la voix transcendante de la culture officielle. L'invraisemblance des intrigues gêne certains critiques qui s'autorisent de la théorie de Donatus-Cicéron : le drame doit être tendu comme un miroir à la vie. Hamlet se fait l'écho de cette théorie

<sup>402</sup> Dans Norman Platz, éd., *English Dramatic Theories*, Vol. 1, *From Elyot to the Age of Dryden, 1531-1668*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1973, p. 1.

<sup>403</sup> John Rastell, *The Nature of the Four Elements*, J. S. Farmer éd., *Tudor Facsimile Texts*, London, 1907.

lorsqu'il conseille les acteurs sur la typologie des gestes et sur le mode de diction les plus conformes :

***Suit the action to the word, the word to the action, with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature. For anything so o'erdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is to hold as 'twere the mirror up to nature ; to show virtue her feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure. (Hamlet , 3. 2. 17-24)***

La suite de son intervention laisse entendre qu'un des principaux soucis des dramaturges devraient être de contenter les gens de goût et non point de chercher à faire rire les gens incultes :

***Now this overdone or come tardy off, though it makes the unskilful laugh, cannot but make the judicious grieve, the censure of the which one must in your allowance o'erweigh a whole theatre of others. (Hamlet , 3. 2. 24-28)***

Pourtant Shakespeare , qui écrit pour tous les publics, se montre un véritable *aficion* des récits d'aventures étranges, d'exploits héroïques, de l'amour soumis aux contraintes de "Dame Fortune", d'amants confrontés à des épreuves initiatiques, de femmes idéalisées bafouées par des forces extérieures incontrôlables. Toutes ces intrigues invraisemblables sont la cible privilégiée de Sidney , qui sans aucun doute fait partie des "judicious" (3. 2. 25) dont parle Hamlet . Lorsque Sidney fustige<sup>405</sup> les dramaturges qui mettent en scène des intrigues foisonnantes de pérégrinations spectaculaires, notre regard se porte sur une pièce comme *Common Conditions* (1576) ou *Sir Clyomon and Sir Clamydes* (1570) qui

<sup>404</sup> L'*Histoire d'Apollonius de Tyr*, dont la source – grecque ou latine, on ne sait trop – doit remonter au III<sup>e</sup> siècle de notre ère, est empruntée par Shakespeare dans la composition de *The Comedy of Errors* et de *Pericles* . Voir Leo Salingar, *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, Cambridge: CUP, 1976, pour une étude approfondie des motifs exploités par les dramaturges élisabéthains. Nous nous contenterons de citer cet extrait (pp. 30-31) pour illustrer notre propos : "The repertoire of the stage from, from Chaucer 's time onwards, had included miracles, or saints' plays, and secular romances and farces, besides moralities, quasi-dramatic forms such as pageants and folk-plays, and the mysteries, or biblical cycles, organised by the larger towns, which constituted the dominant dramatic form in England down to the Reformation and survived in many places until 1570 ; much of this dramatic material was common to Western Europe as a whole. [...]the majority of new English plays surviving from the first three quarters of the sixteenth century are not romances but moral allegories ; so that some scholars have been led to consider the few texts with undoubtedly romantic plots that remain from the time of Shakespeare's youth as hybrids, or late off-shoots from the prevailing stock of moralities. But they are essentially romances, showing evidence of a continuing tradition, and their morality -play features are merely borrowed." Salingar renvoie le lecteur aux ouvrages suivants : Spivack , *Shakespeare and the Allegory of Evil*, pp. 251-303 ; David Bevington, *From 'Mankind ' to Marlowe*, pp. 190-198.

<sup>405</sup> Voir Sidney , *A Defence*, p. 65 : " For where the stage should always represent but one place, and the uttermost time presupposed in it should be, both by Aristotle's precept and common reason, but one day, there is both many days, and many places, inartificially imagined. But if it be so in Gorboduc , how much more in all the rest, where you shall have Asia of the one side, and Afric of the other, and so many other under-kingdoms, that the player, when he cometh in , must ever begin with telling where he is, or else the tale will not be conceived ? Now you shall have three ladies walk to gather flowers : and then we must believe the stage to be a garden. By and by we hear news of shipwreck in the same place : and then we are to blame if we accept it not for a rock. Upon the back of that comes out a hideous monster with fire and smoke : and then the miserable beholders are bound to take it for a cave."

tinrent longtemps en haleine le public anglais à en juger par le nombre de représentations consignées dans le registre des libraires. En effet la pièce *Common Conditions* s'inscrit parfaitement dans cette catégorie notamment en s'interrompant brutalement à l'instant crucial où les amoureux sont amenés à boire une potion, l'auteur se souciant de l'effet de la durée de sa production sur le spectateur comme en témoigne l'épilogue :

***As wee are now by Time cut of from farther time to spende. So time saith to vs seace now here, your audience mutch ye wrong If farther now to weary them the time ye do prolonge. (v. 1892-94)***

*Sir Clyomon and Sir Clamydes* témoigne des efforts de dramaturges moins expérimentés que Shakespeare à transmuter des éléments de romance à la scène. L'intrigue a du mal à suivre son cours sans l'intervention ponctuelle d'un personnage qui récapitule les événements et qui guide finalement le spectateur dans les méandres de la pièce. Le dramaturge fait avancer le récit par le biais de la diégèse narrée, mais aussi saisit souvent cette occasion pour glisser en même temps un compte-rendu des situations antérieures<sup>406</sup>. Le problème rencontré par le dramaturge qui souhaite opérer une transmutation d'une romance à la scène n'est pas simple. Shakespeare, maintes fois confronté à ce problème, emploie tous les artifices dramaturgiques à sa disposition pour surmonter cette difficulté. Dans *Pericles*, par exemple, c'est à l'aide du poète Gower qu'il fait fi des trois unités et nous fait voyager dans le temps, traverser les mers dans des coques de noix, entendre une seule langue alors que les scènes se déroulent dans divers pays étrangers. Le personnage Gower dévoile ostensiblement la convention théâtrale en nous expliquant son rôle : "stand i' th' gaps" (*Pericles*, 4. 4. 8) pour nous apprendre les phases de l'histoire de Pericles que le dramaturge ne peut pas nous communiquer par des astuces scénographiques<sup>407</sup>. Dans *The Winter's Tale*, Shakespeare fait intervenir le personnage allégorique Time pour avancer la diégèse de seize ans et attirer l'attention sur l'artificialité de l'espace-temps tragi-comique et le travail d'élaboration de la fable. En même temps nous discernons un clin d'œil en direction de l'auditoire érudit pour lui indiquer la source de la pièce : le roman pastoral de Robert Greene, *Pandosto* (publié en 1588), dont le sous-titre est *The Trimph of Time* :

***TIME Impute it not a crime To me or my swift passage that I slide O'er sixteen years and leave the growth untried Of that wide gap, since it is in my power To o'erthrow law, and in one self-born hour To plant and o'erwhelm custom. (The Winter's Tale, 4. 1. 4-9)***

Notre imagination verrait volontiers Shakespeare lancer un défi à ces théoriciens de la

<sup>406</sup> Pour ne citer qu'un exemple, à la fin de la pièce, Clamydes explique au roi Alexander la cause du conflit entre lui-même et Clyomon (v. 1689-1703), comme si le spectateur l'avait peut-être oublié. Edition utilisée : *Sir Clyomon and Sir Clamedes, The Dramatic and Poetical Works of Robert Greene and George Peele*, éd. Rev. Alexander Dyce, London, Routledge, 1874.

<sup>407</sup> Pour une discussion de l'art de Shakespeare d'adapter des romances à la scène voir Charles Whitworth, "Standing i' th' Gaps" : Telling and Showing from Egeon to Gower" in *Tudor Theatre : Narrative and Drama*, éd. André Lascombes. Actes de la table ronde IV du Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours. THETA 2. Bern: Peter Lang, 1995, 125-142. Whitworth définit la pratique de Shakespeare comme : "an inversion, or turning inside out, of Plato's 'mixed' mode (a narrative with some direct dialogue) : he writes drama, with a lot of narrative, external and internal, to account for that which is beyond the dramatist's and his audience's reach.", p. 128.

trempe de Sidney qui tentent d'imposer un décorum différencié pour chacun des deux genres qui n'admettrait point de "Laughter [that] hath only a scornful tickling"<sup>408</sup> mais seulement de la comédie plaisante ("delight"<sup>409</sup>) et de la tragédie avec "stately speeches and well-sounding phrases, climbing to the height of Seneca's style"<sup>410</sup>. Sidney, ce disciple d'Horace et d'Aristote, traite de "gross absurdities" toutes les pièces qui mélangent indistinctement les genres :

***[...] neither right tragedies, nor right comedies, mingling kings and clowns, not because the matter so carrieth it, but thrust in the clown by head and shoulders to play a part in majestic matters with neither decency nor discretion, so as neither the admiration and commiseration, nor the right sportfulness, is by their mongrel tragi-comedy obtained***<sup>411</sup>.

Les intrigues complexes qui viennent en remplacement ou en superposition de la psychomachie épisodique, structure maintes fois réitérée dans le corpus Tudor, deviennent partie intégrante d'une tradition esthétique dont l'exploitation à des fins spirituelles ou morales n'apparaît pas toujours ouvertement. Lorsque Stephen Gosson s'insurge contre les romances dont *Sir Clyomon and Sir Clamydes* est l'une des plus représentatives, sa censure attire notre attention sur deux éléments que les tragi-comédies renaissantes tissent dans la trame de leur étoffe : le pèlerinage longuement développé et la scène de réconciliation dépourvue de vraisemblance :

***Comedies so tickle our senses with a pleasanter vein, that they make us lovers of laughter, and pleasure, without any mean, both foes to temperance. What schooling is this ? Sometime you shall see nothing but the adventures of an amorous knight, passing from country to country for the love of his lady, encountering many a terrible monster made of brown paper, and at his return, is so wonderfully changed, that he cannot be known but by some posy in his tablet, or by a broken ring, or a handkercher, or a piece of a cockle shell. What learn you by that ? When the soul of your plays is either mere trifles, or Italian bawdry, or wooing of gentlewomen, what are we taught***<sup>412</sup> ?

Bien que les échanges entre dramaturges, détracteurs et spectateurs portent surtout sur l'enseignement moral et sur le seuil de la liberté d'expression, dans le premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle des querelles sur la nature des genres viennent s'y greffer.

---

## 1. 4 Le combat éthico-littéraire autour de la dramaturgie

---

<sup>408</sup> Sidney, *A Defence*, p. 68.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>410</sup> Sidney, *A Defence*, p. 65.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>412</sup> Stephen Gosson, *Plays Confuted (1582)*, cité par Leo Salinger, *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, Cambridge: CUP, 1974, p. 73.

L'ensemble de ces remarques fait ressortir le combat éthico-littéraire qui sévit à l'époque. La fonction des critiques de la Renaissance consiste à rétablir les fondations esthétiques de la littérature, à réaffirmer les leçons de la culture antique, à restituer à sa véritable place l'élément de beauté terrestre de la vie humaine et du monde des arts. Leurs adversaires les plus farouches promulguent seulement la poésie qui sert la philosophie morale ou la théologie pour apprendre à l'homme à bien se conduire. Pendant toute sa carrière le dramaturge Ben Jonson -Horace -Cicéron , s'attachera à défendre son œuvre et à se protéger dans un contexte polémique de "poètomachie". Dans l'induction d'*Every Man Out of His Humour* (1599) nous entendons Asper, le présentateur et "auteur" de la pièce, rappeler la fonction sociale du poète, réformateur des mœurs, souligner les rapports auteur-public, faire ressortir l'intelligence d'un auteur qui associe l'utile à l'agréable, selon le précepte horatien que Sidney avait contribué à répandre :

***To please, but whom ? attentive auditors, Such as will joyne their profit with their pleasure. (Every Man Out of His Humour<sup>413</sup> , Induction, 201-202)***

Lorsqu'il expose les traits de ce qu'il estime être la meilleure définition de la comédie qu'il oppose à la comédie romanesque avec ses péripéties fort éloignées du quotidien (3. 6. 195-201), il fustige en fait les pièces de Robert Greene et de Shakespeare .

Lorsque Jonson se plaint des pièces qui "make nature afraid" et "beget *Tales, Tempests, and such like drolleries*" dans l'induction (v. 116-117) de *Bartholomew Fair*<sup>414</sup> (1614), ses remarques semblent viser directement William Shakespeare dont *The Tempest* (1611) et *The Winter's Tale* (1609-1611) présentent des événements qui défient les lois de la nature.

Bien que Shakespeare ne fasse que des clins d'œil au spectateur concernant ses choix et ses points de vue artistiques, nous pouvons constater que son attitude envers les spectateurs est aux antipodes de celle de Jonson qui reproche à ses auditeurs d'avoir le goût pour le sentimental ou le spectaculaire et qui s'efforce de les éduquer esthétiquement. Shakespeare ne veut pas rentrer dans la guerre de la "poètomachie", du moins c'est ce qu'il laisse croire dans le prologue de *Troilus and Cressida* , selon Northrop Frye<sup>415</sup> :

***PROLOGUE [...] And hither am I come, A prologue armed— but not in confidence Of author's pen or actor's voice, but suited In like conditions as our argument — (Troilus and Cressida , Prologue, 22-25)***

Le Prologue est armé afin de respecter les normes du décorum et non point pour se protéger des spectateurs mécontents, à l'inverse de ce que sous-entend le Prologue de la pièce de Jonson , *The Poetaster* (1601).

Il existe une tradition d'arrogance envers le spectateur chez Jonson alors que Shakespeare , au contraire, flatte le goût des spectateurs pour le romanesque ponctué

---

<sup>413</sup> Edition utilisée : Ben Jonson , *The Complete Works, 11 vols.*, éd. C. H. Herford, Percy and Evelyn Simpson, Oxford; Clarendon Press, 1925-1952

<sup>414</sup> Edition utilisée : Ben Jonson , *Three Comedies*, éd. Michael Jamieson, Harmondsworth: Penguin, 1981.

<sup>415</sup> Northrop Frye, *A Natural Perspective*, New York and London: Columbia University Press, 1965, p. 35.

d'actions violentes, d'éléments de farce, de danse, de chansons, de paillardises, le tout dans des cadres pittoresques. La comédie de mœurs de Jonson n'incorpore pas ces éléments : Shakespeare se tourne vers des pièces comme *Mucedorus* (1581) et *The Rare Triumphs of Love and Fortune* (1582) pour trouver les formules de réussite pour ses dernières créations. Le personnage Gower dans *Pericles*, l'intérêt pour les contes et les ballades d'antan affiché dans *The Winter's Tale* attestent de ses affinités avec les structures primitives archaïques de la tradition dramatique. Si Sidney et Jonson exercent leur critique sur le non-respect des unités, Shakespeare étale son désaccord en dilatant le temps de la pièce pour embrasser toute une génération. Comme le suggèrent Northrop Frye et Adrian Noble, le metteur en scène de la production de *Cymbeline* par la RSC en 1997<sup>416</sup>, pièce dans laquelle l'invasion romaine de l'Angleterre est contemporaine des infiltrations de la Renaissance italienne, "the only phrase that will date such a play is 'once upon a time'"<sup>417</sup>.

Nous pouvons remarquer que le double souci des auteurs du théâtre du Vice de distraire et d'instruire est encore au programme<sup>418</sup> de certains dramaturges au seuil du XVII<sup>e</sup> siècle. Il est piquant de remarquer que l'*Ars Poetica* d'Horace est encore présent en toile de fond, cette œuvre qui ne semble jamais avoir été perdue de vue depuis l'ère augustine. Horace préconise un mélange d'instruction et de plaisir, et insiste sur la valeur de la poésie en qualité d'agent civilisateur dans l'histoire de l'humanité. Horace considère les premiers poètes comme des sages et des prophètes, ainsi que les inventeurs des arts et des sciences. La fonction éthique et civilisatrice de la poésie est au centre des préoccupations des humanistes renaissants : tout comme le poète latin qui place Orphée au centre de sa doctrine poétique, les humanistes ne manquent pas d'assimiler la divinité païenne à l'*adflatus* poétique.

***Les hommes, errant dans les forêts, apprirent d'un fils, d'un interprète des dieux, à s'abstenir du meurtre, à renoncer aux habitudes d'une vie grossière. Voilà pourquoi l'on a dit qu'Orphée savait apprivoiser les tigres et les lions. On a dit aussi d'Amphibion, le fondateur de Thèbes, qu'il faisait mouvoir les pierres aux sons de sa lyre, et par ses douces paroles les menait où il voulait. Ce fut, en ces temps reculés, l'œuvre de la sagesse, de distinguer le bien public de l'intérêt privé, le sacré du profane, d'interdire les unions brutales, d'établir le mariage, d'entourer les villes de remparts, de graver sur le bois les premiers codes. Par là tant d'honneur et de gloire s'attacha au nom des chantres divins et à leurs vers.***  
<sup>419</sup> (*Art poétique*, v. 391-401)

<sup>416</sup> Noble fait démarrer la pièce par une scène où figure un conteur entouré des personnages qui écoutent le début du conte pour ensuite prendre leur place dans la pièce propre. L'emphasis est ainsi donnée à l'aspect romanesque de *Cymbeline*.

<sup>417</sup> Frye, *A Natural*, p. 57.

<sup>418</sup> Le prologue de *Like Will to Like* d'Ulpian Fulwell (1568) cite l'analogie de Cicéron entre la comédie et "a glassse" où se révèle "The advauncement of vertue, and of vice the decay" (v. 18) tout en faisant ressortir le rôle de "mirth and pastime" (v. 26) tempéré "with measure" (v. 36) et mélangé avec "gravitie" et "sadness" (v. 27 ; 35). Rappel de l'édition utilisée : Happé, *Tudor Interludes*.

<sup>419</sup> *Quinti Horatii Flacci, Art poétique, Œuvres d'Horace, tome 2, trad. M. Patin, Paris: Charpentier et Cie., 1872, pp. 388-389.*

L'intérêt croissant que porte les poètes élisabéthains aux dieux de l'Antiquité déplaît évidemment aux détracteurs puritains comme Northbroke qui désigne le diable comme fondateur du théâtre, agent efficace au service de sa politique maléfique :

**AGE Chrysostome sayth, the deuill founde oute stage-playes first, and were inuented by his crafte and policie ; for that they conteyne the wicked actes and whoredomes of the goddes, whereby the consciences of goodly men are grieuously wounded, and wicked lustes are many wayes stirred vp ; and therefore the diuell builded stages in cities. Arnbius sayeth : The heathens supposed to haue pleases and pacified their gods from their wrath and displeasure, when as they dedicated to them the sounds of instruments and shalmes, &c. stage-playes and enterludes. Saynt Augustine sayth : The heathen did appoint playes and enterludes to their gods for the auoyding of pestilent infections, &c. Theophylus sayth : Gentiles suos dies habebant quibus publica spectacula, &c., religiosa, &c. ; the Gentyles had their certain dayes appointed for open spectacles and shewes, &c., which they dedicated religiously vnto their gods. Clemens and others say : Diabolus sit author Gentilium superstitionum ; that the Deuil is the author of the Gentiles' superstition** <sup>420</sup> .

Cette réflexion nous transporte au centre du débat éthico-littéraire de la Renaissance en Angleterre qui, fécondé d'éléments classiques et surtout d'origine italienne, nervure la *Defence of Poetry* de Sidney ainsi que le processus qui aboutit à la pratique d'un nouveau genre théâtral qui sauvegarde le "théâtre des Gentils" de l'oubli. De nouveaux traités d'art dramatique, soit d'auteurs connus et portés récemment au regard des auteurs (notamment la *Poétique* d'Aristote ), soit d'auteurs contemporains désireux de créer un nouveau genre et de lui conférer une réglementation précise (nous pensons surtout à Giovan Battista Guarini ), étayent ce processus.

## 1. 5 Sidney et la tragi-comédie renaissante

---

A *Defence of Poetry* fut écrite par Sidney en partie pour contre-attaquer les fustigations de puritains comme Northbroke et comme Stephen Gosson. Bien que Sidney ne cautionne point le mélange hétéroclite d'éléments comiques et tragiques, il ne nie pas le fait que cette alliance puisse être réussie — **"[...]if severed they be good, the conjunction cannot be hurtful."** <sup>421</sup> Il avance des idées de portée plus vaste concernant le rôle du poète qui ont partie liée avec les théories sous-tendant la nouvelle tragi-comédie renaissante. Il passe en revue les différents genres littéraires pour examiner ce qu'ils peuvent avoir de déplaisant ou de subversif. Il est intéressant pour notre sujet de voir qu'il place la satire dans la compagnie de la poésie pastorale , de l'élégie, de l'iambe et de la comédie . Il attribue à la satire une haute fonction morale, puisque, tout en se jouant autour du cœur, elle nous révèle les tourments de la passion et la valeur de l'équanimité. La satire est présentée comme un moyen efficace de corriger les mœurs, au moins dans le domaine de la vie privée. Il semble interdire tout droit de regard sur les actions des

<sup>420</sup> Northbroke, *A Treatise*, pp. 99-100.

<sup>421</sup> Sidney , *A Defence*, p. 43.

grands ou sur la morale publique des hommes politiques, ayant les mains liées, comme ses contemporains, par les lois et la censure du pays (surtout après la controverse de Martin Marprelate<sup>422</sup>). Shakespeare ne pratique pas la comédie satirique de mœurs comme son contemporain Ben Jonson. Néanmoins un esprit satirique drapé d'un voile poétique pastoral ou vêtu d'un masque grotesque fait ressortir la traditionnelle opposition entre la campagne et la cour, le spirituel et le charnel, le bien et le mal et permet au dramaturge d'aborder sous un angle oblique les mœurs contemporains et les affaires d'état tout en restant politiquement correct, moralement sain et en dehors des prisons. Si Shakespeare éprouve le besoin de se disculper, de nier toute ressemblance entre son personnage Falstaff et Sir John Oldcastle dans l'épilogue de *2 Henry IV* — "For Oldcastle died a martyr, and this is not the man." (Epilogue. 27) — dans *Cymbeline* la critique satirique représentée par l'opposition cour/campagne sera subjuguée par l'irréel et l'invraisemblance de la fable soumise à l'appréciation de la salle.

## 1. 6 La tragi-comédie et l'esthétique de la vie intérieure

---

A travers notre étude des personnages shakespeariens Richard III et Falstaff, nous avons à plusieurs reprises focalisé sur la toile de fond gothique-grotesque de l'imaginaire de Shakespeare. A la fin de son analyse concernant la spécificité du grotesque shakespearien qui apparaît particulièrement dans les pièces falstaffiennes, Neil Rhodes constate un changement notoire dans la perspective adoptée par l'esthétique grotesque telle que le XVII<sup>e</sup> siècle la pratique :

***The more important factor is the disappearance during the seventeenth century of what I have described, perhaps clumsily, as 'fat-wittedness'; it is, in the end, another way of talking about the dissociation of sensibility. For during that century an increasingly forensic use of imagery destroyed a sense of the independent, internal life of words which Elizabethan writers exploit, and a move to compartmentalise experience destroyed the possibilities of linguistic and imagistic ramification from which literary grotesque derives. The result of this was a gradual decline in the writer's sense of language as a physical medium : the world of the body gave way to the world of the mind***<sup>423</sup>. (nos italiques)

Cette intériorisation corrobore le postulat de Richard Cody qui, dans son exploration de la présence de voix socratique et orphique dans *l'Aminta* (1581) du Tasse, découvre ce qu'il appelle une véritable esthétique de la vie interne — "a verbal art of landscape which is an allegory of the inner life"<sup>424</sup> — dans laquelle la connaissance sensible est transcendée par la raison pour amener à une vue plus intérieure et plus pure. Raymond Klabinsky<sup>425</sup> voit l'humanisme italien réaffirmer un idéal qui était né dans l'Antiquité classique, mais que l'on avait perdu de vue au Moyen Age : celui de la vie spéculative, différent de la *vita*

---

<sup>422</sup> Consulter Lecoq, *La Satire*, pp. 199-207.

<sup>423</sup> Rhodes, *Elizabethan Grotesque*, pp. 129-130.

<sup>424</sup> Richard Cody, *The Landscape of the Mind, Pastoralism and Platonic Theory in Tasso's Aminta and Shakespeare's Early Comedies*, Oxford: The Clarendon Press, 1969, p. 24.



*contemplativa*, idéal du Moyen Age, de par le fait que le penseur humaniste méditait pour s'appartenir alors que le penseur médiéval tentait de s'approcher de Dieu. La Renaissance abandonna l'expression traditionnelle *vita contemplativa* (qui en était venue à signifier *contemplatio Dei*) et choisit un nouveau vocable qui renvoie au passé par-delà le Moyen Age pour réactiver la notion antique d'une pensée et d'une recherche qui suffisaient à elles-mêmes — *vita speculativa sive studiosa*.

La personnification de cet idéal est l'*homo literatus* ou *Musarum sacerdos*, qui, tant dans la vie publique que dans la vie privée, n'était responsable qu'envers lui-même et envers son esprit, et non plus entièrement voué à Dieu. La *vita speculativa* fait le sujet d'éloge dans une branche de littérature consacrée à cet objectif et suscita la dévotion d'Ange Politien (1454-1494) protégé et ami de Laurent de Médicis (1449-1492), deux des figures les plus représentatives et en même temps des plus originales du Quattrocento italien. Elle constitua la principale source d'inspiration du célèbre discours intitulé *De hominis dignitate* de Pic de la Mirandole (1463-1494). La plupart des humanistes, et Pic de la Mirandole est de ceux là, vont s'attacher à réconcilier la théologie et la philosophie. L'humaniste de la Renaissance cherchait à imiter la vie du philosophe classique, qui se situait au-delà de la *vita activa* et au-delà de la *vita voluptuaria* et dans une certaine mesure donc au-delà du bien et du mal. Socrate, dans les *Dialogues*, promeut ce mode de vie introspective, motivée par la connaissance et l'exploration de soi-même et de la beauté par le biais du processus créatif analogue à celui du poète. Nous savons que la théorie de l'amour est le fond de la doctrine platonicienne : nul ne sera philosophe s'il n'a reçu le don divin de l'amour, aiguillon de la recherche philosophique, et s'il ne poursuit la vérité suivant la seule méthode qui mène jusqu'à elle, la dialectique. Dans le *Phèdre* la philosophie et l'art se confondent et se conditionnent : le *Phèdre* est une sorte de traité de l'amour en même temps qu'un traité de rhétorique. Quiconque prétendra être un grand orateur devra être un philosophe : il devra sentir en son cœur l'amour, principe des belles connaissances, qui s'élève des beautés terrestres jusqu'aux beautés véritables, jusqu'aux Idées. L'orateur parfait est celui qui sème et fait fructifier la vérité et la science dans les âmes de ses auditeurs. La critique savante en Angleterre s'inspire de ces traités pour ériger le poète au statut de civilisateur : c'est l'élégance de l'expression qui intéresse Socrate et l'art de disposer de tous les moyens rhétoriques en vue de la persuasion. Platon et Horace sont deux phares importants pour la nouvelle conscience de l'*homo literatus* Tudor, comme en témoigne *A Defence of Poetry* de Sir Philip Sidney. Sidney décrit la poésie comme aucun autre écrivain anglais n'avait osé le faire : la poésie n'est plus seulement l'art de la rhétorique ; le poète est doué d'un *adflatus* divin qui lui permet de dépasser la Nature dans sa création :

***Only the poet, [...], lifted up with the vigour of his own invention, doth grow in effect another nature, in making things either better than nature bringeth forth, or, quite anew, forms such as never were in nature, as the Heroes, Demigods, Cyclops, Chimera, Furies, and such like:***<sup>426</sup>

---

<sup>425</sup> Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancholie : études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, traduit de l'anglais et d'autres langues par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Evrard, chapitre 11, Paris: Gallimard, 1989, pp. 389-399.

## 1. 7 Dignité humaine et pouvoir divin : le statut du poète

---

Dans la mesure où la souveraineté de l'esprit à laquelle aspirait l'humanisme cherchait à s'accomplir dans le cadre d'une culture chrétienne, elle signifiait autant le danger que la liberté. L'homme y acquérait une nouvelle dignité mais il se plaçait sous un éclairage ambigu qui allait bientôt révéler une menace. Car dans la mesure où la raison humaine insistait sur son pouvoir "quasi divin", elle était aussi vouée à prendre conscience de ses limites naturelles. La notion judéo-chrétienne de la similitude entre l'homme et Dieu (l'homme "créé à l'image de Dieu") se présente dans l'*Oratio* de 1486 de Pic de la Mirandole, sous son aspect créateur et dynamique. La libre soumission à la loi divine est présentée comme un acte créateur de la part de l'homme. Cette idée de Pic selon laquelle l'homme est l'artisan de son destin (nous ne voulons pas dire de sa nature) connaît une grande fortune à l'époque de la Renaissance.

Le théâtre du Vice, nous l'avons vu, illustre les défaillances de l'homme à travers une vision tragi-comique du parcours humain ; la tragi-comédie de la Renaissance s'attache aussi à montrer le seuil jusqu'où l'homme peut pousser son *hubris*. Elle montre en même temps ses limites et ses contradictions.

La critique élisabéthaine de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle met en évidence le contexte intellectuel dans lequel les poètes élaborent leurs propres règles. Shakespeare et ses contemporains inscrivent leurs œuvres dans des débats qui opposaient action et contemplation, et qui voyaient harmonies ou discordances entre amours profane et divin, ou entre amour et vertu. D'une part ils mettent en avant la valeur de la vieille tradition littéraire nationale remontant à Chaucer et à Gower et d'autre part se tournent vers les modèles de l'Antiquité et les adaptations qu'offrent les humanistes savants européens. Les voix discursives qui forment le tissu des pièces de Shakespeare sont légion — discours humaniste, chrétien, néoplatonicien, monarchiste, ovidien, essentialiste, nominaliste, maniériste et bien d'autres encore. Cependant, dans la mesure où les discours génèrent des réseaux d'imagerie symbolique et enrôlent des narrations mythologiques pour articuler la vision d'une réalité conçue par l'artiste, on peut reconnaître l'apport incontournable du néoplatonisme chrétien dans la vision tragi-comique des dernières pièces de Shakespeare. *Cymbeline*, comme nous le verrons dans un prochain chapitre contient une mine d'allusions harmonistes inspirées par la pensée néoplatonicienne chrétienne.

La critique érudite italienne répandait des théories, bien connues des Elisabéthains, selon lesquelles l'artiste est créateur. Puttenham commence son traité en comparant les poètes aux "creating gods"<sup>427</sup> et la *Defence* de Sidney est un compendium de ces théories. Sidney commence sa poétique par une étude étymologique de la nomination de **"this now scorned skill"**<sup>428</sup> :

<sup>426</sup> Sidney, *A Defence*, p. 23.

<sup>427</sup> Puttenham, *The Arte*, p. 3.

<sup>428</sup> Philip Sidney, *A Defence of Poetry*, éd. Jan van Dorsten, Oxford: OUP, 1997, p. 21.

***Among the Romans a poet was called vates, which is as much a diviner, foreseer, or prophet, as by his conjoined words vaticinium and vaticinari is manifest : so heavenly a title did that excellent people bestow upon this heart-ravishing knowledge.<sup>429</sup> For that same exquisite observing of number and measure in the words, and that high flying liberty of conceit proper to the poet, did seem to have some divine force in it<sup>430</sup>.***

Sidney poursuit son étymologie avec une remarque sur la signification du mot "poète", dérivé du grec *poiein* ("auteur, créateur", "fabricant, artisan"). Il tire argument de cette notion dérivée pour faire un éloge hyperbolique du poète :

***Only the poet, [...], lifted up with the vigour of his own invention, doth grow in effect another nature, in making things either better than nature bringeth forth, or, quite anew, forms such as never were in nature, as the Heroes, Demigods, Cyclops, Chimeras, Furies, and such like : such as he goeth hand in hand with nature, not enclosed within the narrow warrant of her gifts, but freely ranging only within the zodiac of his own wit.<sup>431</sup>***

La croyance au pouvoir régénérateur des arts, de la poésie et de la musique en particulier est fondamentale dans la pensée humaniste de la Renaissance. Orphée symbolisait le civilisateur et non seulement le séducteur des puissances infernales. Sidney en fait état dans *A Defence of Poetry* lorsque Orphée et son maître Linus sont salués comme les premiers ***"that made pens deliverers of their knowledge to posterity [...]"*** et comme les guides qui parviennent à conduire ***"the wild untamed wits to an admiration of knowledge"***<sup>432</sup>.

Malgré ces éloges du poète, Sidney reste prudent et, suivant les préceptes d'Horace, préconise la réserve : le poète doit surtout fournir "delight" et "instruction". Le problème fondamental pour les écrivains demeure : comment se renouveler sans encourir les reproches des moralistes et le mépris des hommes de goût ? Nous avons évoqué le risque que courait l'auteur d'une œuvre trop satirique qui dénonce les travers des grands de ce monde ou qui usurpe le pouvoir de l'Eglise en se prononçant sur la conduite morale<sup>433</sup>. Nous nous contenterons ici de souligner le fait qu'un écrivain pouvait facilement passer pour un *malcontent* dès lors que toutes les cordes de sa lyre n'étaient pas en harmonie avec le temps présent : un climat de méfiance entourait les satiriques et la moindre critique pouvait soulever des protestations. Le rôle du satirique, selon Joseph Hall<sup>434</sup>, est de ***"démasquer le laid visage du vice"***, et son seul guide est la Vérité. Une

<sup>429</sup> Sidney, *A Defence*, p. 21

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>431</sup> *Ibid.*, pp. 23-24.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>433</sup> Consulter Lecoq, *La satire*, "Satire et société" pp. 47-108 sur l'ambiance sociale entourant les jeunes satiriques désireux de davantage de liberté d'expression.

<sup>434</sup> Louis Lecoq, *La satire*, p. 46.

lutte entre les prérogatives de la loi personnelle, et celles de la loi divine génère cette prudence de la part de Sidney . Les pages du *Mirror for Magistrates* (1559), compilation d'ouvrages anonymes à laquelle participent William Baldwin, George Ferrers et Thomas Sackville, *et alia*, connurent un énorme succès. Celles qui contiennent la plainte de Collingbourne offrent une réflexion sur les dangers de la satire et proposent des leçons de prudence et de modération à l'intention des poètes qui voudraient corriger les mœurs. Un plaidoyer est lancé en faveur d'une plus grande liberté d'expression pour la satire que le "théâtre du Vice" , dès ses premiers pas, propulsa sur l'aire du jeu . Dans cette plainte l'auteur mentionne quelques "recettes" à l'adresse des poètes pour échapper aux attaques des moralistes et pour satisfaire aux goûts du jour ; Horace est pris comme modèle :

***Belyke no Tyrantes were in Horace dayes And therefore Poetes freely blamed vyce. Witness theyr Satyr sharpe, and tragick playes, With chyefest Prynces chyefly had in pryce. They name no man, they myxe theyr gall with spyce, No more do I, I name no man outryght, But ryddle wise, I meane them as I myght. [...] Whan they touch thinges which they wish amended, To sause them so, that fewe nede be offended. And so to myxe theyr sharpe rebukes with myrth, That they maye pearce, not causynge any payne. [...] A poet must be pleasaunt, not to playne, No flatterer, no bolsterer of vyce, But sound and swete, in all thinges ware and wyse.***<sup>435</sup>

La nécessité d'une certaine obscurité encourage le goût pour les énigmes, la *sprezzatura* et l'euphuisme. Cette nécessité devient même vitale pour certains écrivains victimes de l'Edit du 1<sup>er</sup> juin 1599 qui décrète une censure stricte des écrits satiriques et met nombre d'ouvrages à l'index.

Satire et comédie sont intimement liées : de la même manière que les forces du mal sont ridiculisées dans le théâtre homilétique de la "comédie du mal", la comédie est intimement alliée à la satire qui se veut cathartique . Cette association est exprimée avec clarté dans *A Defence of Poetry* de Sidney . Aussi convient-il de souligner la confusion qui s'opérait entre le mot satyre et satire. Un Charles Estienne est fidèle à Donat dans la préface qu'il écrit pour sa traduction de l'*Andria* de Térence en 1542 :

***De mesmes la vieille comédie fut aussi la satyre , qui estoit une sorte de fable et manière de taxer les mœurs des citoyens, en forme obscure et agreste, sans nommer personne aulcunement ; et en la scene de ladicte satyre n'estoyent introduys que faunes et dieux petulantz, lascives et sauvaiges que l'on appelloit aussi satyres. En icelle ne se declaroit riens que par enigmes et circumlocutions, principalement touchant les haultes et ardues matieres. [...] Ceste maniere estoit plus Graecque que Latine : car les Latins composoient plus leurs Satyres par poemes et libelles que aultrement.***<sup>436</sup>

Erasmus applique ce principe dans l'*Eloge de la Folie*. Aussi l'idée de l'utilisation de la *persona* du satyre dans l'ancienne comédie correspond-elle à l'usage que les

---

<sup>435</sup> Voir William Baldwin, *A Mirror for Magistrates*, éd. L. B. Campbell, Cambridge, 1938, p. 351, 99-105 ; p. 352, 139-142, 145-147.

<sup>436</sup> Cité par Louis Lecoq, *La satire* , p. 254.

dramaturges du théâtre populaire font du personnage-Vice . Cette précision permet de comprendre le glissement du centre d'intérêt des hommes savants vers la littérature pastorale avec ses nymphes, ses bergers et ses satyres ambigus. D'autre part, avant de quitter ce sujet, rappelons-nous que l'Edit du 1er juin 1599 a comme effet de punir certains excès dans le domaine de la satire et d'en prévenir de nouveaux. L'action des prélats en appliquant l'Edit donne une leçon aux hommes de lettres et leur rappelle qu'aucune prérogative ne leur est accordée en qualité de censeur, de réformateur ou de guide dans ce monde : que la vaniteuse prétention qui fait convoiter cette place est condamnable. Nous pouvons constater que des satiriques comme Marston se tournent vers le théâtre. La *comical satire* fait son apparition sur la scène anglaise vers 1597 : la satire apprend à critiquer sans adopter le ton d'un sermonnaire puritain, se joignant à des tendances contemporaines plus lyriques (comme l'euphuisme, par exemple), et reflétant dans son miroir désenchanté la nostalgie de ses idéaux qui parfois se confondent avec les regrets du mythe pastoraliste.

## 2. Hybridations pagano-chrétiennes

### 2. 1 *Discordia concors*

---

Une évolution perceptible dans l'esthétique du grotesque mérite d'être soulignée car elle permet de tracer la courbe que suit l'expression littéraire. Willard Farnham fait remarquer la façon dont la figuration grotesque devient de plus en plus chimérique et perd son allure menaçante lorsque la Renaissance adopte les créations grotesques de la tradition classique : **"What dominates is a profusion of delicacy in grotesque imagination which may strike one as being unduly fine-spun"** <sup>437</sup> : le goût des Elisabéthains porte en effet sur le type d'ornementation bizarre où s'enchevêtrent, dans un mouvement fantastique, les arabesques des végétaux, des animaux et des chimères qui s'inspire des découvertes archéologiques du XVe siècle dans les grottes de la *Domus Aurea* de Néron. Cette ornementation s'observe dans les lieux sacrés, parfois sous le même toit que ces chapiteaux sculptés de monstres grotesques gothiques sortant de la gueule de l'Enfer. Nous pouvons remarquer aussi comment des *putti* ailés cabriolent parmi les arabesques, *putti* appartenant à l'héritage gréco-romain et qui habillent les thèmes chrétiens de l'art renaissant de leurs traits païens. L'habitude artistique s'autorise d'une théorie de la concordance qui découvre un mystère sacré dans la beauté païenne, et une hybridation opère, dans les deux sens, au service de la transmission de la splendeur divine.

Dans les fresques d'Annibal Carrache au palais Farnèse (1597-1604), dans les quatre angles de la célèbre galerie apparaissent des enfants ailés qui luttent deux par deux <sup>438</sup> . Le passage entre les représentations païennes de l'Amour et l'interprétation

---

<sup>437</sup> Farnham, *The Shakespearean Grotesque*, p. 9.

<sup>438</sup> Voir illustration : Annexe 16.

chrétienne du thème se manifeste ici avec clarté. La présence de ces *putti* a une valeur symbolique qui est la clef de tout l'ouvrage : le peintre a représenté, sous différents aspects, la lutte entre l'amour sensuel et l'amour épuré, suivant une tradition qui remonte à Platon . Cette lutte se termine, non par l'écrasement, mais par l'apaisement des passions, et les images perdent alors leur caractère lascif pour l'âme purifiée qui les contemple. L'idée générale du combat entre les deux amours permet cette transposition des types et explique en partie la décision d'un prince de l'Eglise, en l'occurrence le cardinal Odoardo Farnese, de faire exécuter pour son palais un décor illustrant des scènes galantes.

Notre détour permet de souligner la facilité avec laquelle les mythes classiques se voient imprimer un élément de doctrine, et les doctrines canoniques un élément de poésie. La nouvelle esthétique grotesque provoque moins le sentiment d'une lutte entre deux forces antagonistes et irréconciliables, mais de son principe antagoniste naît une certaine harmonie , la métamorphose s'accomplissant en *discordia concors* .

La Renaissance transpose avec autant de facilité une figure de rhétorique chrétienne à un sujet païen ou encore habille sans difficulté un thème chrétien de traits païens. Edgar Wind donne l'exemple de Pic de la Mirandole , qui, comparant les mystères les uns aux autres découvrit une affinité insoupçonnée, dès lors qu'il comprenait la nature des dieux païens dans le sens mystique des platoniciens orphiques, celle de la loi mosaïque dans le sens caché de la Kabbale, et la nature de la grâce chrétienne révélée dans la plénitude des secrets que saint Paul avait dévoilés à Denys l'Aréopagite <sup>439</sup> . Selon Wind, on tenait pour concordantes et interchangeables les sources chrétiennes et platoniciennes de la révélation. Ses recherches sur Ficin et sur Pic de la Mirandole font ressortir notamment cette concordance :

**[...] suivant Pic, les trois phases de l'extase angélique définies par Denys l'Aréopagite : *purgari – illuminari – perfici* (purification, illumination, perfectionnement, *De coelesti hierarchia*, VII, III), et prétendument traversées par saint Paul en personne lorsqu'il fut "transporté au troisième ciel" (cf. II Cor., XII, 2), s'accordent avec les trois inscriptions du temple d'Apollon à Delphes [...] telles que les rapporte Plutarque, *De E apud Delphos*, 2 (*Moralia*, 385d). <sup>440</sup>**

Un parallèle similaire mérite d'être souligné en ce qui concerne les bouc-émissaires-héros-rédempteurs de la mythologie classique dont le parcours correspond à celui du Christ et à maints héros et héroïnes du théâtre tragi-comique anglais. Les dramaturges anglais suivent l'exemple de Socrate aussi qui emploie le langage des mythes pour établir des analogies avec sa situation individuelle :

<sup>439</sup> Voir Edgar Wind, *Mystères païens de la Renaissance*, Paris: Gallimard, 1992, p. 32, n. 14 : "Ces livres [de la Kabbale], je me les suis procurés à grands frais, et les ai lus avec la plus extrême attention et au prix d'immenses efforts. En eux – Dieu m'est témoin – je trouvai la religion non tant juive que chrétienne ; j'y vis le mystère de la Trinité, l'incarnation du Verbe, la divinité du Messie ...j'y lus les mêmes choses que nous lisons chaque jour dans Paul et Denys, dans Jérôme et Augustin. Sur ces questions qui touchent à la philosophie vous croiriez entendre Pythagore et Platon , dont les théories sont si proches de la foi chrétienne que notre Augustin a rendu infiniment grâce à Dieu que les livres des platoniciens lui fussent tombés entre les mains" (*De hominis dignitate*, éd. Garin, p. 160).

<sup>440</sup> Wind, *Mystères païens*, p. 35, n. 25.

**[...] je laisse de côté toutes ces histoires et je m'en rapporte là-dessus à la croyance commune ; et, [...], au lieu d'examiner ces phénomènes, je m'examine moi-même ; je veux savoir si je suis un monstre plus compliqué et plus aveugle que Typhon, ou un être plus doux et plus simple et qui tient de la nature une part de lumière et de divinité.<sup>441</sup> Cher Pan , et vous, divinités de ces lieux, donnez-moi la beauté intérieure, et que l'extérieur soit en harmonie avec l'intérieur.<sup>442</sup>**

Dans le *Phèdre*, comme dans une pièce pastorale italienne, Eros plane au-dessus de tout l'univers et rend le discours entre les dieux et les hommes possible, et harmonise l'ensemble du cosmos. Malgré le sentiment de beauté environnant Phèdre et Socrate , il est laissé entendre que la vie sensorielle doit être transcendée, impulsion nouménale qui est identifiée comme étant orphique par Socrate dans le *Cratyle* (400c). Le pastoralisme de la *Fabula di*

*Orfeo* (1471) d'Ange Politien et de l'*Aminta* (1573) du Tasse est partiellement anticipé dans le *Phèdre* : l'artifice et l'ésotérisme ludique sont déjà présents ainsi que des éléments mythologiques appartenant au registre littéraire pastoral. Le dialogue socratique empreint d'ironie invite à adopter une attitude tragi-comique face aux vicissitudes de la vie.

A notre sens l'analogie établie entre le poète de la Renaissance et le poète-musicien Orphée est d'une importance capitale dans l'analyse de la vision tragi-comique renaissante. Tout d'abord de nombreux critiques s'accordent à dire que la comédie pastorale , issue du sol italien, a énormément contribué à ce genre. On reconnaît *La Fable d'Orphée* (*Fabula di Orfeo* , 1471) de Politien , écrit dans la tradition des *rappresentazioni sacre*, comme la première tragi-comédie . Le choix du titre s'explique par ces transitions qui s'effectuent entre païens et chrétiens : Orphée a le mérite d'avoir converti la théologie grecque du polythéisme au monothéisme et d'avoir ainsi sauvé la sagesse contenue dans les fables des Gentils — la mythologie classique<sup>443</sup> . En tant que victime de démembrement il incarne l'Un dans le Multiple. Ange Politien, élève du néo-platonicien Marsile Ficin , protégé et ami de Laurent le Magnifique ainsi que toute la famille des Médicis, reflète dans son œuvre une tendance représentative du *Quattrocento* italien qui remplace la Vierge et les saints par les héros et les dieux, et les rugueux accents bibliques par le goût de l'érudition, de l'art et des plaisirs sensuels. *La Fable d'Orphée* ne renouvelle pas le genre dramatique : l'action est presque inexistante, et il s'agit d'une juxtaposition de tableaux. En outre la pièce se ressent de la hâte avec laquelle elle a été écrite, puisqu'elle est improvisée en deux jours à Mantoue. Politien est célébré par les critiques littéraires surtout pour avoir tenté la fusion des traditions païennes et religieuses dans son drame pastoral, la première pièce séculaire en langue italienne. L'ambiguïté typique de la pastorale est présente dans le portrait de l'amour nourri de l'équation que les néoplatoniciens instaurent entre la mort et l'amour : Ficin nous fournit un raisonnement orphique et platonicien lorsqu'il écrit :

<sup>441</sup> Platon , *Phèdre*, 230a, traduit par Emile Chambry, Paris: Flammarion, 1964, réimp. 1992, p. 118.

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>443</sup> Cody, *The Landscape*, p. 32.

***Love is called by Plato bitter, and not unjustly, because death is inseparable from love. And Orpheus called love bitter-sweet [...] because love is a voluntary death.***

444

Il est significatif qu'Orphée soit présenté comme le prophète apollinien et l'homme des douleurs bachiques dans cette pièce ; il est déchiré entre les deux, tout en sachant que ces dieux ne font qu'un. Politien traite du mystère orphique avec dextérité et fait de la scène du regard en arrière vers Eurydice le moment crucial de la vie du berger, et la ligne de division entre Apollon et son frère inséparable, Pluton. Orphée qui implore Pluton en attribuant à "cruel love"<sup>445</sup> la cause de sa requête réveille la sensibilité de Proserpine qui voit la pitié pour la première fois triompher dans le royaume des morts. Pluton est amené à fléchir ses lois inflexibles suite à l'imploration de sa femme : ***"for the sake of his song, his love, and his just prayers"***<sup>446</sup>. Pluton prononce les conditions de la récupération d'Eurydice, la partie charnelle et basse d'Orphée en ces termes : ***"Therefore, Orpheus, restrain thy great desire. And if thou fail she shall at once be snatched from thee"***<sup>447</sup>. L'échec d'Orphée est attribué par Eurydice à leur amour trop grand lorsqu'elle est arrachée de sa vue. Orphée ne réussit pas à repousser ni à tempérer son désir et n'accomplit pas la tâche qu'il s'est donné. Comme le souligne Richard Cody<sup>448</sup> la mort d'Orphée n'est pas présentée d'une manière tragique par Politien — il ne chante pas sa mort aux mains des bacchantes. D'une manière similaire, l'emphase dans les *Georgiques*, dans les *Métamorphoses*, dans *le Banquet*, dans la *Consolation de la Philosophie* est sur le pouvoir du chant orphique à séduire Hadès et à survivre dans une voix qui intègre et le bachique et l'apollinien. Selon Ficin, Orphée illustre le mieux le pouvoir universel d'Eros. Ficin, faisant référence au *Phèdre* de Platon (265 b), attribue à Orphée les quatre différentes formes de délire divin distinguées par Socrate ; celle de la poésie, ou des Muses ; celle du mystère rituel, ou de Dionysos ; celle de la prophétie, ou d'Apollon ; celle de l'amour, ou d'Aphrodite et d'Eros. Cody résume la pensée de Ficin ainsi :

***The human soul, being full of discord, needs the music of poetry to temper it, the Bacchic sacrifice to unify its parts, the Apolline vision to reveal the transcendent unity behind and before it, and the passion for beauty to unite it with God.***<sup>449</sup>

. Pour Pic de la Mirandole et d'autres initiés de l'académie de Ficin le mythe d'Orphée est une allégorie de la mort et de la renaissance de l'âme rationnelle, perdue et retrouvée dans les flammes de l'amour intellectuel. Lorsque l'amant meurt il est transformé en ange,

<sup>444</sup> Cody, *The Landscape*, p. 37. Cody cite Ficin, *Opera*, ii. 1327 (*In Convivium*).

<sup>445</sup> L'édition de la pièce utilisée est la traduction de Louis E. Lord, *A Translation of the Orpheus of Angelo Politian and the Aminta of Torquato Tasso*, London: OUP, 1931, p. 94.

<sup>446</sup> Traduction de Louis E. Lord, *A Translation of the Orpheus of Angelo Politian and the Aminta of Torquato Tasso*, London: OUP, 1931, p. 96.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 98

<sup>448</sup> Cody, *The Landscape*, p. 34.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 28. Cody fait le résumé du commentaire de Ficin extrait d'*Opera*, ii. 1361-2 (*In Convivium*).



métamorphose qui correspond à la phase d'intériorisation de l'ascension érotique tel que *Le Banquet*, *Il Cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione et maints poèmes de la Renaissance le raconte : une ascension dans l'échelle de l'être qui va du désir charnel au désir de s'unir avec l'Intelligence Première dans laquelle réside la Beauté. Comme le christianisme avec lequel elle se mêle, la théorie platonicienne de l'âme, de l'immortalité, de la réincarnation, et des Idées entraîne un affaiblissement de Thanatos et le renforcement correspondant d'Eros. Le drame pastoral voit le moment critique où la poésie tragique de la mort cède la place à la poésie élégiaque de l'amour dans la pièce de Politien<sup>450</sup>. Le choix du héros éponyme est significatif car Orphée, en qualité de théologien et de poète-musicien, est doué d'une voix capable de restituer toutes les impressions sensorielles et métaphysiques qui sollicitent l'esprit humain.

## 2. 2 Orphée , héros des "romances " shakespeariennes

---

Northrop Frye fait remarquer qu'Orphée est le héros des quatre "romances " de Shakespeare (*Cymbeline*, *Pericles*, *The Winter's Tale*, *The Tempest*) : c'est **"the musical, magical, and pastoral power that awakens Thaisa and Hermione, that draws Ferdinand toward Miranda, that signalizes the ritual death of Imogen and that gives strange dreams to Caliban."**<sup>451</sup> L'histoire d'Orphée est celle de la tension entre la perte et la restauration de l'harmonie. Fortune, le caprice des dieux, ou encore des fées provoquent l'aliénation des cœurs et des corps et infligent de longues souffrances ; mais avec le temps le pouvoir de la musique et de l'amour s'affirme, rachète la nature et restaure l'harmonie. Le grand thème que nous retrouvons de *Pericles* dans *The Tempest* est celui de la perte et de l'aliénation dans un monde déstabilisé, compensé par le juste retour de l'être aliéné, de l'affection perdue dans un monde rétabli.

Pericles, roi de Tyr, homme essentiellement bon, subit une série d'épreuves à valeur symbolique dans laquelle la rencontre avec le péché ajoute à la connaissance de soi et des hommes et lui ouvre les yeux sur l'abîme sans fond que recouvre le mal. La première aventure de Pericles commande la suite de son parcours. L'éblouissante beauté de la fille d'Antiochus recèle la mystérieuse horreur de l'inceste et révèle la coexistence de la beauté et de la laideur, de la grâce et du péché dont la complicité ouvre sur la mort. Enrichi de cette expérience, Pericles prend la fuite, d'une part pour éviter à son peuple les conséquences ruineuses d'une invasion engendrée par la vengeance du tyran Antiochus et d'autre part pour se mettre en règle avec lui-même, pour apaiser une conscience bouleversée par cette première vision du mal génératrice d'angoisse. Pericles se soumet à la rude épreuve du voyage pour approfondir la connaissance de soi et des hommes que sa position jusqu'alors privilégiée de roi ne lui avait pas permis d'explorer. Le thème de la tempête est un véritable actant dans la pièce. La première tempête que subit Pericles lui apprend l'humilité :

**PERICLES** *Yet cease your ire, you angry stars of heaven ! Wind, rain, and*

<sup>450</sup> Cody, *The Landscape*, p. 30.

<sup>451</sup> Frye, *A Natural Perspective*, p. 147.

***thunder, remember earthly man Is but a substance that must yield to you ; And I, as fits my nature, do obey you. (Pericles , 2. 1. 1-4) Thou art the rudeliest welcome to this world That e'er was prince's child. Happy what follows ! Thou hast as chiding a nativity As fire, air, water and earth, and heaven can make, To herald thee from the womb. [Poor inch of nature !] Even at the first thy loss is more than can Thy portage quit, with all thou canst find here. Now the good gods throw their best eyes upon't ! (Pericles <sup>452</sup> , 3. 1. 30-37)***

Thaïsa est confiée aux mystérieuses métamorphoses de l'océan et sa résurrection aura lieu lorsqu'elle échoue miraculeusement à Ephèse où Cerimon, mi-médecin, mi-magicien, détenteur de secrets qui commandent à la vie et à la mort, la réanime. Une fusion similaire du tragique et du comique est opérée dans *The Winter's Tale* dans la troisième scène de l'acte 3 où le vieux berger découvre Perdita abandonnée sur les rives de la Bohême par Antigonus après un voyage en mer. Les paroles que le berger adresse à son fils, dont le récit des marins avalés par la mer et d'Antigonus à moitié avalé par un ours relève du comique grotesque, rappellent la polarisation du comique et du tragique dans le discours de Pericles précité :

***OLD SHEPHERD Heavy matters, heavy matters. But look thee here, boy. Now blessthyself. Thou metst with things dying, I with things new-born. (The Winter's Tale, 3. 3. 104-105)***

La résurrection de Thaïsa est chargée d'une poésie et d'un symbolisme qui n'est pas traité ouvertement ici sur le plan spirituel, mais qui transparaît à travers le lyrisme mystique dont la beauté de Thaïsa est parée — beauté désormais intacte et parfaite puisqu'elle se confie à Diane, belle et chaste — en attendant le moment des retrouvailles. Cerimon fait appel à la musique pour ramener Thaïsa à la vie :

***The still and woeful music that we have, Cause it to sound, beseech you. [Music] The viol once more ; [...] (Pericles , 3. 2. 90-92)***

Le quatrième acte de *Pericles* est consacré aux épreuves que Marina doit subir pour rester fidèle à sa déesse tutélaire, Diane, et se défendre contre le trio des marchands de virginités. La guérison de Pericles s'opère par Marina dont la pureté transcendante inspire la réforme de Lysimachus qui la libère pour la diriger vers son père aliéné au monde et à lui-même et enfermé dans un mutisme qui le voue à la mort. La scène de sa résurrection fait appel à la musique, à la voix de Marina. La musique prélude au miracle de la spiritualité retrouvée, à la pénétration réciproque des émotions qui après une séquence d'hésitation s'élancent dans l'union mystique proche de l'extase. Le tout se déroule avec la lenteur et la gravité d'une cérémonie religieuse ou d'une révélation céleste. Pericles reçoit la vie de sa fille qui se restitue à lui par la magie de son récit en refoulant le désir de mourir du père. Marina, aidée par la grâce de Diane, la déesse qui préside à la pièce, est de nature instrumentale dans la guérison de Pericles. Après ses tribulations qui vont jusqu'à la négation du soi ultime, il est préparé à recevoir la joie qui dépasse toutes les peines éprouvées, celle qui lui permet de voir au-delà de l'épreuve tragique. Nous sommes confrontés à une réconciliation qui prend un sens beaucoup plus profond que les fins heureuses des romances mythologiques telles que John Lyly les concevait. Les deux pôles extrêmes de l'art shakespearien, le comique et le tragique, se

---

<sup>452</sup> L'édition utilisée est celle de l'Arden Shakespeare, édité par F. D. Hoeniger, London: Methuen, 1969.

fondent pour révéler une vérité de l'ordre du miraculeux. Shakespeare exprime l'effet créé par cette fusion dans l'épithaphe que Pericles qui revient lentement à la vie attribue à Marina :

**[...] yet thou dost look Like Patience gazing on kings' graves, and smiling  
Extremity out of act. (Pericles , 5. 1. 137-139)**

Marina incarne l'endurance, la capacité de transcender toute affliction tragique, la patience stoïcienne qui ne cède pas à l'assaut des passions dérangées. Le commentaire de G. Wilson Knight sur ce passage enchâsse une analogie qui démontre la profondeur de la vision communiquée par l'image de Marina inspirée sans doute d'une statue de Patience surplombant une tombe :

**We remember Viola's 'Patience on a monument smiling at grief' (Twelfth Night , 2. 4. 116) ; but these lines hold a deeper penetration. The whole world of great tragedy ('kings' graves') is subdued to an over-watching figure like Cordelia's love by the bedside of Lear's sleep. 'Extremity', that is disaster in all its finality (with perhaps a further suggestion of endless time), is therefore negated, put out of action, by a serene assurance corresponding to St. Paul's certainty in 'O death, where is thy sting ?' Patience is here an all-enduring calm seeing through tragedy to the end ; smiling through endless death to ever-living eternity.**<sup>453</sup>

Wilson Knight situe *Pericles* dans la lignée des pièces allégoriques qui illustrent la vie du bon chrétien. Bien que Shakespeare fasse appel à l'intervention de la déesse païenne Diane et au mysticisme de la musique des sphères pour fermer le cercle des réconciliations et effectuer le retour de Thaisa, l'hybridation avec la littérature médiévale de la vie des saints ne peut pas être ignorée. Le symbolisme mystique joue pleinement, rapprochant la vie de la mort et la mort de la vie dans la scène de la réconciliation de Pericles et de sa femme, scène dans laquelle cette dernière sera atteinte d'une mort feinte une fois de plus en revoyant Pericles. La vie et l'amour triomphent dans ces figurations de miracles qui diffusent un effet d'émerveillement si important au dénouement des pièces "providentielles" d'essence tragi-comique.

Dans *The Winter's Tale* Hermione, suivant les instructions de Paulina, dispensées à la manière de Vénus lors de sa transformation en chair et en os de la statue tant aimée de Pygmalion, feint de reprendre vie au moment où la musique répand ses pouvoirs thérapeutiques. La scène de réconciliation avec Leontes s'effectue d'une manière semblable à la scène de résurrection de Pericles : la musique prélude au miracle , agencé par Paulina qui manipule les émotions de Leontes pour en faire le jouet d'une illusion quasi divine :

**LEONTES Do not draw the curtain. PAULINA No longer shall you gaze on't, lest your fancy May think anon it moves. (The Winter's Tale, 5. 3. 59-61)**

Paulina ne cesse d'attiser le désir que Leontes chérit de voir transformer la statue en chair et en os, et en même temps réalise son projet (ainsi que celui que nourrit l'artiste créateur), sans être accusée de sorcellerie :

**PAULINA I'll draw the curtain. My lord's almost so far transported that He'll**

---

<sup>453</sup> G. Wilson Knight, *The Crown of Life. Essays in Interpretation of Shakespeare 's Final Plays*, London: Methuen, 1985, p. 65.

**think anon it lives. LEONTES O sweet Paulina, Make me to think so twenty years together. No settled senses of the world can match The pleasure of that madness. Let't alone. PAULINA I am sorry, sir, I have thus far stirred you ; but I could afflict you farther. LEONTES Do, Paulina, For this affliction has a taste as sweet As any cordial comfort. Still methinks There is an air comes from her. What fine chisel Could ever yet cut breath ? Let no man mock me, For I will kiss her. (The Winter's Tale, 5. 3. 67-79)**

Leontes reçoit de nouveau sa femme Hermione qui lui est restituée par la magie feinte de Paulina, magie qui dispersera les ombres du mauvais rêve et replacera les personnages réconciliés dans le dessin d'une nouvelle vie prête à se projeter dans l'avenir. La tragédie est transcendée par la joie disséminée après le miracle des résurrections et réconciliations inattendues.

**Dans The Tempest , Caliban, qui reste pour Prospero A devil, a born devil, on whose nature Nurture can never stick, on whom my pains, Humanely taken, all, all lost, quite lost, And, as with age his body uglier grows, So his mind cankers. [...] (The Tempest , 4. 1. 188-192)**

arbore néanmoins une puissance de rêve et une grande réserve de sensibilité qui inspire en lui cet hommage émouvant à la musique :

**CALIBAN Be not afeard. The isle is full of noises, Sounds, and sweet airs, that give delight and hurt not. Sometimes a thousand twangling instruments Will hum about mine ears, and sometime voices That if I then had waked after long sleep Will make me sleep again ; and then in dreaming The clouds methought would open and show riches Ready to drop upon me, that when I waked I cried to dream again. (The Tempest , 3. 2. 130-138)**

Comme le suggère Frank Kermode dans l'introduction de l'édition Arden de la pièce <sup>454</sup> , Caliban est une inversion du héros pastoral, et nous pouvons mesurer la civilité et l'Art qui améliore la Nature contre son aulne : son portrait permet au dramaturge de faire ressortir non seulement la supériorité de l'Art mais aussi sa décadence. Pour Antonio, noble perversi, les paroles de Prospero :

**Though with their high wrongs I am struck to th' quick, Yet with my nobler reason 'gainst my fury Do I take part. The rarer action is In virtue than in vengeance. (The Tempest , 5. 1. 25-28)**

n'auraient pas de sens. Un tel décadent, selon les critères de l'époque, s'abaisse plus bas qu'une brute dans son désir de faire le mal. Kermode résume la situation ainsi :

**In so far as Caliban is his (Antonio's) measure, the natural man functions like the virtuous shepherd of normal pastoral, to indicate corruption and degeneracy in the civilized world ; if the natural man is a brute, so much more terrible is the sin of the nobleman who abases himself below the natural. <sup>455</sup>**

Prospero mène à bien la partie de sa tâche qui lui tenait le plus à cœur : la punition des méchants à qui le recours au repentir sera imposé. S'il parvient à forcer à la pénitence les âmes éclairées sur leur vilenie, il n'en demeure pas moins que le sinistre Antonio, être

---

<sup>454</sup> The Tempest , éd. Frank Kermode, The Arden Shakespeare , London: Methuen, 1980, xliii.

<sup>455</sup> Ibid., Introduction, liv.

civilisé et capable de se racheter, se tient à l'écart dans la scène finale en s'enfermant dans un mutisme menaçant, tandis que Ferdinand se fait prendre par l'innocente Miranda en train de tricher aux échecs (5. 1. 173-176). Si l'éducation n'a pas eu prise sur la nature de Caliban et la raison n'a pu gagner sur son instinct, ce n'est pas pour son incontinence mais à cause de sa nature de primitif. Prospero sait qu'il échoue pour ce qui concerne l'éducation de Caliban — la soif de liberté est inextinguible et il y a dans sa nature vile **"that in't which good natures / Could not abide to be with"**(1. 2. 362-363). Caliban est la preuve que l'éducation, — **"that harp of Orpheus, that lute of Amphion, so elegantly figur'd by the Poets to have wrought such Miracles among irrational and insensible Creatures, which raiseth beauty even out of deformity, order and regularity out of Chaos and confusion"**<sup>456</sup>, selon la théorie d'Edward Phillips, le neveu de John Milton, — est non seulement une perte de temps dans son cas mais aussi une démarche nocive : tout le profit qu'il tire de l'apprentissage du langage est investi dans l'art de la malédiction. Shakespeare s'emploie aussi à déstructurer les mythes conventionnels, à les prendre à rebrousse poil pour porter à la scène sa conception tragi-comique d'un monde en pleine mouvance. Une étude approfondie de *Cymbeline* fournira une autre illustration du détournement des mythes conventionnels dans un prochain chapitre.

## 2. 3 La genèse d'un genre théâtral nouveau

---

En Italie, en France ou encore en Angleterre la nature des genres va être au centre de polémiques et des querelles vont éclater quant à la dénomination du genre naissant. Selon les champions de la tragi-comédie d'alors ce genre n'est point un mélange fortuit de tragique et de comique mais le fruit d'un savant dosage pour créer des effets spécifiques et apporter un souffle nouveau au théâtre. Bien que la forme existe historiquement depuis des lustres, de nos jours encore les définitions génériques sont peu satisfaisantes. Les critiques classiques grecs ou latins n'ont jamais été très convaincant sur le sujet et ce semi échec illustre la complexité de la tâche. Certes Plaute expose, mais sur un ton désinvolte qui sème le doute dans le prologue de l'*Amphytrion* et par la bouche de Mercure, une analyse dont la rhétorique est séduisante mais qui demeure néanmoins une esquisse :

***Mais il est temps de vous dire d'abord ce que je suis venu vous demander ; je vous exposerai ensuite le sujet de cette tragédie . Eh quoi ! vous fronchez le sourcil, parce que je vous annonce une tragédie ! Ne suis-je pas un dieu ? Si cela vous fait plaisir, je ferai de la tragédie une comédie , sans y changer un seul vers. Parlez ! Que voulez-vous que soit la pièce qu'on va jouer ? Mais je n'y pense pas, de vous faire cette question ; comme si ma divinité ne savait pas d'avance votre goût. Oui, vous dis-je, je sais ce que vous désirez ; et je vais vous arranger une tragi-comédie . Car une pièce où paraissent des dieux et des rois, ne peut pas décemment être tout à fait une comédie. D'un autre côté, un esclave y doit aussi jouer un rôle. J'accommoderai donc tout cela, en faisant, comme je vous disais, une tragi-comédie***<sup>457</sup> :

Cette pièce, unique parmi les compositions latines, rend perplexes les commentateurs du

---

<sup>456</sup> *The Tempest* , Arden Edition, Introduction, liv.

XVI<sup>e</sup> siècle mais surtout attise les rancœurs des détracteurs de Plaute . Et pourtant elle montre que son auteur pressentait l'interchangeabilité de la tragédie et de la comédie et que cette duplicité allait nourrir un théâtre naissant dont Shakespeare allait devenir le maître incontesté. N'oublions pas qu'Aristote et Horace condamnaient le mélange des deux genres et que Cicéron décrétait "In tragedy anything comic is a defect and in comedy anything tragic is unseemly."<sup>458</sup> L'amalgame du tragique et du comique dans la dramaturgie était rejeté pour son manque d'esthétique et peu d'analystes tentèrent de jeter les bases d'une codification dans ce contexte. Giovan Battista Guarini et son disciple, John Fletcher , sont probablement les seuls dramaturges de théâtre séculaire à proposer des définitions en vue de créer un genre à part entière. Un autre dramaturge cependant, Giraldi Cinthio , mérite que l'on s'attarde quelques instants sur la tonalité de ses pièces. Bien qu'il semble privilégier le cadre classique et classe ses neuf pièces parmi les tragédies, il est intéressant de noter que six d'entre elles ont un dénouement comique. Son expérimentation du drame mixte n'est pas fortuite puisqu'il tente dans son *Discorsi intorno al comporre de i romanzi, delle commedie, e delle tragedie, etc.* de 1554 de justifier les dénouements en contre point de ses tragédies, en intégrant conjointement les conceptions plautéenne et aristotélienne du théâtre :

***And here it should be understood that though double tragedies (tragedie doppie) are little praised by Aristotle (though some think otherwise) double structure is nonetheless to be much praised in comedy, and has made the plays of Terence succeed wonderfully. I call that plot double which has in its action diverse kinds of persons of the same station in life, as two lovers of different character, two old men of varied nature, two servants of opposite morals, and other such things, as they may be seen in the Andria and in the other plots of the same poet, where it is clear that these like persons of unlike habits make the knot and the solution of the plot very pleasing. And I believe that if this should be well imitated in tragedy by a good poet, and the knot so arranged that its solution will not bring confusion, double structure in tragedy will not be less pleasing (always remembering the reverence due to Aristotle) than it is in comedy. If there have been those who have favored this method and held an opinion unlike that of Aristotle, they are not, I think, to be blamed, especially if the tragedy has a happy end, for this kind of end is much like that of comedy, and therefore such a tragedy can be like comedy in its imitation of the action [...]***<sup>459</sup>

Cependant si Cinthio admet que le prologue de l'*Amphytrion* de Plaute est une justification de la tragédie au dénouement heureux, il n'accepte pas l'idée que Plaute tente d'ébaucher un genre nouveau. Cinthio ne cesse de faire l'éloge de Sénèque , qu'il place au-dessus des dramaturges grecs sans toutefois suivre scrupuleusement le modèle de son maître et selon ses propres paroles :

***composed some in this [mixed] form, such as Altile, Selene, the Antivalomeni,***

---

<sup>457</sup> Plaute , *Amphytrion* , dans *Théâtre complet des latins comprenant Plaute, Térence et Sénèque le tragique*, trad. M. Nisard, Paris: J. Dubochet et Compagnie, 1844, Prologue, p. 2.

<sup>458</sup> Cité par Marvin T. Herrick, *Tragicomedy*, p. 3.

<sup>459</sup> Gilbert, *Literary Criticism*, p. 254.

***and others, merely as a concession to the spectators and to make the plays appear more pleasing on the stage, and that I may be in conformity with the custom of our times, only to serve the spectators and to secure a more pleasing on the stage and to conform more closely to the fashion of our time.***<sup>460</sup>

Tout en s'efforçant de mettre en pratique l'approche aristotélicienne du théâtre, Cinthio privilégie les dénouements heureux, et en restant fidèle aux cadres définis par Horace et Sénèque, donne une nouvelle dimension à son théâtre en y intégrant les desiderata des spectateurs. Selon Marvin Herrick Cinthio n'emploie jamais le terme "*justice poétique*" mais en est un fervent défenseur comme le montre de nombreux exemples présents dans les *Hecatommithi* et dont plusieurs *novelli* lui fournissent les intrigues de ses tragédies mixtes. Le public a toujours apprécié de voir la vertu récompensée et le vice puni, et comme le suggère M. Herrick<sup>461</sup>, le respect de la "*justice poétique*" est certainement un élément incontournable de tout théâtre populaire qui tient compte des goûts des spectateurs. A travers ces *tragedia mista*, ou tragédies aux dénouements heureux, et ce nouveau concept, Cinthio fertilisait et ensemait le terrain qui allait générer les futures tragi-comédies de Greene, de Shakespeare, de Guarini, de Beaumont et Fletcher et d'autres auteurs de tragi-comédies de la Renaissance.

## **2. 4 Mongrel tragi-comedy : pratiques et théories**

---

Pour une compréhension plus satisfaisante de l'évolution de ce "mongrel tragi-comedy" vers un genre canoniquement respectable, voire même florissant au début du XVII<sup>e</sup> siècle il nous faut étudier ses débuts en Angleterre à partir d'exemples qui donnent un aperçu des conceptions kaléidoscopiques soumises au regard spéculaire. En réalité on peut remarquer un décalage, et notamment en Angleterre, entre la pratique et la théorie. Dans ce contexte il est intéressant d'analyser les propos de George Whetstone, l'auteur de *Promos and Cassandra* (1578), pièce inspirée par l'*Epitia* de Cinthio qui est l'adaptation théâtrale d'une des *novelli* de l'*Hecatommithi* que Shakespeare transpose à la scène dans *Measure for Measure*. La dédicace de la pièce de Whetstone se fait l'écho de la situation du théâtre contemporain pris dans son ensemble : la convenance, le respect du décorum tel que le définissent les humanistes, doit être impérativement appliquée. Cette dédicace préfigure la critique que fera Sidney quelques années plus tard. Tout d'abord il défend le choix du sujet "vertue intermyyxt with vice, vnlawfull desyres (yf it were posible) queancht with chaste denyals" et cite Platon pour justifier la présentation de telles actions au regard du public :

***Nawghtinesse commes of the corruption of nature, and not by readinge or hearinge the liues of the good or lewde (for such publication is necessarye), but goodnesse (sayth he) is beawtified by either action. And to these endes Menander, Plautus, and Terence, them selues many yeares since intombed, (by their Commedies) in honour liue at this daye.***<sup>462</sup>

<sup>460</sup> Gilbert, *Literary Criticism*, p. 256.

<sup>461</sup> Herrick, *Tragicomedy*, p. 72.

Puis Whetstone jette un regard critique sur la qualité de ce qu'il dénomme les "comedies" en différentes contrées. En Italie elles sont toutes trop lascives, en Allemagne trop eschatologiques et proposent "on euerye common Stage what Preachers should pronounce in Pulpets"<sup>463</sup>. Ce que Whetstone reproche surtout à ses contemporains dramaturges c'est le non-respect du décorum que des érudits universitaires comme lui souhaitent imposer à la place du tohu-bohu des traditions dramatiques existantes.

***The Englishman in this quallitie is most vaine, indiscreete, and out of order : he fyrst groundes his worke on impossibilities ; then in three howers ronnes he throwe the worlde, marryes, gets Children, makes Children men, men to conquer kingdomes, murder Monsters, and bringeth Gods from Heauen, and fetcheth Diuels from Hel. [...] Manye tymes (to make mirth) they make a Clowne companion with a Kinge; in theyr graue Counsels they allow the aduise of fooles ; yea, they vse one order of speach for all persons : a grose Indecorum, for a Crowe wyll yll counterfet the Nightingale's sweete voice ; euen so affected speeche doth misbecome a Clowne.***<sup>464</sup>

Par contre dans sa pièce, *Promos and Cassandra*, il en est tout autrement : Whetstone associe intimement des intermèdes chantés par le bouffon au thème tragique.

Dans une satire écrite par Joseph Hall le mépris pour les pièces qui mélangent les conventions de la comédie avec celles de la tragédie est exprimé avec éloquence. Elle permet d'établir un "portrait-robot" du "mongrel tragi-comedy" dont nous ferons ressortir les traits principaux :

***Now lest such frightful shows of Fortune's fall, And bloody tyrant's rage, should chance appal The dead-struck audience, midst the silent rout Comes leaping in a self-misformed lout, And laughs, and grins, and frames his mimic face, And justles straight into the prince's place. Then doth the theatre echo all aloud, With gladsome noise of that applauding crowd. A goodly hoch-poch, when vile russetings Are match'd with monarchs, and with mighty kings. A goodly grace to sober tragic muse, When each base clown, his clumsy fist doth bruise, And show his teeth in double rotten row, For laughter at his self-resembled show.***<sup>465</sup>

Hall fait allusion aux brassages des personnages appartenant aux couches populaires et aristocratiques qui effacent ainsi les frontières entre la comédie et la tragédie. La tension dramatique dans le type de pièce évoqué débouche sur une farce grotesque et le ton tragique chute du sublime au ridicule, l'effet cathartique de la tragédie étant bafoué. Le non-respect du décorum est déploré par les protagonistes des formes dramatiques séparées et la tragédie au dénouement heureux est contestée. Comme nous l'avons déjà souligné, Hall satirise aussi les hauts et les bas du style employé dans le type de "hoch-poch" évoqué : Hall raille ces pièces dans lesquelles la muse tragique au langage

---

<sup>462</sup> George Whetstone, *Promos and Cassandra, Dedication to William Fleetewode (1578)*, in Norbert H. Platz, *English Dramatic Theories*, vol. 1, p. 17.

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>464</sup> Whetstone, *Promos and Cassandra*, p. 17.

<sup>465</sup> Cité par Madeleine Doran, *Endeavours of Art, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1964*, p. 195.



relevé et emphatique est brusquement heurtée par la kinésique vulgaire d'un clown hilare recherchant à déclencher le rire de l'assistance.<sup>466</sup>

Hall ne voit pas l'intérêt de la présence d'un bouffon ou de scènes de clownerie dans les tragédies d'inspiration néoclassique. Peut-être songe-t-il à une pièce comme *Cambyses* qui est souvent critiquée pour ses mélanges de tragique et de farce. Cependant une étude poussée des techniques dramaturgiques mises en œuvre démontre que la pièce est loin d'être un assemblage fortuit. Le Vice, Ambidexter, occupe un rôle clé dans l'agencement des épisodes, et son auteur, Preston, fait preuve d'un certain talent dans l'orchestration de l'espace-temps<sup>467</sup>.

La tradition du drame métissé à laquelle se heurte l'aristocratie érudite désireuse de l'éclipser en faveur de "right comedies" et de "right tragedies" pour reprendre les termes de Sidney, est profondément ancrée. Si le théâtre Tudor<sup>468</sup> ne se coule pas facilement dans les moules propres à la comédie térentienne et à la tragédie sénéquienne il n'est pas pour autant inflexible. Sans répudier les genres de la tragédie et de la comédie mis en relief par les multiples *artes poeticae* de la critique littéraire, ce théâtre en fait tout simplement des variantes supplémentaires de son métissage héréditaire. Il en résulte que la nomenclature générique s'applique avec beaucoup de fluidité et peu de discrimination — en témoigne la liste d'épithètes infiniment longue que Polonius nous propose<sup>469</sup>.

## 2. 5 Métaphore musicale et théâtre Elisabéthain

---

Nous allons limiter cette étude à quelques pièces présentées dans la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle qui étaient expressément nommées "tragi-comédies" par leur auteur. La pièce

<sup>466</sup> Voir le mépris exprimé par Sidney à propos du gros rire : *A Defence*, p. 69.

<sup>467</sup> Voir l'étude détaillée de la mise en place du cadre spatio-temporel de *Cambyses* et d'*Apus & Virginia* de Norah Phoenix dans "Dramaturgie de l'espace-temps sur la scène Tudor, pp. 297-487.

<sup>468</sup> Par "théâtre Tudor" nous entendons les différentes manifestations dramatiques qui occupent la scène anglaise pendant la dynastie des Tudor.

<sup>469</sup> Pour une étude de la signification supposée de la nomenclature dont Polonius fait usage consulter Allardyce Nicoll, "Elizabethan Dramatic Nomenclature", *Bulletin of the John Rylands Library Manchester*, vol. 43, 1960-1961, pp. 70-87. Nicoll fait remarquer les connotations différentes associées à "comedy" après l'ouverture du théâtre public "The Theatre" en 1576 : "While it still continues to be employed at times simply in the sense of "a dramatic work", its specific application to a special category of drama becomes more formalized, and an emphasis begins to be laid, not upon mere merriment, but, as *The Rare Triumphs of Love and Fortune* (1589) expresses it, upon the "many fine Conceites with great delight" introduced into its action and dialogue." Le vocable "tragedy" figure bien moins souvent sur la page de titre – Nicoll relève seulement onze emplois avant 1576, dont sept sont attachés aux traductions de Sénèque. "Tragedy", selon Nicoll, est toujours connoté d'assassinat, jusqu'à ce que Shakespeare ou son éditeur, sans doute pour faire remarquer qu'il introduit une innovation, utilise pour décrire *Romeo and Juliet* l'adjectif "conceited" habituellement réservé aux innovations dans le domaine de la comédie : "An Excellent conceited Tragedie". Shakespeare apprend alors au lecteur qu'il tente une expérience à deux volets : sa tragédie contient des éléments romanesques plutôt que des éléments historiques et des morts par duel et suicide plutôt que des meurtres.

de Richard Edwards , intitulée *Damon and Pithias* , jouée à la cour par les jeunes choristes de la Chapelle royale entre 1563 et 1564, présente un cas intéressant dans l'histoire du développement de la tragi-comédie de la Renaissance. Elle greffe le scion anglais sur la souche latine, mais reste profondément populaire.

L'exemple de *Damon and Pithias* est particulièrement attrayant dans la mesure où il représente une étape charnière entre le "théâtre du Vice" et la tragi-comédie renaissante, désignation relevant d'une initiative néo-latine, comme nous l'avons déjà souligné, inspirée de l'*Amphytrion* de Plaute . La fusion de la tradition vernaculaire et des idées humanistes engendre une collusion de la pensée chrétienne nourrie des histoires de la Bible, des légendes des saints et des sermons avec le monde antique de dieux païens dotés d'attributs spécifiques et de valeurs réinterprétées à la lumière des valeurs religieuses. Avec *Damon and Pithias* nous entrons dans un nouveau monde théâtral, celui du théâtre des chapelles, où Jupiter et Dieu ne font qu'un. Le voyage initiatique que le protagoniste Mankind parcourt est, à partir de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, semé de figures mythologiques incarnant les influences auxquelles les hommes sont soumis. L'expression de l'opposition entre le charnel et le spirituel s'habille désormais des métaphores de la mythologie gréco-latine qui rivalisent avec celles de la Bible. Gardons-nous cependant de souscrire à une interprétation simpliste qui verrait la piété chrétienne céder au goût du païen et du profane — il est peut-être utile de rappeler que l'hybridation opère dans les deux sens.

Nous pouvons constater que la métaphore qui est utilisée le plus fréquemment dans le théâtre Tudor est celle de l'harmonie /discorde . Elle établit un lien entre les diverses périodes du théâtre Tudor car d'une part elle emprunte souvent au langage musical et d'autre part ses héros sont des musiciens empruntés à la Bible ainsi qu'aux mythologies païennes. Dieux, déesses, et autres créatures mythologiques prennent la relève des vices et des vertus métamorphosés en personnages pour tendre des pièges à l'homme ou pour lui montrer la route qui conduit au monde céleste. Le détournement est effectué à l'aide d'instruments de musique, parfois du langage, ou même des deux : Lucifer, comme Pan , a ses ménestrels pour charmer les sens et conduire aux excès. Fréquemment les instruments à vent sont associés aux esprits néfastes — l'iconographie corrobore cette distinction<sup>470</sup> — et les instruments à cordes, comme la lyre, le luth ou la cithare le sont au Christ, à Apollon , à Orphée . L'art théâtral est ancré dans son temps et tributaire de son contexte ; nous pouvons remarquer avec quelle exactitude il reproduit certains schémas repérés dans les arts plastiques ou dans les écrits. Cependant, quelles que soient les théories que l'on échauffe sur l'opposition du charnel et du spirituel, l'essentiel du message didactique reste que l'homme doit prendre conscience de son imperfection et accepter sa nature double, attitude qui conduit à la vigilance et à la mesure. Les préoccupations des dramaturges jusqu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle sont surtout d'ordre religieux. Or, au moment de l'accession au trône d'Elisabeth, d'autres préoccupations surgissent. L'aristocratie se trouve affaiblie suite aux guerres intestines des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles d'une part, et d'autre part à cause de l'enrichissement rapide de la classe

---

<sup>470</sup> Voir illustrations : Annexe 17. Chapiteaux romans de la basilique sainte Madeleine à Vézelay (XII<sup>e</sup> siècle). Ces sculptures mettent en évidence l'appartenance des instruments à vent aux esprits maléfiques et celle des instruments à cordes aux esprits célestes.

bourgeoise engagée dans le commerce qui est fécondé par l'exploration du Nouveau Monde. Le seul duc qui reste, Norfolk, est exécuté par Elisabeth, accusé de trahison avec Mary Stuart. La question de la succession hante toujours les esprits inquiets et il s'avère important de consolider la position de l'aristocratie et faire prévaloir le système philosophique et métaphysique, érigé en référence officielle et immuable au Moyen Age, que l'on a coutume d'appeler **"the chain of being"**. E. M. Tillyard<sup>471</sup> a tendance à présenter cet ensemble monologique comme communément accepté à l'époque : en vérité, la pensée élisabéthaine est caractérisée par le scepticisme, par l'incertitude qu'arbore toute époque en transition vers un autre système<sup>472</sup>. Dans ce schéma, chacun et chaque chose tiennent leur place, de la matière inanimée jusqu'à Dieu, chaque élément constitue un maillon dans la chaîne qui ne doit pas être rompue. Cette conception est exprimée de multiples façons et trouve une analogie dans la notion d'ordre que véhicule la théorie de l'harmonie des sphères. Shakespeare associe les deux lorsqu'il fait dire à Ulysses dans *Troilus and Cressida* (1602) :

***The heavens themselves, the planets, and this centre Observe degree, priority, and place, Insisture, course, proportion, season, form, Office, and custom, in all line of order. (Troilus and Cressida , 1. 3. 85-89)***

suivi de :

***Take but degree away, untune that string, And, hark ! what discord follows. (1. 3. 109-110)***

Ainsi nous présente-t-il une vignette dans laquelle sont concentrés plusieurs mondes qui reflètent tous la notion d'ordre et d'harmonie : l'ordre céleste, le microcosme qu'est l'homme, l'état et l'organisation politique. Les théories sur l'ordre et l'harmonie sont sans cesse rappelées dans le théâtre Tudor et constituent un appel à la modération dans une société en mouvement. Quand Shakespeare use de la métaphore musicale, il s'exprime en termes conventionnels et intertextuels, composantes d'un hors-scène qui ouvre sur des perspectives infiniment grandes, sur cette présence supérieure à toute connaissance que les mystagogues approchent en faisant **"le tour de sa circonférence"**<sup>473</sup>.

Francis Guinle<sup>474</sup> note une transition importante dans la caractérisation des

---

<sup>471</sup> Nous faisons allusion à son œuvre célèbre *The Elizabethan World Picture*, que Robin Headlam Wells préférerait appeler "The Tudor Myth" à cause dit-il, empruntant un terme à Frederic Jameson, de la qualité de "strategy of containment" qui caractérise ce système médiéval monolithique. Wells cible bien la stratégie derrière le maintien à l'esprit de ce système médiéval en citant un extrait de *Mythologies* de Roland Barthes qui stipule : "myth acts economically : it abolishes the complexity of human acts, it gives them the simplicity of essences, it does away with all dialectics, without any going back beyond what is immediately visible, it organizes a world which is without contradictions". Robin Headlam Wells, *Elizabethan Mythologies : Studies in Poetry, Drama and Music*, Cambridge: CUP, 1994, p. 2.

<sup>472</sup> Il est peut-être utile de nous souvenir qu'un mythe était défini comme un "discours mensonger figurant la vérité" (voir Macrobie, *Somnium Scipionis*, 1, II, 11 "Modus per figmentum vera referendi"), Wind, p. 255.

<sup>473</sup> Voir Wind, *Mystères païens*, p. 20, qui cite ici Platon, *Ennéades*, VI, ix, 3-4 sur la dissimulation comme trait essentiel de la Vérité.

<sup>474</sup> Guinle, *Accords parfaits*, vol. 1, p. 302 et p. 310.

personnages à partir de la contribution dramaturgique de Richard Edwards à la cour, transition attribuée à l'influence reconnue de la musique sur le corps et l'esprit : Edwards exploite la musique et surtout le chant , pour accentuer les intenses moments émotionnels. Dans le même ouvrage, Francis Guinle <sup>475</sup> nous fait remarquer que l'ensemble du théâtre Tudor a pour thème la rupture de l'ordre ou la discorde puis la tentative de retourner vers l'harmonie . Ce détournement et ce cheminement revêtent divers aspects, mais par le truchement d'une musique appropriée ou d'une métaphore musicale ils prennent une dimension véritablement dramaturgique. Cet élément musical, agent de temporisation, est aussi le corps de l'arc qui règle la tension du fil invisible tendu entre comique et tragique. A ce propos il est intéressant de noter que le savant alliage prescrit par Guarini pour la tragi-comédie renaissante, s'oriente vers une structure d'opéra au début du XVIIe siècle avec *L'Orfeo, favola in musica* (1607) de Monteverdi, inspirée à la fois de l'*Orfeo* d'Ange Politien et de la tragi-comédie pastorale de Guarini, *Il Pastor Fido* (1590), cette toute première tragi-comédie italienne qui provoqua de nombreux débats académiques. Les paroles du chœur qui interviennent à la fin des troisième et quatrième actes forment un véritable commentaire sur la fable et dévoilent l'interprétation de la signification du mythe d'Orphée telle que le librettiste Alessandro Striggio la représente. Lorsque Orphée réussit à regagner Hadès, le chœur entonne un péan de louanges humanistes sur les accomplissements de l'homme — "Now sing praises to man and his endurance ! / He shall not fail who arms himself with patience." (Acte 3. 15 <sup>476</sup> ) ; lorsque Orphée perd Eurydice pour la deuxième fois, le chœur chante :

**CHORUS OF SPIRITS** *Virtue is beauty's radiance, [...] But only the fog of human passions can darken her. Against this, reason sometimes struggles in vain ; So it extinguishes her light, and leads a man blindfold to the end. Orfeo first conquered Hades, then was defeated By his unruly passions : Who rules himself is worthy, And he alone, to win eternal glory. (L'Orfeo, favola in musica, Acte 4. 17 <sup>477</sup> )*

Pour Striggio donc, la légende d'Orphée véhicule la leçon morale, topos humaniste, selon laquelle seul l'homme qui est capable de contrôler ses passions mérite la gloire éternelle. Les questions d'ordre politique comme celle de la tyrannie du prince et celle de la succession s'inscrivent parfaitement dans la dialectique harmonie /discorde . La responsabilité du monarque vis-à-vis de ses sujets est clairement mise en cause et de manière de plus en plus pressante vers la fin du siècle. Un univers ordonné selon des principes bien établis se place au centre de la pensée élisabéthaine. Des théories complexes sont formulées sur la musique des sphères (*harmonia mundi*) et son pouvoir de contrôler les forces élémentaires, ainsi que sur la musique humaine capable d'agir sur les passions <sup>478</sup> . Les théories fondées sur la gamme ascendante, métaphore de l'ordre

<sup>475</sup> Guinle, *Accords parfaits*, p. 353.

<sup>476</sup> Voir *The Operas of Monteverdi*, English National Opera Guides, éd. Nicholas John, London: John Calder Ltd., 1992, p. 48.

<sup>477</sup> *English National Opera Guides, The Operas of Monteverdi*, p. 53.

<sup>478</sup> Voir John Hollander, *The Untuning of the Skies : Ideas of Music in English Poetry 1500-1700*, New York: W. W. Norton, 1970, p. 30-31.

universel illustré par le système ptolémaïque et la chaîne des êtres, puis les études réalisées sur l'effet émotionnel de la musique sont utilisées et transmutes par les dramaturges. L'harmonie universelle, la musique des sphères naissent d'un ordre divin. Dieu étant lui-même harmonie parfaite, la musique humaine doit tendre vers cette perfection. L'homme ne peut qu'imiter cette harmonie de façon imparfaite, et toute discordance signale la présence du mal sous un de ses aspects protéiformes.

## 2. 6 Des points de convergence entre le christianisme et le paganisme

---

Dans les fables grecques, Harmonie est née de l'union illicite de Mars et de Vénus . Née du dieu du conflit et de la déesse de l'amour, elle hérite des caractères contraires de ses parents : *Harmonia est discordia concors* . A partir de l'amour et de la procréation des dieux les philosophes s'inspirent de la nature pour créer des métaphores universelles teintées d'une touche de paradoxe. Ainsi Pic de la Mirandole fait de l'extraordinaire nature d'Harmonie le cœur de sa théorie de la beauté. Vénus est censée brider et tempérer l'humeur belliqueuse de Mars, parce que, selon lui, la Beauté ne saurait exister sans contrariété : l'union de la douceur et de la piqure est implicite dans la *discordia concors* de Mars et Vénus. Mais déjà Plutarque avait avancé cette notion de concorde dans le *De Homero* :

***Harmonie est née de l'union de Mars et Vénus : car lorsque certaine proportion vient tempérer les contraires, grave et aigu, surgit entre eux une merveilleuse consonance.***<sup>479</sup>

Tandis que Platon fait dire aux muses d'Ionie et de Sicile

***[...]l'Être est multiple et un à la fois ; que, d'autre part, ce qui l'unit en un tout, c'est à la fois l'inimitié et l'amitié...; paix et unité l'emportent parfois sous l'empire d'Aphrodite, puis c'est de nouveau la pluralité et la guerre, en vertu d'un principe de lutte.***<sup>480</sup>

De nombreuses idylles de la Renaissance, où l'on voit Vénus victorieuse qui a subjugué par l'amour le redoutable Mars , célèbrent l'espoir de la paix. Elles veulent démontrer que l'Amour est plus puissant que le Conflit ; que le dieu de la guerre est inférieur en force à la déesse de la grâce et de l'amabilité. Le principe de la "totalité dans la partie" aboutit à la conclusion déroutante et paradoxale que non seulement Vénus se trouve associée à Mars, mais que la nature de celui-ci est une partie essentielle de celle-là, et *vice-versa* ; la vaillance et la grâce pouvant être associées chez une même personne.

Le même contraste est exprimé en des images inspirées de la théologie judéo-chrétienne. Le Dieu vengeur est Dieu amour, Sa justice est miséricorde, Sa colère pitié, Son châtement est donné telle une bénédiction car il purifie l'âme du péché. L'affinité intellectuelle naturelle des mysticismes païens et chrétiens facilitent pour les poètes les conversions. Les mêmes tensions, conflits et contradictions que l'on a si souvent attribués à l'incompatibilité du paganisme et du christianisme de la Renaissance prévalaient en fait

---

<sup>479</sup> Cité par Wind, *Mystères païens*, p. 101.

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 101.

en chacune des attitudes rivales, et facilitaient ainsi grandement la communication entre les deux. Le courtisan païen qui se croyait inspiré par une Vénus -Diane ou une Vénus-Mars était accoutumé à traduire son idéal d'action en un couple de vertus chrétiennes : l'union de *carità* et de *fortezza*. Il ne perdait pas de vue la divine identité du courroux et de l'amour qui est le secret de la Bible. Les propos de Pic de la Mirandole nous viennent à l'esprit :

***Il est entre Dieu et l'homme cette diversité, que Dieu contient toutes choses en lui car il en est la source, cependant que l'homme contient toutes choses car il en est le centre.***<sup>481</sup>

Au centre, les opposés trouvent leur équilibre, mais à la source ils coïncident. Pour autant, donc, que l'homme approche de sa propre perfection, il imite — à distance — la divinité. L'équilibre n'est qu'un écho de la transcendance divine. L'homme ne saurait trouver un équilibre dans le présent qu'en se tournant vers l'au-delà ; l'homme doit apprendre à sentir son affinité avec Dieu afin de prendre conscience de son propre centre (selon la doctrine ficinienne de l'amour divin). La littérature de *Nosce teipsum* enseignée dans les *grammar schools* et professée dans les sermons est aussi un point de convergence du christianisme et de l'humanisme.

L'idée que la connaissance de soi est nécessaire avant de connaître Dieu est présente dans le "théâtre du Vice" dans le parcours initiatique que subit le personnage *homo genum*. L'enveloppe charnelle de l'homme, son corps, le fait souffrir et le fait succomber au péché afin que son âme puisse connaître la grâce et la bonté du Divin. Se connaître est l'étape nécessaire qui conduit au bon choix entre le bien et le mal. Ce processus est montré par les personnages-allégories dans le théâtre du Vice — il est davantage intériorisé dans les pièces élisabéthaines du courant du XVI<sup>e</sup> siècle. *Conjunctio oppositorum* ou prendre connaissance des deux pôles opposés de l'être humain, le corps et l'âme, et les exploiter avec la juste mesure était l'un des postulats fondamentaux de *Nosce teipsum*<sup>482</sup>. Le concept humaniste de la connaissance de soi est intimement lié au concept d'ordre et d'harmonie cosmique, à la notion de hiérarchie, à l'idée que la mesure (ou "proportion") dans le sens aristotélicien de modération est la clef de l'harmonie et de la paix dans le microcosme comme dans le macrocosme. L'idéal d'une vie bien équilibrée ("life in measure") c'est non seulement vivre en pleine harmonie avec nos semblables mais aussi en parfaite osmose avec l'univers créé par le Divin.

## 2. 7 *Serio ludere* et sa variante anglaise : "matter mixed with mirth and care"

---

Nous risquons de nous méprendre sur l'atmosphère dans laquelle furent ressuscités les

<sup>481</sup> *Heptaplus*, V, vi cité par Wind, *Mystères païens*, p. 62.

<sup>482</sup> Sir Philip Sidney dans *A Defence of Poetry*, estime que c'est le poète, plus que le moraliste ou l'historien, qui guide mieux l'homme vers son but ultime, la connaissance de soi (p. 35). Pour une documentation approfondie concernant les multiples usages de la notion de *Nosce teipsum* dans les pièces et dans les sonnets de Shakespeare, consulter Rolf Soellner, *Shakespeare's Patterns of Self-Knowledge*, Ohio: Ohio State University Press, 1972.

mystères païens — ils furent parrainés par des hommes de lettres qui avaient appris de Platon que l'on parle mieux des choses les plus profondes sur le ton de l'ironie. *Serio ludere* ("s'amuser avec sérieux") était une maxime socratique reprise par Ficin et Pic de la Mirandole, à la manière des antiques *grotesche* à la grâce superficielle et inconséquente qui donnèrent lieu aux *logge* religieuses paradoxales de Raphaël et qui s'adressent au dévot avec une verve bouffonne. Ces caprices calculés représentaient à la perfection le travestissement orphique suivant la définition de Pic de la Mirandole : l'art d'entremêler les secrets divins dans le tissu des fables, de sorte qu'en lisant ces hymnes, on "pensât qu'ils ne contenaient que contes et vétilles des plus purs"<sup>483</sup>. L'extravagance de l'imagerie mystique est rarement absente des mythologies plus solennelles de la Renaissance, mais elle se laisse moins aisément détecter que dans cet art fantastique des *grotesche*. Les poètes et les dramaturges jouent à développer des équations très variées et s'expriment dans l'idiome païen de la théologie poétique.

La pièce de Richard Edwards nous offrira un aperçu de cet idiome païen qui fut introduit dans la compagnie des muses du théâtre vernaculaire anglais pour nous léguer "a tragical comedy" qui ne contient pas que "contes et vétilles" mais les grandes idées de tout un siècle. La pièce est un véritable Janus dans la mesure où, bicéphale, elle se tourne vers le passé et vers l'avenir.

Le credo dramatique de Richards est explicité dans le prologue dans lequel il fait référence à la nouvelle orientation qu'il souhaite donner à sa dramaturgie ("a sudden change"). Après avoir révélé son allégeance aux théories d'Horace et son respect absolu des bienséances du décorum, il annonce son choix du vocable apte à décrire son spectacle composé de "matter mix'd with mirth and care" : "tragical comedy". Avec son mélange de pathos et de farce, et sa violation de l'unité de temps elle va à l'encontre de l'idée que les humanistes font des modèles classiques de dramaturgie, modèles pervertis d'ailleurs par le brassage international des théories littéraires. Malgré ses défauts, la pièce recèle une recherche de formes plus complexes que celles des "toying plays" que l'auteur dit avoir coutume de présenter.

La pièce n'est pas divisée en actes, ne fait pas appel au chœur, mais traite d'un thème classique tout en englobant des éléments populaires de récit d'amour (ici sous forme d'amitié vertueuse) et d'aventure. Son style lyrique et sophistiqué, fourmillant d'épigrammes acérées, de *sententiae* lourdes de sens, est marqué des accents de Sénèque ; la morale stoïcienne des deux amis légendaires s'accommode de la morale chrétienne par l'implication des notions de courage et de sacrifice, s'opposant aux violences des passions humaines et aux outrages du destin. Les éléments de farce font apparaître la tradition autochtone de l'interlude et aussi celle de la comédie térentienne ; la scène clivée entre le palais de Dionysius et le logement de Damon et Pithias est celle de la comédie latine ; l'intégration de chansons et de musique instrumentale la place parmi les protagonistes du néo-platonisme qui expérimentent la théorie de l'harmonie des sphères sur la scène, métaphore appliquée à tous les domaines de la vie<sup>484</sup>. *Damon and Pythias* ne reçoit évidemment pas l'éloge de Sidney pour son imitation du style tragique de Sénèque : le cadre de la tradition populaire l'emporte sur la qualité de l'imitation du

<sup>483</sup> Wind, *Mystères païens*, p. 254.

style et de la diction sénéquiens. Le mélange de comédie latine et de didactisme la place, selon Marvin Herrick<sup>485</sup>, dans la tradition du Terence christianisé et non pas parmi les tragédies à la fin heureuse telles que Cinthio les concevait : ce dernier n'incluait pas de scènes comiques dans ses tragi-comédies. C'est surtout l'imbrication des éléments musicaux qui mérite que l'on s'y arrête plus longuement, pour de multiples raisons.

## 2. 8 Harmonie et discorde dans *Damon and Pithias*

---

Notre choix se porte sur cette pièce parce qu'elle présente l'un des meilleurs exemples d'équilibre entre les diverses composantes que le théâtre Tudor assimile au cours du XVI<sup>e</sup> siècle : aspect didactique, spectaculaire, comique, romanesque, musical se côtoient dans un spectacle bien agencé dans lequel la tyrannie drapée de mystères orphiques et de l'harmonie des sphères, harmonie régie par l'amour, est le thème principal. *Damon et Pithias* présente, comme d'autres pièces conçues pour les troupes d'enfants, un schéma simple où s'affrontent deux catégories de personnages, avec, dans le camp des vices, comme figure de proue, Dionysius, représentant de l'autorité royale ; face au vice la vertu s'impose par son exercice patient, et rétablit l'ordre en conduisant le personnage tyrannique à la réforme. Le tout est enchâssé par le cadre métaphorique et métaphysique qui présente Eros (ici sous forme d'amitié) comme le nœud qui, paradoxalement, délie les antagonismes. Le pouvoir de la musique et de l'éloquence est l'un des actants du spectacle.

Richards se met à l'abri de toute attaque ou critique en situant le déroulement de sa fable à Syracuse et non pas à la cour d'Elisabeth :

### **PROLOGUE *We talk of Dionysius court, we mean no court but that ! (v. 40)***

Cependant, les personnages qui gravitent autour du tyran Dionysius sont comme des anamorphoses des courtisans élisabéthains à peine camouflés. Richards parvient, avec sa troupe d'enfants, à prodiguer des conseils à la monarchie sans pour autant heurter la sensibilité. Il ménage le tyran en lui épargnant une chute tragique et par une véritable initiation l'incite à se convertir au bien. La pièce témoigne des efforts développés par les

<sup>484</sup> De la même façon le topos de la mesure, "proportion", de par son rapport étroit avec la notion d'harmonie, est exploré par les humanistes renaissants dans le culte du moi, dans la famille et dans le royaume. Les principes de "measure" et de "harmonie" se retrouvent dans la pratique de la musique et se prêtent à la métaphore pour exprimer la signification métaphysique et aussi concrète de ces principes. La mesure est l'un des concepts qui caractérisent l'harmonie céleste et qui gouverne l'univers et le mouvement des planètes. Ruth Morse aide à prendre la mesure de l'application de ces principes étendus à tous les domaines de la vie : "There is a trivial sense in which getting everything in the right place is not much more than George Herbert's tidying a room. Yet there are parallelisms between one's surroundings, one's self, and one's nearest and dearest which make the proper running of a household an allegory not only for human government, but for the immanence of the Divine on earth." Voir "Taking the measure of *The Tempest* : The *Diviners* and *Mama Day*", *Variations sur la lettre, le mètre et la mesure Shakespeare*, éd. Dominique Goy-Blanquet, Amiens: Collection Sterne, CRDP de l'Académie d'Amiens, 1996, p. 42.

<sup>485</sup> Herrick, *Tragicomedy*, p. 227. "*Damon and Pithias* stemmed from comedy, but became tragicomic by incorporating the tragic elements of serious danger, high characters, elevated sentiments, and dignified speech. The author employed the dramaturgy of the Christian Terence."



dramaturges de l'époque pour présenter à la reine une vision séduisante de la monarchie tout en stimulant sa curiosité et ses émotions et en s'appuyant sur des techniques dramaturgiques innovantes et variées. *Damon and Pithias* illustre le genre de "compromis élisabéthain" qu'il convenait de respecter au niveau de la satire, et laisse entrevoir les possibilités du drame mixte pour véhiculer une thématique de réforme politique et pour métamorphoser un monde corrompu en un monde idyllique. Les dramaturges puisent dans le genre tragi-comique les éléments pour créer des paraboles sur l'art de la politique ainsi que sur la politique de l'art. Le mythe d'Orphée, civilisateur et poète-musicien, forme la toile de fond sur lequel Richards déroule sa fable qui illustre en outre la communion entre les mortels et les dieux, qui, selon Platon, s'opérait toujours par la médiation de l'Amour. L'Amour règle les discordes de la musique mondaine pour mieux l'accorder avec celle des sphères. La musique et l'amour sont les agents bienfaiteurs dans le monde idéal que décrit Boèce dans sa *Consolation of Philosophy* qu'il compare au monde déchu dans lequel *caritas* est usurpé par *cupiditas*, et où cette amitié fausse engendre conflit et confusion :

***Howe happye were mankynd yf this loue of God that rulyth heuen, myght rule and gouerne theyr myndes, that is to say : that they myght so agre together in such perfyte frendeshyp, that one myght loue another, and agre as the elements do agre.***<sup>486</sup>

C'est exactement ce qui se passe à Syracuse. Les personnages entrent en scène, et fidèles au principe de caractérisation de la comédie telle que Richards l'expose dans son prologue, ils dévoilent leur motivations et communiquent aux spectateurs les ressorts de l'action et les raisons de leur activité. Nous sommes plongés en *medias res*, ce qui correspond aussi à la conception de la comédie que Richards entend pratiquer :

***PROLOGUE In comedies the greatest skill is this : rightly to touch All things to the quick, and eke to frame each person so That by his common talk you may his nature rightly know. A roister ought not preach – that were too strange to hear, - But, as from virtue he doth swerve, so ought his words appear (Damon and Pithias, v. 14-18)***

Ainsi, le premier personnage de la fable à entrer en scène, Aristippus, annonce qu'il effectue un détournement de la notion de philosophie dans son acception courante, et déclare adhérer à la nouvelle philosophie du courtisan Machiavel, ce qu'il appelle "***the courtly philosophy***" (v. 19). Il s'identifie aux philosophes cyniques, effrontés et sans principe, dans une image de force emblématique lorsqu'il évoque le surnom qu'on lui attribue à la cour, "***the king's dog***" (v. 23). Carisophus est le "villain" de l'intrigue, celui qui met le processus tragique en route en accusant Damon d'espionnage auprès du tyran, Dionysius. Moins habile en dissimulation qu'Aristippus, il est plus dangereux car, motivé par la convoitise, ce sycophante "***spareth no man's life to get the king's favour***" (v. 117), appartient à une grande lignée de vilains élisabéthains qui, pour emprunter à l'ago une image conventionnelle de discorde<sup>487</sup>, s'emploient à briser l'harmonie universelle et "set down the pegs that make this music" (*Othello*, 2. 1. 199).

Le thème de l'amitié est annoncé par l'image inversée du concept. Les deux flatteurs feignent de se nouer d'amitié, Carisophus éprouvant le besoin de joindre ses forces

---

<sup>486</sup> Cité par Robert Headlam Wells, *Elizabethan Mythologies*, p. 69.

flagorneuses à celles d'Aristippus afin d'être bien introduit à la cour. Aristippus se confie à la salle dans un monologue dans lequel il évoque l'un des motifs principaux de la pièce, monologue émaillé aussi de lieux communs concernant l'amitié vraie : **"[...] true friendship [...] /Of nought but of virtue doth truly proceed."** (v.128-129). L'amitié qu'il voue à Carisophus est fausse et intéressée : il espère se protéger contre les délations du sycophante. Par le jeu des contrastes, Richards anticipe sur l'entrée en scène imminente du célèbre couple d'amis, qui font des louanges à Neptune après un périlleux voyage en mer. Ce bref intermède permet d'auréoler la logique métaphysique de la pièce. Damon et Pithias établissent le lien entre les mortels et les dieux, et reçoivent une leçon d'humilité pendant la tempête en mer, ce symbole théophanique qui manifeste la toute-puissance redoutable du Divin. La leçon d'humilité est illustrée par l'aide que les amis profèrent à Stéphanos, leur serviteur, bien encombré de bagages trop lourds.

Will et Jack, les serviteurs d'Aristippus et de Carisophus ajoutent quelques touches supplémentaires à la peinture de mœurs de la cour. Si Will a quelques illusions erronées à propos de l'amitié conclue entre les deux courtisans, Jack montre qu'il n'est pas dupe de ce qui se passe chez les nobles du royaume :

***Yea, but I have heard say there is falsehood in fellowship. In the court sometimes one gives another finely the slip ; Which when it is spied, it is laugh'd out with a scoff, And with sporting and playing quickly shaken off. In which kind of toying thy master hath such a grace That he will never blush ; he hath a wooden face. (Damon and Pithias , v. 196-201)***

Cette révélation préfigure la scène de la tonte du charbonnier Grim qui illustre concrètement, à l'aide de la musique et du langage détournés, la confusion et le mal disséminés jusque dans les couches inférieures de la société par les vibrations d'un instrument (ici gouvernemental) mal accordé.

Damon et Pithias représentent par leur mode de vie vertueuse et par l'entente parfaite qui les unit, l'amitié exemplaire. Le serviteur Stéphanos, modelé par leur influence, est dévoué à ses deux maîtres, contrairement au proverbe qui souligne la difficulté de servir deux maîtres à la fois ; sa fidélité prouve que cette conduite est possible lorsque les deux maîtres travaillent à l'unisson. En mêlant l'obscur au familier Richards tisse dans la trame de sa fable les principes néo-pythagoriciens et néoplatoniciens qui charpentent la pensée renaissante anglaise dans le contexte de l'harmonie sociale et individuelle. Sa vision d'un monde juste et sans conflit est communiquée en des termes "dialogiques" car ils portent en eux toutes les références immuables des philosophies formulées sur la nature de l'homme depuis la Chute ; Stéphanos l'exprime en ces vers :

***Pythagoras' learning these two have embraced, Which both are in virtue so narrowly laced That all their whole doings do fall to this issue – To have no respect but only to virtue. All one in effect, all one in their going, All one in their study, all one in their doing, These gentlemen both, being of one condition,***

---

<sup>487</sup> Voir en annexe 18 l'illustration tirée de *l'Utriusque Cosmi Historia* (1623) de Robert Fludd (1574-1637) qui montre les correspondances entre les intervalles pythagoriciens, les planètes, les éléments et les proportions métriques. Le diagramme représente un instrument à cordes qui analyse des correspondances et des rapports harmoniques qui lient le macrocosme (l'Univers) et le microcosme (l'Homme). Document extrait de Hollander, *The Untuning of the Skies*, p. 90.

***Both alike of my service have all the fruition (Damon and Pithias , v. 231-238)***

Ce portrait nous offre une figuration du rythme dialectique de l'univers selon les théories néoplatoniciennes. Toutes les parties de la merveilleuse machine, écrivait Ficin , **"sont attachées les unes aux autres par une espèce de charité mutuelle, de sorte que l'on peut dire à juste titre que l'amour est le nœud et le lien perpétuels de l'univers."**<sup>488</sup>

Bien qu'Edwards , et le théâtre de cour en général, abandonne les personnages-allégories et nous propose des personnages dotés d'un destin individuel capable d'évoluer et de changer d'attitude, on remarque aisément le contraste presque caricatural entre la caractérisation des vertueux et celle des méchants : la pièce est cousue de didactisme ouvert. Le thème de la tyrannie fait notamment l'objet d'un discours moralisateur. C'est Damon qui disserte sur le sujet :

***My Pithias, where tyrants reign such cases are not new, Which, fearing their own state for great cruelty, To sit fast, as they think, do execute speedily All such as any light suspicion have tainted. [...] So are they never in quiet, but in suspicion still ; When one is made away, they take occasion another to kill ; Ever in fear, having no trusty friend, void of all peoples' love, And in their own conscience a continual hell they prove. (Damon and Pithias , v. 301-304 ; 306-309)***

Puis Pithias, en synchronie totale avec son ami, tire la conclusion de cette prémisse :

***As things by their contraries are always best proved, How happy then are merciful princes, of their people beloved ! (v. 310-311)***

La caractérisation consiste encore chez Edwards à décrire et ensuite à montrer. Plus tard Dionysius nous fera la démonstration sur la façon d'agir du tyran . Mais le théâtre devra attendre quelques années encore avant de pouvoir pénétrer la conscience de ces tyrans et explorer le processus mental qui élabore cet "enfer" évoqué par Damon (1. 309). Edwards pourtant œuvre dans ce sens lorsqu'il règle la tension dramatique en jouant des artifices musicaux pour communiquer une réaction émotionnelle émanant du protagoniste et susciter l'empathie chez le spectateur.

## 2. 9 Musique et émotion

---

Lorsque Pithias apprend que son ami est condamné à mort il communique tout son désespoir en chantant une complainte<sup>489</sup> accompagnée de régalas dont les paroles concourent à créer l'impression que Pithias éprouve cet état de transport platonicien qui

<sup>488</sup> De amore, III, iii, Opera, II, cité par Wind, *Mystères païens*, p. 53.

<sup>489</sup> Francis Guinle souligne le fait que cette convention est liée au théâtre de cour et se retrouve sur les scènes publiques élisabéthaines ultérieurement, dans les pièces de Peele, et de Shakespeare . Cette convention s'applique à tout chant à caractère dramatique exprimant le sentiment de désespoir d'un personnage face à son sort ou sa situation tragique. Ainsi le chant du saule de Désdémone est à la fois une ballade et une complainte . p 142. Guinle attire l'attention aussi à la parodie que Shakespeare fait des allitérations du vers 612 de la complainte de Pithias : "Gripe me, you greedy grief" est repris dans *Romeo and Juliet* dans la complainte "When griping grief"(4. 4.). Toute une série de clichés proviennent des mots-clefs, des allitérations, et des expressions conventionnelles utilisées dans la complainte dont le but était de communiquer le chagrin et susciter les âmes sœurs à apporter leur contribution aux larmes et gémissements du personnage affligé. Voir Guinle, *Accords parfaits*, vol. 1, pp. 142 ; 149.

consiste à se détourner du monde dans lequel nous sommes afin de rejoindre l'esprit qui nous fait signe depuis l'au-delà : musique et poésie coïncident pour produire cet effet. Philosophies païennes et chrétiennes se confondent aussi. Si Pithias se reproche finalement d'avoir eu une attitude individualiste — "But what wisdom is this, in such extremity to faint ?" (v. 621) — c'est parce qu'il est pénétré du sentiment chrétien de charité qui pousse à l'action collective :

***I will to the court myself to make friends, and that presently. I will never forsake my friend in time of misery. (v. 624-625)***

Dans cette pièce, comme dans le théâtre du Vice en général, la musique et le langage lorsqu'ils sont intégrés aux scènes qui montrent le mal à l'œuvre, sont détournés de leur rôle de médiateur civilisateur. Platon fait dire au médecin Eryximaque les paroles suivantes pour illustrer le topos de la mesure et de l'équilibre.

***Car nous retrouvons ici le principe qu'il faut complaire aux hommes sages et viser à rendre sages ceux qui ne le sont pas encore, et encourager leur amour, qui est l'amour honnête, l'amour céleste, l'amour de la muse Ourania. Au contraire, celui de Polymnia, c'est l'amour populaire : il ne faut jamais l'offrir qu'avec précaution, de manière à en goûter le plaisir sans aller jusqu'à l'incontinence. De même dans notre art il est difficile de bien régler les désirs de la gourmandise, de manière à jouir du plaisir sans se rendre malade. Il faut donc, et dans la musique et dans la médecine, et dans toutes choses, soit divines, soit humaines, pratiquer l'un et l'autre amour dans la mesure permise, puisqu'ils s'y rencontrent tous les deux.***<sup>490</sup>

Nous trouvons un écho de ces paroles dans l'agencement de la fable de *Damon and Pithias*. C'est Carisophus, ce sycophante excessivement cupide, qui est clairement dénoncé par Aristippus pour avoir semé la discorde, détourné les paroles de Damon et encensé la colère de Dionysius :

***ARISTIPPUS The only cause of this hurly-burly is Carisophus, that wicked man, Which lately took Damon for a spy, a poor gentleman, And hath incensed the king against him so despitefully That Dionysius hath judged him tomorrow to die. (v. 658-661)***

Lorsque Carisophus se vante de la manière dont il joue de mauvais tours aux innocentes victimes en jouant sur l'ambiguïté des mots, il fait songer à Titivillus de la pièce *Mankind*, qui, armé d'un filet de pêche recueille les paroles blasphématoires afin de les faire peser dans la balance contre ses victimes le jour du Jugement Dernier :

***CARISOPHUS And to creep into men's bosoms some talk for to snatch, By which into one trip or other I might trimly them catch, And so accuse them — now not with one can I meet That will join in talk with me. I am shunned like a devil in the street ! (v. 164-167)***

Le détournement de l'harmonie représentée par l'accord parfait entre les deux amis éponymes s'effectue par l'amphibologie, génératrice de confusion. Carisophus, comme projeté, saisit sa proie grâce aux pièges de la signification ambiguë :

***You do wisely to search the state of each country To bear intelligence thereof whither you lust. [Aside.] He is a spy. (v. 448-449)***

---

<sup>490</sup> Platon, *Le Banquet*, 187b, trad., Emile Chambry, Paris: Flammarion, 1992, p. 51.

Edwards insère une scène comique au centre de la pièce comme pour offrir au spectateur un miroir grossissant dans lequel il peut regarder la mise en images du processus de détournement opéré par l'intermédiaire du langage et de la musique. Les paroles précitées de Carisophus sont transmutées en scène comique lorsque le charbonnier Grim se fait tondre (dans les deux sens du terme) par les serviteurs fourbes Will et Jack. Ils poussent le naïf charbonnier à boire du vin afin de le faire parler et de lui extirper quelques secrets :

**WILL (aside) *This wine hath warmed him. This comes well to pass ; We shall know all now, for in vino veritas.* (v. 1177-1179)**

Leur chanson fonctionne ici comme tous les chants des vices de la pièce morale : elle marque le point culminant de la corruption, le pacte entre les représentants du monde charnel lors de leur détournement des forces du monde spirituel. Pan s'oppose à Apollon et pratique une musique du corps et des sens. Les vices que les protagonistes appartenant à la cour portent en eux se reflètent dans le monde bas et vulgaire de ces serviteurs fourbes.

L'élément de musique fonctionne sur deux plans simultanément et ne perd jamais son aspect théâtral et pratique dans cette pièce. Lorsque Damon obtient le droit de repartir dans son pays pour régler ses affaires il laisse son ami Pithias en otage. La scène de séparation fait appel à la musique pour souligner l'émotion et pour montrer la similarité des sentiments des deux amis qui invoque tous deux l'aide de la musique pour exprimer leur douleur<sup>491</sup>. Les régales jouent laissant à Damon le temps de se muer en marin et réapparaître devant sa maison avant de prendre congé de Stéphano. La musique instrumentale se charge de maintenir l'émotion chez le spectateur pendant l'intermède. Cette tragi-comédie occupe une place importante dans l'histoire de la tragi-comédie renaissante par le fait que, selon F. Guinle<sup>492</sup>, c'est à partir de cette œuvre de Richard Edwards que les moments émotionnels intenses seront ponctués par une musique appropriée. La musique supplée à la simulation d'un réseau d'interactions pseudo humaines.

Le cas du tyran Dionysius illustre ce propos. Il exerce une influence destructive non seulement sur les deux amis mais sur toute la société. Ce tyran, victime de mauvais conseils de la part de courtisans flagorneurs et ignorants, est imperméable aux bons conseils prodigués par Eubulus. Amputé d'une partie de son humanité il est voué à assouvir son instinct de domination mais aussi à vivre dans la peur que nourrit son imagination. Tous ses sujets sont à sa merci mais il incarne **"this muddy vesture of decay"** dont parle Lorenzo dans *The Merchant of Venice* (5. 1. 63), cette enveloppe charnelle qui rend sourd et aveugle, masquant à tout jamais l'harmonie céleste. Il s'attache à appliquer froidement la loi terrestre, à jouer pleinement son rôle de souverain et reste sourd à l'appel à la clémence ; selon lui un souverain est reconnu et renommé

---

<sup>491</sup> Francis Guinle relève un appel en écho dans le texte qui symbolise l'harmonie totale des deux âmes et accentue le tragique de la situation : Damon fait appel à la musique pour exprimer ses "doleful complaints" (l. 873) et Pithias emploie l'expression "doleful tunes" (v. 885). Guinle, *Accords parfaits*, vol. 1, p. 268.

<sup>492</sup> *Ibid.*, p. 310.

pour sa fermeté et son intransigeance. Dans un discours démonstratif et moralisateur, Eubulus, son bon conseiller, fustige la déchéance induite par le vice et fait l'éloge de la vertu qui conduit au salut. Par son éloquence et la tonalité de sa verve pareille à une musique il parvient à émouvoir son auditoire. Désormais le théâtre Tudor va s'efforcer de jouer sur les émotions ; on ne cherche plus à distancier mais à toucher les cordes sensibles du spectateur.

Damon et Pithias suscitent la pitié : devant l'exemple de la vertu, même le bourreau Gronno essuie ses larmes. Le tyran n'est pas seulement ému par de belles paroles et dans ce théâtre, comme le précise Edwards à la fin du prologue, "new tragical comedy" requiert l'attention de l'oreille et de l'œil : "To hear the cause and see th'effect" (v. 46) la mimésis manque à la diégèse pour que l'effet cathartique puisse se réaliser<sup>493</sup>. Nous pouvons remarquer, comme Patrice Pavis, que cette opposition, "le couple *showing/telling* de la critique anglo-saxonne" est toujours d'actualité<sup>494</sup>.

Shakespeare exploite aussi la musique instrumentale à des fins dramatiques spectaculaires, mais reprend également les anciennes conventions de l'utilisation de la chanson et notamment celles du théâtre de cour, et insère judicieusement cet élément dans son tissu dramatique pour appréhender toute la complexité du monde. En usant fréquemment du langage de l'harmonie il exploite intensément les instruments musicaux : au réseau complexe des correspondances déjà existant il greffe ses propres perceptions qui donne à sa vision tragi-comique du monde toute son intensité. En opérant des transmutations et des réversibilités entre les instruments musicaux et les être humains il parvient à créer un effet de réel plus intense et plus symbolique que la réalité banale qui jalonne le quotidien.

### 2. 10 *Twelfth Night* : la musique et le chant

---

*Damon and Pithias* nous donne un exemple de la connotation du terme tragi-comédie dans la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Il nous est difficile de partager le même point de vu de M. Doran lorsqu'elle considère cette pièce comme étant "a formless mixture of adventure, idealism, and horseplay" la comparant à *The Winter's Tale* (1609-11) ou *Philaster* (1608-10, Francis Beaumont and John Fletcher ) qui forment, selon elle, "a **formally satisfying blend of serious trouble, adventure, sentiment and humor**"<sup>495</sup>. La comparaison est très aléatoire car environ cinquante années séparent la pièce d'Edwards et *The Winter's Tale* et *Philaster*. Le raccourci est osé car cela conduit à nier

<sup>493</sup> Edwards accorde une place à la mimésis aristotélicienne dans sa dramaturgie : "La tragédie est l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre." Aristote , *Poétique* (1449 b), traduction de Michel Magnien, Paris: Librairie Générale Française, "Le livre de poche classique", 1990, pp. 92-93.

<sup>494</sup> Pavis, *Dictionnaire*, p. 207.

<sup>495</sup> Madeleine Doran, *Endeavours of Art*, Madison: University of Wisconsin Press, 1964, p. 187.

un demi siècle de longue et laborieuse gestation qui donna naissance au genre nouveau synthétisé par Edwards et qui prit le nom de tragi-comédie . Ce théâtre amorce une esthétique, elle-même génératrice de conventions, qui avec le temps parfois se figent et se vident de leur substance mais qui en d'autre temps deviennent la pierre angulaire aux mille facettes.

Dans sa pièce, Edwards tisse l'élément musical de manière à faciliter le processus d'individualisation que les personnages au cours du siècle acquièrent, et que reflète la prise de conscience de chacun, de son identité dans la chaîne des êtres, dans sa propre classe ou sa corporation. Il est l'un des tout premier à utiliser la complainte pour rehausser d'une couleur émotionnelle la caractérisation de ses personnages, même si le vocabulaire utilisé est conventionnel. Le chant devient pour Edwards et pour ses successeurs un moyen d'extérioriser l'expérience individuelle et un artifice de dramatisation des émotions. Dans le *Compendio* de 1599 de G. B. Guarini la notion de tempérer les émotions revient souvent : le tragique et le comique se combinent pour produire un alliage capable de chasser la mélancolie :

***[...]I say that to a question on the end of tragicomedy I shall answer that it is to imitate with the resources of the stage an action that is feigned and in which are mingled all the tragic and comic parts that can coexist in verisimilitude and decorum, properly arranged in a single dramatic form, with the end of purging with pleasure the sadness of the hearers. This is done in such a way that the imitation, which is the instrumental end, is that which is mixed, and represents a mingling of both tragic and comic events. But the purging, which is the architectonic end, exists only as a single principle, which unites two qualities in one purpose, that of freeing the hearers from melancholy.***<sup>496</sup>

La couleur émotionnelle peut être tempérée par la musique et nous pouvons constater que les mêmes oppositions lent/rapide, haut/bas caractérisent aussi bien les genres musicaux que les genres dramatiques. Le mouvement d'ascension/chute participe du tragique et contraste avec les chansons à trois ou quatre voix chantées sur le mode de l'insouciance qui animent les scènes comiques où s'affairent les vices et les serviteurs.

Shakespeare use de l'élément musical pour tempérer l'apport du tragique et celui du comique avec brio, en ajoutant parfois des accents surprenants : l'allitération qui fait partie de la convention des complaintes est parodiée dans la complainte "When griping grief" au cœur du tragique dans *Romeo and Juliet* (4. 4.) ; Desdemona annonce sa mort en chantant la complainte "Willow, Willow" ; dans *Twelfth Night* Viola est prête à être l'instrument d'Orsino :

***I'll serve this Duke. Thou shalt present me as a eunuch to him. It may be worth thy pains, for I can sing, And speak to him in many sorts of music, That will allow me very worth his service. (Twelfth Night , 1. 2. 55-59)***

mais s'avère être l'instrument musical qui charme non seulement Orsino mais aussi Olivia. Dans cette pièce la musique est un actant qui effectue des transformations palpables. La puissance de l'œuvre de Shakespeare est liée à ses présentations dramatiques et non analytiques comme ce fut le cas dans les pièces du début du XVI<sup>e</sup> siècle. La situation tragi-comique d'Orsino n'est pas expliquée par un prologue mais à l'aide de métaphores

<sup>496</sup> Gilbert, *Literary Criticism*, p. 524.

musicales accompagnées d'une musique appropriée dont la cadence agonisante lui donne envie d'expirer avec elle :

***If music be the food of love, play on, Give me excess of it, that, surfeiting, The appetite may sicken and so die. That strain again ! It had a dying fall ; (Twelfth Night , 1. 1. 1-4)***

Dès son ouverture, cette comédie douce-amère qu'est *Twelfth Night* se place sous le signe de l'oxymore et de l'ambivalence avec son héros dans un état d'entre-deux vivant les affres d'un amour non partagé. Le mélancolique duc Orsino est malade de l'excès d'amour comme de l'excès de musique. La tension dramatique repose sur cet équilibre vacillant entre plaisir et douleur et sur l'alternance des effets émouvants et comiques qui confèrent à Orsino et à Malvolio une note pathétique. Le vers d'Orsino est musical et contraste nettement avec l'autre amoureux, ennemi de la musique et de la fête, le puritain Malvolio. Feste se sert de la musique et du chant comme d'une pierre de touche pour tester les personnages principaux. Mais, comme nous le rappelle le mythe d'Orphée, la voix humaine est l'instrument le plus puissant et Feste, comme nous le verrons, utilise le chant pour exposer l'hypocrisie de l'intendant ennemi des festivités. C'est le verbe qui démasquera le plus efficacement sa véritable nature : la lettre que Maria lui transmet agit comme un révélateur de photographie et lui divulgue sa véritable identité. Le goût élisabéthain pour les acrostiches est auréolé et fait écho au jeu narcissique que mènent d'une part Orsino, qui, d'une manière plus esthétique joue l'amant pétrarquisant, et d'autre part Malvolio, qui révèle sa bestialité asinienne.

## 2. 11 La musique du verbe

---

Dans la scène 5 de l'acte 2, la "musicalité" du verbe telle que Malvolio l'interprète suggère que la quintessence linguistique est contenu dans les "c", dans les "u" et dans les "t" de sa maîtresse. Si Orsino jongle avec les *concetti* avec brio dans son narcissisme, Malvolio, à la manière des puritains s'adonne piteusement à des jeux sémantiques narcissiques. Comme l'explique Maurice Hunt :

***[...] juggling the alphabetical letters of the code to suggest his own name reflects conformists' accounts of puritans willfully twisting the literal sense of biblical passages to create meanings justifying their narrow beliefs.***<sup>497</sup>

Shakespeare met en lumière ce processus narcissique et Malvolio se livre à une démonstration de sa propre lubricité, sans s'en rendre compte. La capacité de l'amour à transformer l'âme constitue un motif permanent dans le théâtre de Shakespeare. Orsino donne le ton dès les premiers vers de la pièce lorsqu'il fait référence aux *Métamorphoses* d'Ovide dans lesquelles Shakespeare puise fréquemment. Dans le livre III, Ovide raconte la transformation d'Actéon en cerf par la chaste Diane et sa mort après avoir été déchiqueté par ses propres chiens. Les propos du groupe de conspirateurs de *Twelfth Night* révèlent leur projet de transformer Malvolio en âne. Maria l'assimile à plusieurs reprises à un âne : ***"Go shake your ears"*** (2. 3. 112) lui dit-elle lorsqu'il menace de

---

<sup>497</sup> Maurice Hunt, "Malvolio, Viola, and the Question of Instrumentality : Defining Providence in *Twelfth Night* ." *Studies in Philology* 90 (1993) : 277-97, cité par Peter J. Smith in "The Metamorphic Malvolio", *Renaissance Quarterly*, Vol. 51, No. 4, Winter 1998, 1199-1224, New York: The Renaissance Society of America, Inc., p. 1213.



raconter le désordre causé par les joyeux tapageurs. La métamorphose de Bottom en âne est comparable à celle de Malvolio, avec une différence marquée : la prose la plus morne accompagne celle de Malvolio alors que la poésie la plus délicate habille le grotesque artisan. *"Sweet lady, ho,ho"* (3. 4. 17), *"O ho"*(3. 4. 60), *"Aha"*(3. 4. 86), similaires au braillement de l'âne expriment sa pseudo-métamorphose. Peter Smith fait remarquer la façon dont Malvolio lutte avec les lettres de l'anagramme pour la forcer à dévoiler son nom :

***The infinitesimal shifting of language and form described by Puttenham and Pythagoras is battered by the mulish Malvolio into egotistical points of forced change. [...] "M. O. A. I." too changes shape — not to an ill-ordered collection of letters which happen to be in Malvolio's name but to a text which celebrates, as does Twelfth Night, the misprision and comedy of metamorphosis itself, The Metamorphosis Of A IAX.***<sup>498</sup>

Comme son fou, Feste, Shakespeare peut chanter "high and low" et retourner les mots dans tous les sens dans des jeux acrostiches les plus inventifs.

Orsino compose sur les paradoxes de l'amour accompagné de musique et gratifie ainsi son amour narcissique. Malvolio incarne l'image inversée du prince pétrarquisant et Shakespeare exploite habilement le dialogue et la musique pour créer des effets burlesque. Pour parodier il faut un modèle de référence. Au XVI<sup>e</sup> siècle on s'adonne au culte du Mot qui sent intuitivement les choses, infus dans le langage vulgaire, et que Claude-Gilbert Dubois appelle *"un langage des choses muettes, superstructure métaphysique, théologique, cosmologique du Verbe."*<sup>499</sup> Les jeux de mots ne sont pas uniquement des jeux de l'esprit et une croyance aux présages inscrits dans les noms se développent :

***La valeur signifiante du nom est ainsi hypertrophiée. La lettre, puis le mot renvoient à des idées multiples et le langage devient protégé à formes variables, l'une servant à désigner, l'autre à camoufler, d'autres à suggérer.***<sup>500</sup>

*Twelfth Night* use et abuse même de cette science de l'interprétation qui s'affirme en Angleterre et dont les effets de style raffinés ont le pouvoir de réveiller les émotions et de mettre en valeur l'ingénuité de la technique utilisée. Lorsque George Gascoigne dévoile ses recettes pour rédiger un poème lyrique, on peut facilement imaginer Shakespeare en train d'inverser les formules préconisées pour élaborer son personnage Malvolio. En effet, pour Gascoigne un poème lyrique est un objet façonné selon des règles bien précises et rigides non pas le fruit d'un travail à l'inspiration vagabonde :

***If I should undertake to wryte in prayse of a gentlewoman, I would neither praise hir christal eye, not hir cherrie lippe, &c. For these things are trita & obvia. But I would either find some superbnaturall cause wherby my penne might walke in the superlative degree, or els I would undertake to aunswere for any imperfection that shee hath, and thereupon rayse the prayse of hir commendacion. Like-wise if I***

---

<sup>498</sup> "The Metamorphic Malvolio", *Renaissance Quarterly*, p. 1215.

<sup>499</sup> Claude-Gilbert Dubois, *Mythe et langage au XVII<sup>e</sup> siècle*, Bordeaux: Editions Ducros, 1970, p. 83.

<sup>500</sup> Gilbert Dubois, *Mythe et langage au XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 83.

***should disclose my pretence in love, I would eyther make a straunge discourse of some intollerable passion, or finde occasion to pleade by the example of some historie, or discover my disquiet in shadows per Allegoriam, or use the covertest meane that I could to avoyde the uncomely customes of common writers.***<sup>501</sup>

Malvolio ne s'attache pas non plus à ces *trita et obvia* et le poète Shakespeare, au lieu de cataloguer les charmes de la bien-aimée sous la forme d'un blason conventionnel, nous détaille ses atouts à partir des lettres de l'alphabet en lui faisant épeler à haute voix et sans ambiguïté ce blason génital, partie du corps qui provoque tant d'hostilité puritaine à l'égard de la poésie, du chant et du théâtre lorsque ces formes d'expression l'habillent de voiles plus poétiques et plus obscures ! Shakespeare réussit sa parodie en suggérant l'absence d'oreille musicale, en soulignant la laideur de la prose de Malvolio qui s'en tient à la lettre et dévoile son for intérieur. C'est peut-être cette franchise qu'affichent les personnages qui provoque tant de réticence puritaine envers les représentations théâtrales.

## 2. 12 La musique et le verbe

---

Les signes du dialogue parlé ne sont pas toujours suffisants pour exprimer la pensée et le chant permet justement d'aller plus loin et de suggérer ce qui devenait impossible à exprimer par la parole seule. Les recoins les plus refoulés de l'être sont mis à nu par les codes du mode d'expression du chant. En rassemblant sur lui, en stylisant les éléments saillants du drame, comique ou tragique, le chant se fait le trait d'union entre l'univers de la pièce et les autres textes possibles (les textes originaux des chansons étaient parfois modifiés pour les besoins du contexte) et aussi d'autres musiques dont les codes renvoient inmanquablement à une autre facette des chanteurs et auditeurs évoluant sur scène. Musique et chant permettent de régler la tension tragique ou comique et contribuent à éclairer par l'émotion le mystère de l'être qui se dérobe à la parole seule. Les ballades dont les textes sont adaptés à un air connu créent une forme de dialogisme par l'intermédiaire de la musique qui renvoie à la signification du texte d'origine. Une sorte de jeu entre le texte d'origine de la ballade connue et le nouveau texte peut s'instaurer et les relations avec le spectateur peuvent se resserrer et donner ainsi libre cours au pouvoir évocateur de la musique.

Les chansons de Feste servent souvent de pierre de touche pour révéler les identités vraies des personnages. Sa toute première chanson est une chanson d'amour dont le thème avoué est le *carpe diem*. Ce thème est approprié à la scène de réjouissances qu'elle anime, et de surcroît, s'apparente au contexte de la pièce toute entière dont elle annonce déjà la fin<sup>502</sup>. Feste fait référence à des événements qui se sont déjà produits et semble avoir la capacité de prédire l'avenir. Comme le souligne Peter J. Seng<sup>503</sup>, la

---

<sup>501</sup> Cité par R. H. Wells, *Elizabethan Mythologies*, p. 204.

<sup>502</sup> Voir l'article de Francis Guinle, "Les chansons de la folie, de la blessure, de l'être", *Théâtre aujourd'hui* no. 6 : Shakespeare, la scène et ses miroirs, CNDP, 1998, pp. 36-42.

<sup>503</sup> P. J. Seng, *The Vocal Songs in the Plays of Shakespeare. A Critical History*, Cambridge, Massachusetts, 1967, p. 100.

chanson fait écho à un passage de *The Book of the Courtier* de B. Castiglione qui conseille aux courtisans âgés de laisser les ébats amoureux aux jeunes. Le thème du *carpe diem* est renforcé par une intertextualité poignante pour un prince d'âge relativement mûre. Dans la scène 4 de l'acte 2, Orsino fait appel à Feste pour lui chanter une chanson d'antan (*old song*). Il s'agit selon F. Guinle d'une parodie extraite d'airs dolents où l'amant délaissé se plaint et annonce sa mort imminente. Feste est suffisamment habile pour savoir qu'une telle chanson convient parfaitement à l'esprit d'Orsino. Les spectateurs de l'époque habitués aux effets de style raffinés et aux poses conventionnellement adoptés par les compositeurs de chansons y verraient une attitude pétrarquaisante, et non pas l'expression de l'amour sincère. Feste, grâce à cette chanson démasque l'hypocrisie d'Orsino et lui dévoile la vraie nature de son amour : "thy mind is a very opal. I would have men of such constancy put to sea" (2. 4. 73-74). Orsino adopte la pose de l'amant qui se complaît à croire qu'il meurt d'amour. Il pourrait s'inspirer des courtisans italiens, ces amants langoureux, qui dégoutent le Signor Ottaviano Fregoso dans *The Book of the Courtier* :

***who seem to carry their unhappiness in their eyes. And when they do speak they accompany every word with repeated sighs and talk of nothing else save tears, torments, despair and their longing for death.***<sup>504</sup> .

Grâce à la chanson, Feste déclenche une prise de conscience chez Orsino : il commence à s'intéresser à l'histoire de Cesario et à se détourner graduellement d'Olivia. La chanson "Come away death" marque une rupture et sans le savoir Orsino s'intéresse à une autre femme.

## 2. 13 Le chant élément dramatique

---

Malvolio évoque des bribes de ballades dans la quatrième scène de l'acte 3 lorsqu'il interprète l'appel d'Olivia comme un désir de l'épouser. Il se permet alors d'évoquer le titre d'une ballade grivoise, "Please one, please all"<sup>505</sup> (publiée en 1592) qui, connue du public, éclaire encore la nature malsaine de l'amour que Malvolio éprouve pour Olivia. La ballade grivoise est offensante pour Olivia car le texte l'associe aux femmes au désir sexuel impérieux. Ensuite il évoque le thème de la jalousie par une allusion à une chanson populaire, "Black and yellow" (3. 4. 25), pour terminer sur un bref mime dans lequel il fait la question et la réponse d'une chanson populaire :

***MALVOLIO [kissing his hand] To bed ? 'Ay, sweetheart, and I'll come to thee.'***  
***(Twelfth Night , 3. 4. 27)***

Cette douce satire du puritain, individu qui reste la cible privilégiée des satiriques élisabéthains, est menée sur le mode comique dans cette scène. L'amour fait de lui sa principale victime car il voit son orgueil publiquement fustigé et ses espoirs de promotion sociale par le mariage ridiculisés. Maria, l'instigatrice du complot, lui inflige une redoutable leçon d'humilité en lui préparant un scénario qui projette au grand jour ses désirs inavouables. Sa déconfiture ajoute une note plus grave à la situation et laisse planer la

<sup>504</sup> Baldesar Castiglione, *The Book of the Courtier*, trad. George Bull, London: Penguin Books, 1976, p. 49.

<sup>505</sup> *Twelfth Night* , 3. 4. 22.

menace de la tragédie .

Dans *Twelfth Night* la gaieté de la fête dissimule les forces de désordre derrière ses masques. L'action naît des transgressions de toutes natures : usurpation d'identité, amours impossibles, mariage hâtif pour éviter toute équivoque, deuil soudainement abandonné, règles de l'hospitalité et de l'honneur méprisées, farces cruelles de mauvais goût. Les chansons de Feste accompagnent les épreuves successives endurées par les personnages animés par la soif d'aimer et d'être aimés. Le puritain, Malvolio, emplit des chimères de l'amour de soi, aliéné qui ne se reconnaît pas comme tel, porte en lui une folie que ni les bacchanales de Sir Toby et ses comparses ni les rites d'exorcisme imposés par le port des bas jaunes, ni l'internement mené par Feste-Sir Topas ne guérissent totalement.

Usant d'un langage métaphorique, les chansons participent de cette mise en abyme du théâtre shakespearien où tant d'éléments disparates sont harmonisés dans un symbolique ambiant. Les chansons que Feste semble improviser sont soigneusement choisies pour renvoyer à un hors-scène analogique qui éclaire le sur-scène dialogiquement, parlant à la fois aux sens et à l'esprit de l'auditoire. Les dialogues parlés et les chansons se répondent et s'entrelacent, formant un langage composite et renforçant la signification des données de la pièce. Dans la troisième scène de l'acte 2, Feste et ses compagnons créent une ambiance de carnaval en sélectionnant des bribes de ballade , et en chantant une *part-song* qui montre la folle musique à l'œuvre, rappelant la taverne où maintes scènes du "théâtre du Vice" se déroulaient et où se scellaient le pacte avec le diable. Babel fait son incursion dans l'Illyria, mettant en danger le langage de la pièce et le dialogue qui la construit. La scène est codée des lois du carnaval et l'intendant subira forcément sa désintronisation. Dans la scène de la chambre noire, lorsque Feste chante "I am gone sir" il se désigne comme le Vice de l'aire de jeu Tudor et redéfinit le puritain Malvolio comme le diable ou le possédé du démon. Toute la scène est connotée d'exorcisme et de l'ambiance du "théâtre du Vice" réhaussée par les déguisements de Feste et le clan des vices qui jubilent de voir souffrir leur proie.

Le triomphe bascule en défaite lorsque Sir Toby songe à la vertueuse Olivia et à ses réactions. Malvolio est éprouvé jusqu'à l'insoutenable et le jeu destructeur cesse. La comédie du mal atteint ce paroxysme où le jeu cesse d'être drôle comme dans la pièce anonyme *Mankind* lorsque le "héros" éponyme, ne pouvant plus d'être plongé dans le vice, réclame une corde pour se suicider. Malvolio frise l'état de démence mais ne se réconcilie pas avec son entourage car il porte en lui une folie animée du désir de vengeance : **"I'll be revenged on the whole pack of you"** (5. 1. 365). Cette imprécation fait passer le ton de la composition douce-amère en mode mineur, laissant pressentir le spectateur que l'équilibre délicat entre le tragique et le comique risque d'être rompu de nouveau. Shakespeare clôt sa pièce par la chanson énigmatique du bouffon qui, teintée de mélancolie, ne dissipe pas les nuages qui se sont amassés au-dessus de l'Illyrie et ramène le spectateur à la réalité de tous les jours avec son refrain : **"For the rain it raineth everyday"**.

---

## 2. 14 L'aspect tragique sénéquien de la tragi-comédie renaissante

---

Le portrait du tyran de *Damon and Pithias* doit certainement beaucoup à Sénèque qui, en ces années 1560 avec la publication entre 1559 et 1566 de sept tragédies du Cordouan, va probablement influencer le monde littéraire de l'époque. Certes il est difficile de mesurer le degré d'influence de Sénèque sur le théâtre populaire anglais car, comme la plupart des tentatives de "chasse aux sources", il est possible d'expliquer aussi plausiblement les ressemblances en arguant qu'il s'agit du prolongement de la tradition autochtone. Constatons cependant que chez certains dramaturges un accent sénéquien est sensible dans les images, dans les tours oratoires, et dans les questions et méditations relatives à la condition humaine où s'exprime l'inquiétude spirituelle d'une époque caractérisée par le scepticisme.

Les procédés du Cordouan sont imités pour mettre en œuvre les exemples édifiants pour lesquelles Richard Edwards, et ses contemporains, avaient une prédilection. En témoignent l'éloge que faisaient les traducteurs, ainsi que l'italien Giraldo Cinthio, à propos des sentences de Sénèque et des citations décoratives émaillant les tirades, comme c'est le cas pour le prologue de *Cambyses* où Thomas Preston cite entre autres *Thyeste*<sup>506</sup>.

Dans le *Damon and Pithias* d'Edwards une explication sentencieuse du sens des actions est souvent proposée. De nombreux lieux communs sur la nature de l'amitié, énoncés par Aristote et Cicéron, parsèment les tirades de Damon et de Pithias et les deux courtisans, Aristippus et Carisophus, renvoient le reflet inversé des nobles amis par des dialogues entremêlés de banalités sur l'incompatibilité de l'amitié et de l'hypocrisie. Les dialogues sur le pouvoir du prince, composés de sentences qui rappellent Sénèque, contribuent à brosser le portrait du tyran. La fécondation du drame Tudor par Sénèque se fait en partie à travers les thèmes relatifs à la morale politique. Si le stéréotype du tyran repose aussi sur la tradition populaire provenant des Mystères, les thèses de Machiavel ne sont pas étrangères au nouvel élan de sa future carrière. La Renaissance a perçu dans la poésie tragique de Sénèque, comme dans ses traités, un moyen de fortifier les âmes contre l'adversité et de définir une règle de conduite immuable en des temps difficiles. Maints auteurs et donc un large public de l'époque sont en accord avec ces préceptes sénéquiens.

Tel est le cas du thème de la fortune, leitmotiv des tragédies de Sénèque, de la *Consolation of Philosophy*, des œuvres de Chaucer, Lydgate, Skelton, etc., et de nombreuses pièces élisabéthaines. Le thème de la Fortune est une idée commune aux écrivains classiques et Sénèque l'a peut-être exploité d'une façon plus tragique que les autres auteurs de l'antiquité.

Le thème du sang qui appelle le sang est souvent attribué à l'influence de Sénèque. Sénèque lui-même emprunte certainement à Euripide dont il est le disciple latin le plus illustre, rejoignant ici les enseignements de l'Ancien et du Nouveau Testament et leur donnant une tragique confirmation. L'emploi abusif de ce thème a valu aux "imitateurs" de

---

<sup>506</sup> Thomas Preston, *Cambyses King of Persia*, in *The Minor Elizabethan Drama*, vol. 1, selected by Ashley Thorndike, Everyman's Library, London: J. M. Dent, 1910, repr. 1939. PROLOGUE The sage and witty Seneca his words thereto did frame : "The honest exercise of kings, men will ensue the same. But contrariwise if that a king abuse his kingly seat, His ignomy and bitter shame in fine shall be more great." (v. 11-14)

Sénèque les sarcasmes de Thomas Nashe – "English Seneca read by candle light yeeldes manie good sentences, as Bloud is a beggar, and so foorth."<sup>507</sup> L'identification des sources est difficile à une époque où l'humanisme tente d'opérer la synthèse des enseignements païens et bibliques. Les "influences" sénéquiennes, dans leur majorité, font partie de l'héritage médiéval nourri du Sénèque des *Dialogues*, du vulgarisateur de la sagesse antique. Eubulus nous indique que ses conseils proviennent de sources diverses lorsqu'il disserte sur la meilleure conduite d'un prince :

***The strongest pillars of princely dignity I find this — justice with mercy, and prudent liberality : The one judgeth all things by upright equity, The other rewardeth the worthy, flying each extremity. As to spare those which offend maliciously, It may be called no justice, but extreme injury ; So, upon suspicion of each thing not well-proved, To put to death presently whom envious flattery accused, It seemeth of tyranny. And upon what fickle ground all tyrants do stand, Athens and Lacedemon can teach you, if it be rightly scann'd ; And not only these citizens, but who curiously seeks The whole histories of all the world — not only of Romans and Greeks — Shall well perceive of all tyrants the ruinous fall ; (v. 749-761)***

Si certains thèmes politiques développés dans le théâtre Tudor puisent leur source dans la Bible, la griffe de Sénèque est bien présente : un royaume ne peut avoir deux maîtres ; un roi est au-dessus des lois imposées à ses sujets ; une royauté inique ne saurait durer longtemps.

L'influence de Sénèque<sup>508</sup> est plus évidente dans la structure et la technique dramatiques de certaines pièces élisabéthaines, comme le *Gorboduc* (c. 1560-1561) de Norton et Sackville. Ce n'est pas le cas de *Damon and Pithias* qui se rapproche plus d'une tragédie de Cinthio avec son dénouement comique. Selon Marvin Herrick il serait plus judicieux de la placer dans la tradition du "Térence christianisé" car Cinthio n'intégrait pas de scènes de comédie bouffonne au milieu de ses tragédies. On trouve néanmoins une certaine rigueur sénéquienne dans la façon de précipiter les événements vers le dénouement, d'inspirer la terreur et la pitié et créer une ambiance favorable aux considérations politiques des dernières scènes. La scène de la tonte de Grim ne constitue pas une intrigue secondaire, ni un épisode de farce inséré pour détendre l'atmosphère. Elle a comme fonction d'occuper l'intervalle des deux mois de séparation des amis éponymes et de représenter, par ostension, le mal répandu par le tyran en s'insinuant dans les couches inférieures de la société. Comme dans les pièces de Shakespeare l'unité d'intérêt constitue le véritable centre de l'action.

On pourrait déceler une similitude dans la pauvreté psychologique des personnages principaux d'Edwards et de Sénèque . La structure psycho-dramatique des personnages de Sénèque les lie étroitement au mécanisme de l'action. Ils sont conçus d'avantage comme des personnages-causes et de leur défaut naît l'action, une action linéaire. Ce

---

<sup>507</sup> Robert Greene , *Menaphon* (1589), préface par Thomas Nashe , "To the Gentlemen Students of Both Universities", éd., Edward Arber, The English Scholar's Library of Old and Modern Works, Birmingham, 1880, p. 9.

<sup>508</sup> Voir Jean Jacquot, "Sénèque , la Renaissance et nous", *Les Tragédies de Sénèque et, le théâtre de la Renaissance*, éd. Jean Jacquot, Paris: Editions du CNRS, 1973, pp. 271-307.

genre de caractérisation est présent dans le théâtre du Vice avec ses personnages allégories ; mais les tyrans de la tragédie de Sénèque ne se repentissent pas, alors que Tout Homme et le Dionysius de *Damon and Pithias* subissent un changement radical. Si les héros de Sénèque sont un prétexte pour la tragédie, les protagonistes de la tragi-comédie montrent le processus qui conduit à la réforme, présentent simultanément le fourmillement du concret et le dynamisme de réalités plus fugaces, ne figent pas les personnages dans un canon déjà préétabli mais participent au processus qui forme le spectateur/lecteur dans une tradition qui précède la formation de canons. Un autre théoricien que Polonius nous indiquera les articulations de ce processus dans *A Midsummer Night's Dream* lors de la mise en scène de la pièce des artisans, *The Most Lamentable Comedy and Most Cruel Death of Pyramus and Thisbe* : véritable parodie du processus de la formation du spectateur, cette pièce dans la pièce est une parodie non seulement des excès pratiqués dans l'imitation du style de Sénèque — Bottom se sent pressenti pour le rôle d'un tyran, dont il dessine les contours rendus conventionnels par des dramaturges comme Thomas Preston dont Shakespeare parodie sa pièce *Cambyzes* : *A Lamentable Tragedy Mixed Full of Pleasant Mirth*, non seulement en imitant le titre mais aussi en accentuant les résonances sénéquiennes par un abus de l'allitération :

***Yet my chief humour is for a tyrant. I could play 'er'cles rarely, or a part to tear a cat in, to make all split. The raging rocks And shivering shocks Shall break the locks Of prison gates, And Phibus' car Shall shine from far And make and mar The foolish Fates. This was lofty. Now name the rest of the players.—This is 'erc'les vein, a tyrant's vein. (A Midsummer Night's Dream, 1.2. 21-33)***

En même temps Shakespeare semble faire un clin d'œil parodique en direction de ces érudits de la théorie littéraire qui voudraient canoniser l'imaginaire et refuser aux poètes le droit de choisir leurs rêves. Par delà l'harmonie terrestre, il existe une harmonie divine, symbolisée par le monde antique dans la pièce, capable d'exprimer toute émotion, et d'intervenir à tout moment. Une présence providentielle est à l'œuvre pour mettre à l'épreuve le héros et faire de telle sorte que la tragédie soit avertie.

Les allusions aux personnages mythologiques sont légion dans le théâtre de cour ; elles s'intègrent dans un élément pastoral avec musique, chants de bergers, danses, rituel des nymphes, sacrifices. Dans *Damon and Pithias* les Muses se joignent à Eubulus pour intensifier le moment dramatique qui prélude à l'exécution du héros. Spectacle et chant hypertrophiés lui confèrent une grandeur tragique. Cette deuxième complainte, comme celle de Pithias, se fait le véhicule du point essentiel de la pièce : seule l'amitié peut donner un sens au monde physique, telle est la leçon enseignée au tyran Dionysius qui s'était enfermé dans la paranoïa.

Le tyran est dissuadé de suivre sa trajectoire sanguinolente par le témoignage de l'amitié parfaite que les amis lui montre. Leur discours aussi agit sur ses cordes nouvellement sensibles et l'exemple de l'amitié véritable l'emporte sur la tyrannie. L'émerveillement est un ingrédient essentiel du théâtre tragi-comique, et provoque le dénouement heureux chez Dionysius ainsi que chez maint héros tragi-comique du "théâtre providentiel" :

***DIONYSIUS O noble friendship, I must yield ! At thy force I wonder. My heart this rare friendship hath pierc'd to the root, And quenched all my fury. This sight hath***

***brought this about, Which thy grave counsel, Eubulus, and learned persuasion could never do.***

Encore ouvertement didactique, Edwards ne pose pas tous ses éléments sur la surface. L'hypertrophie de termes qui renvoient à un hors-champ absent contribue à l'aboutissement spectaculaire qui dans ce contexte est polyphonique, avec son hybridation de culture classique et judéo-chrétienne, avec ses mêlées lyriques, comiques, tragiques, héroïques, moralisatrices et ses intermèdes musicaux. Cette pièce, *Damon and Pithias*, dans laquelle on souligne bien souvent plus de défauts que de points positifs, mérite pourtant bien sa place parmi les œuvres qui ont contribué à l'édifice shakespearien tragi-comique.

L'élément métathéâtral est aussi présent, peu développé certes, mais le tyran met le doigt sur le pouvoir du théâtre de changer les comportements ; c'est le théâtre entier qui est orphique, ses forces combinées agissent sur les comportements les plus réticents, les plus cruels :

***[To Damon and Pithias ] O noble gentlemen, the immortal gods above Hath made you play this tragedy , I think, for my behoof. Before this day I never knew what perfect friendship meant ; My cruel mind to bloody deeds was full and wholly bent ; My fearful life I thought with terror to defend. (nos italiques) (v. 1666-1673)***

*Damon et Pithias* montre l'une des formes de la tragi-comédie qui prévalaient à la Renaissance. On ne peut pas la répertorier parmi les tragédies di *lieto fin* telle que Cinthio l'analyse parce qu'elle insère des scènes de comédie ; Herrick, quant à lui, la classerait parmi les *Christian Terence plays*. Ce dernier perçoit dans *Damon and Pithias* l'émanation de la comédie latine térentienne débarrassée de son contenu scabreux et moralisateur. Certes, comme le précise Edwards dans son prologue, la pièce n'a pas tous ces "toys" (v. 3). L'intermède n'est pas inséré pour fournir ce que les critiques ont dénommé *comic relief* car il joue en contrepoint les thèmes de la pièce : le vice que les protagonistes du mal portent en eux se reflètent dans le monde bas et vulgaire des serviteurs.

Dans *Damon and Pithias* le parcours des deux amis, comme celui du tyran, est un voyage initiatique : l'amitié est mise à l'épreuve ; le tyran est initié aux "mystères" orphiques qui recèlent les clefs de l'harmonie et de l'ordre dans le royaume des vivants. Le discours du tyran fait l'éloge du pouvoir du théâtre sur l'homme<sup>509</sup>. La voix orphique fait partie des artifices dont dispose le théâtre tragi-comique. Le tyran apprend à être clément, à tempérer son pouvoir, à contenir ses passions déréglées. Le spectateur est sollicité : au début de la pièce on lui propose d'entrer dans l'univers spectaculaire et à son dénouement on le convie à se joindre aux festivités dans la chanson finale, chant qui remplace la traditionnelle prière à la reine. Ainsi le spectateur est prié de s'impliquer dans le parcours initiatique des protagonistes du sur-scène. Le dramaturge opère une reconstruction qui fait intervenir le temps historique et le temps mythique dans une féconde complémentarité : cette démarche lui permet de jeter un regard lucide et sans complaisance sur le pouvoir actuel, utilisant les ressources du mythe pour démystifier une

<sup>509</sup> Concernant ce thème du pouvoir théâtral on ne peut s'empêcher d'opérer une incursion dans le monde shakespearien notamment lorsque Hamlet fait jouer "La Souricière" à Claudius pour le déstabiliser (*Hamlet*, 3. 2.). En faisant pression sur lui il provoque une prise de conscience du mal qui est en lui.



histoire Tudor idéalisée. La chanson finale évoque une situation idéale qui est loin de refléter la situation réelle. Dans ce théâtre le banal et routinier niveau de réalité cède la place à un monde idyllique chargé de symbolisme et qui ouvre la voie à un niveau supérieur de la perception. Le poète-musicien-dramaturge qu'est Richard Edwards se montre capable, par son art, de réconcilier les contraires. Le mythe d'Orphée civilisateur et dompteur des passions, amant qui frappe aux portes de la mort pour récupérer son Eurydice est cousu dans la trame de la fable : chacun des amis est prêt à se sacrifier pour l'autre et leur exemple fait entendre à Dionysius ce que Damon appelle "friendship's heavenly lore" (v. 1687) réitéré par Pithias quelques vers plus tard comme "friendship's lore" (v.1698) et lui permet d'accéder à leur "friendly society" (v. 1689). L'idée que c'est l'amour qui forme le nœud primordial d'un univers harmonieux est répétée dans la scène finale de la réconciliation : Pithias **"will knit the perfect knot of amity"** (v. 1700) et Eubulus prononce ces paroles pleines de sagesse néoplatonicienne : **"Where virtue doth not knit the knot, there friendship cannot reign ; "** (l. 1746). Les théories sur l'ordre et l'harmonie sont sans cesse rappelées dans le théâtre Tudor et constituent un appel à la modération dans une société en mouvement.

### 3. L'élément pastoral de la tragi-comédie de la Renaissance

Pour revenir aux catégories précitées de Polonius il manque dans la pièce d'Edwards l'élément pastoral dans la définition du genre "tragical-comical-Historical-pastoral". Cet élément pastoral, introduit par les auteurs italiens, a influencé certes les dramaturges anglais, mais ne constitue pas encore un trait clairement assimilé. Soulignons tout d'abord qu'un débat éthico-littéraire similaire avait lieu en Italie lorsque Sidney écrivait sa *Defence*. En effet Giovan Battista Guarini entamait une longue polémique pour défendre sa pièce *Il pastor fido*, et ce débat va s'achever sur un compendium dans lequel il formule sa théorie sur un nouveau genre théâtral, la tragi-comédie, oxymore qui recèle bien des paradoxes.

L'*Orfeo* de Politien est souvent célébré comme l'un des premiers drames pastoraux italiens. Connaissant un certain succès vers la fin du XVI<sup>e</sup> et le début du XVII<sup>e</sup> siècle en Italie et en France surtout, moins en Espagne et en Angleterre, la pastorale doit sa nouvelle vie à l'effort des humanistes comme Ange Politien pour restaurer la littérature classique. La pastorale n'est point exactement un genre ; le terme renvoie plutôt à un milieu, une atmosphère, un déguisement conventionnel qui pourraient se retrouver dans n'importe quel genre littéraire et qui eurent au moins deux manifestations différentes. Le roman est représenté par l'*Arcadia* (1504) de Sannazaro, la *Diana* (1559) de Montemayor, l'*Arcadia* (1590) de Sidney. Le théâtre compte surtout l'*Aminta* (1573) du Tasse et le *Pastor fido* (1589) de Guarini comme ses modèles.

C'est évidemment Virgile qui introduit la convention de l'Age d'Or passé et qui choisit les collines de l'Arcadie comme refuge idéal pour la vie contemplative loin du matérialisme envahissant journalier. Il en résulte une représentation du milieu par la nature intacte qu'aucune civilisation n'a encore corrompue, une nature où les divinités primitives siègent

encore. Ce qui caractérise l'atmosphère pastorale, c'est d'abord la présence et le sens de la paix. La nature non contaminée est peuplée de bergers et de bergères dirigés par des divinités païennes et des démiurges sylvestres, guidés par des oracles anciens et un code stricte de l'honneur médiéval. Sécurité, repos, indépendance sont les biens qui font préférer à la vie de cour une existence frugale en pleine nature. S'y ajoute la recherche de l'amour naturel.

### 3. 1 La thématique amoureuse de la pastorale

---

La pièce du Tasse, *l'Aminta*, dont la première représentation eut lieu vraisemblablement en 1573, témoigne par excellence de l'idéal amoureux de la littérature pastorale à son apogée entre la Renaissance et le baroque. Cet idéal utopique peut se résumer dans la liberté absolue et innocente, source d'un bonheur parfait. Cette liberté appartient à un âge lointain et perdu que les bergers peuvent seulement regretter : en effet, en ce temps bienheureux il n'y avait pas d'opposition entre la satisfaction des sens et la loi morale, car cette dernière n'existait pas encore et l'innocence de l'amour n'était pas entachée de la conscience angoissante de sa culpabilité.

Quelques schémas récurrents se dégagent des textes pastoraux : l'un des bergers composant le couple potentiel n'aime pas son partenaire, lequel en revanche s'obstine à lui démontrer son dévouement, à solliciter l'objet de son affection. Le schéma de base est souvent une approximation du thème d'Hippolyte : une nymphe vierge dédaigneusement chaste et vouée à Diane est aimée par un berger adorateur de Vénus. Ce schéma de la fuite-poursuite se reproduit parfois en chaîne, lorsque le partenaire fuyant aime un autre personnage qui, de son côté, le repousse, et ainsi de suite. Le schéma constance-inconstance fait appel aux plans temporels : l'inconstance d'un amant rejette dans le passé le bonheur de son partenaire constant, dans l'âme duquel se met en mouvement le mécanisme du souvenir, de la nostalgie, du regret. Le thème des couples rendus malheureux par un élément qui les sépare est souvent présent : l'honneur est le plus souvent cet agent de discorde qui impose à la femme de contenir ses sentiments voire même de les cacher en feignant l'indifférence. Le comportement des amants suit alors le schéma simulation-dissimulation qui est potentiellement très riche, comme le démontre le théâtre de John Lyly<sup>510</sup> dont les comédies mythologiques déguisent les personnages féminins en personnages masculins effectuant de véritables métamorphoses ovidiennes vibrantes d'un érotisme ambiguë. En d'autres circonstances ce sont des obstacles extérieurs qui viennent troubler la paix de la fable bocagère.

<sup>510</sup> Il ne nous sera pas possible, dans le cadre de ce travail, d'explorer la contribution de John Lyly à la matrice esthétique qui féconde la vision tragi-comique de Shakespeare. Nous renvoyons le lecteur à M. C. Bradbrook qui souligne le fait que Lyly est le seul dramaturge anglais de comédies à être mentionné dans l'hommage rendu par Ben Jonson à Shakespeare, préfixé à la première publication des œuvres de Shakespeare in-folio en 1623. Voir M. C. Bradbrook, *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*, London: Chatto & Windus, 1955, p. 221, n. 9. Comme le suggère Bradbrook (p. 66), avec *Mother Bombie* (1589), "Lyly's rhetorical artifice now concealed a powerful unifying imagination, which welded together Ovidian, Italian and English tradition. He became the dramatist's dramatist, providing a model both for the youthful Shakespeare and the youthful Jonson. Both reacted against him, but it was the kind of reaction that presupposes a debt."

La pastorale, dans son sens le plus complet, est quelque chose de plus qu'un attribut littéraire : c'est aussi un besoin de réformer la vie. L'idéal bucolique — l'amour simple au milieu des innocentes joies de la nature — délivre les esprits de la contrainte de l'amour courtois, et de la plate réalité. Ce remède pourtant ne conduit pas à un réalisme robuste, mais se borne en pratique à une ornementation élaborée des mœurs courtoises. Dans la fable bocagère, l'amant s' imagine être un berger et tout contact se perd avec la réalité, les éléments de l'amour courtois étant transposés dans le cadre pastoral : un paysage ensoleillé, pénétré du son des flûtes et du chant des oiseaux, où les chagrins et les désirs d'amour se fondent dans la douceur. L'âme aimante est mise en contact avec les beautés de la nature dans son rêve d'amour.

La notion de théologie poétique s'accommode fort bien du pastoralisme<sup>511</sup>. Selon Richard Cody, l'ambition de Sidney et les praticiens contemporains du discours pastoral était **"to speak a soul language that does not deny sensuous enjoyment of the world."**<sup>512</sup> Cody illustre son propos en faisant ressortir la duplicité érotique de la vie du berger qui émane du poème de Christopher Marlowe, "Passionate Shepherd to his Love"

513

**Come live with me, and be my love And we will all the pleasures prove That valleys, groves, hills and fields, Woods or steepie mountain yields. Le poème de Marlowe parle au corps autant qu'à l'âme.**

Louise George Clubbe voit un exemple de naturalisme libertin dans l'*Aminta* du Tasso qui fait contraste à la moralité réactionnaire du *Pastor Fido* de Guarini : **"for Tasso 'what pleased was proper,' whereas for Guarini 'what was proper pleased'."**<sup>514</sup> Ses remarques sont fondées sur les chœurs de chacune de ces pièces : la conclusion du quatrième chœur du *Pastor Fido* offre une morale bien différente de celle du Tasse : **"True joy is a thing / That springs from Vertue after suffering"** (v.5575-5576<sup>515</sup>) contraste délibérément avec le commentaire comico-sérieux du chœur de l'*Aminta* : **"Give to others dear bought pleasure, / Give me cheap and little measure"**<sup>516</sup>. Le Tasse publie un manifeste, *Discorsi dell'arte poetica* (1587) dans lequel, sur des bases aristotéliennes il élabore une théorie complète de l'art poétique, tout en s'opposant à deux tentations de l'époque : faire de la poésie un simple instrument de l'éthique ;

<sup>511</sup> L'étymologie du mot l'aide à se faire accepter : dérivé du latin *pastor* ("berger, prêtre") et "spécialisé en latin chrétien à propos de celui qui a la charge de guider la spiritualité d'un ensemble de personnes et du chef d'une communauté chrétienne." Voir l'article "pasteur" du *Dictionnaire historique*.

<sup>512</sup> Cody, *The Landscape*, p. 155.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p.155.

<sup>514</sup> Louise George Clubb, *Italian Drama in Shakespeare's Time*, New Haven and London: Yale University Press, 1989, p. 128.

<sup>515</sup> L'édition utilisée est celle de Walter F. Station, Jr. et de William E. Simeone, *A critical edition of Sir Richard Fanshawe's 1647 translation of Giovanni Battista Guarini's "Il Pastor Fido"*, Oxford: OUP, 1964.

<sup>516</sup> Cité par Herrick, *Tragicomedy*, p. 130.

admettre que dans la poésie moderne en langue vulgaire encore en gestation, tout peut arriver. Il s'oppose ainsi à la contamination des genres, au mélange des opposés (actions nobles de personnages du commun), qui aboutissent en ces années à la création de la tragi-comédie dont Guarini se proclame le fondateur.

### 3. 2 L'hybridation de la pastorale et de la satire

---

Une fois établie comme idéal courtois, le cadre bucolique devient une mascarade, le travesti pastoral s'accommodant aussi de la satire politique. Au cours de la Renaissance, dans toute l'Europe et non pas seulement en Angleterre, satire et pastorale expriment le plus souvent une réaction identique face au monde. L'une et l'autre se réfèrent à un même idéal, celui de l'Age d'Or ; l'une et l'autre condamnent une même réalité, celle de la société contemporaine. Dans la satire de l'Angleterre élisabéthaine le thème littéraire des charmes de la vie pastorale peut prendre des accents au pôle opposé de l'amour sincère de la vie rustique. Ce n'est pas pour vanter les avantages du monde rural que Nashe ou Marston font la satire de la ville et de la cour. Nashe par exemple nous apprend dans *Summer's Last Will and Testament* (1600), sorte de masque qu'il compose en une année de peste pour le divertissement de l'Archevêque de Canterbury, le processus mis en route par l'avidité des nouveaux propriétaires terriens qui engendre le déclin de l'hospitalité et de la tradition de joyeuse libéralité qui présidait jadis aux relations entre seigneurs et paysans. C'est l'argumentation de Christmas qui, s'appuyant sur une dialectique puritaine<sup>517</sup>, révèle sous le costume de l'avare le personnage de l'hypocrite religieux qui finit par justifier l'avidité en la connotant de la notion de providence lorsque ce mot signifiait encore "prévision, vues pour l'avenir."<sup>518</sup>

**SUMMER** *Christmas, how chance thou com'st not as the rest, Accompanied with some music or some song ? A merry carol would have grac'd thee well : Thy ancestors have used it heretofore. CHRISTMAS* *Ay, antiquity was the mother of ignorance. This latter world, that sees but with her spectacles, hath spied a pad in those sports more than they could. SUMMER* *What, is't against thy conscience for to sing ? CHRISTMAS* *No — nor to say, by my troth, if I may get a good bargain. SUMMER* *Why, thou shouldst spend — thou shouldst not care to get. Christmas is god of hospitality. CHRISTMAS* *So will he never be of good husbandry. I may say to you, there is many an old god that is now grown out of fashion. So is the god of hospitality. SUMMER* *What reason canst thou give he should be left ? CHRISTMAS* *No other reason but that gluttony is a sin, and too many dunghills are infectious. A man's belly was not made for a powdering-beef tub. To feed the poor twelve days and let them starve all the year after would but stretch out the guts wider than they should be, and so make famine a bigger den in their bellies than he had before.*<sup>519</sup>

A la nostalgie du rêve pastoraliste se mêlent dans l'imagination des satiriques les regrets

<sup>517</sup> Voir Huizinga, *L'automne*, p. 32 : "[...] le Protestantisme et la Renaissance ont apporté à l'avarice une base éthique : ils l'ont légalisée, en la reconnaissant l'utile génératrice du bien-être."

<sup>518</sup> Voir le dictionnaire Le Robert *Dictionnaire historique de la langue française*, à l'article "providence".

du mythe éternel de la Joyeuse Angleterre. Ce mythe est lié au thème des corruptions de la Cour, thème aussi éternel que le mythe. Toute la pastorale de la Renaissance repose sur l'opposition entre la pureté d'antan et la corruption d'aujourd'hui. Dans la tragi-comédie de Robert Greene , *James IV* , que nous parcourrons dans un chapitre prochain, cette opposition ressort dans le contraste établi entre le mode de vie pastoral de la belle Ida et la vie de courtisan sous le roi écossais.

### 3. 3 *Il Pastor Fido* : véritable manifeste de la tragi-comédie renaissante

---

Il est à remarquer qu'à la même époque où la *Defence* de Sidney circulait en Angleterre, décrivant le "mongrel tragicomedy"<sup>520</sup> , Guarini se préparait à défendre son drame mixte contre les attaques acerbes d'un professeur de Padoue, Jason de Nores. Si nous nous intéressons à sa pièce, *Il Pastor Fido* , c'est parce qu'elle nous renseigne sur la théorie et sur la pratique dramaturgique de la Renaissance, Guarini étant l'auteur de trois essais et de copieuses notes commentant ladite pièce. Elle est écrite selon une prescription pour un genre nouveau qu'il baptise du nom de tragicomédie. La bataille du théâtre tragicomique qu'elle engendre fut vive et complexe<sup>521</sup> . Le mélange du comique et du tragique que pratique systématiquement Guarini, à la fois par goût et par souci d'originalité, va faire du *Pastor fido* une des pièces maîtresses du débat opposant, jusqu'au début du XVIIIe siècle, les défenseurs et les adversaires de la poétique aristotélicienne. Guarini lui-même propose une poétique des "genres mixtes" et du pur divertissement, dans son précis de poésie tragi-comique (*Compendio della poesia tragicomica*, 1601).

En Angleterre le drame pastoral ne connaît pas l'engouement dont il jouit en France ou en Italie. L'*Aminta* et *Il Pastor Fido* sont lues par un public anglais, comme en témoigne la publication de plusieurs éditions et traductions, mais les dramaturges anglais adaptent les conventions du drame pastoral à leurs traditions<sup>522</sup> . Il a été suggéré que Shakespeare aurait pu connaître la *Compendio* que rédigea Guarini par l'intermédiaire de Giacomo Castelvetro le tuteur italien de la cour d'Ecosse, de Lord North et de Sir Charles Blount.<sup>523</sup> Castelvetro se procure un exemplaire de la pièce de Guarini et le dédie à Sir Charles Blount, l'amant de la célèbre Stella de Sidney . Le rôle de ces intermédiaires pétris de culture étaient aussi de faire connaître les chefs d'œuvre à la mode ; grâce à

---

<sup>519</sup> Thomas Nashe , *Summer's Last Will and Testament*, (1600), ed., Stanley Wells, London: Edward Arnold Ltd, 1964, p. 131.

<sup>520</sup> Sidney , *A Defence*, p. 67.

<sup>521</sup> Guarini est en butte à d'innombrables critiques avant même la publication du texte définitif de sa tragi-comédie pastorale (1590). Il contre-attaque avec *Il Verato* (1588) puis *Il Verato secondo* (1593) ; il y affirme que la théorie d'Aristote ne recèle aucune implication morale : seule compte le plaisir que l'œuvre littéraire procure au lecteur ou au spectateur.

<sup>523</sup> Hypothèse articulée par G. K Hunter, "Italian tragicomedy on the English stage", *Renaissance Drama*, New Series VI, 1973, pp. 123-124.

Castelvetto, *l'Aminta* et *Il Pastor Fido* sont imprimées à Londres sous la presse de John Wolfe dès 1591.

Le sujet central de la pièce de Guarini est le pouvoir de l'amour à transformer l'âme : cette thématique ressort surtout dans les amours contrariés de Mirtillo et d'Amarillis, révélée dans l'attitude courtoise que Mirtillo montre à l'égard d'Amarillis dans l'acte 3, dans le sacrifice de soi que Mirtillo accepte au nom de sa bien aimée, ainsi que dans la transformation d'Amarillis de jeune femme craintive en jeune femme courageuse dans la scène 2 du cinquième acte<sup>524</sup>. Bien que la pièce intègre un réseau de significations d'origine classique et chrétienne, le détracteur de la pièce le plus tenace, Jason De Nores, lui reproche que le mélange d'éléments tragiques et comiques détruit l'unité artistique et que des lyriques centrés sur les amours de bergers rustres ne peuvent faire l'éducation morale des citoyens. Guarini se défend en rétorquant dans son *Compendio* que le dramaturge use de son art pour remodeler le tragique et le comique afin de créer une nouvelle forme composite :

***[Selection by art. 13a] Art observes that tragedy and comedy are composed of heterogeneous parts, and that therefore if an entire tragedy and an entire comedy should be mixed, they would not be able to function properly together as in a natural mixture, because they do not have a single intrinsic natural principle, and it would then follow that in a single subject two forms contrary to each other would be included. But art, a most prudent imitator of nature, plays the part of the intrinsic principle, and while nature alters the parts after they are united, art alters them before they are joined in order that they may be able to exist together and, though mixed, produce a single form.***<sup>525</sup>

Le dramaturge rend explicite le sens de cette théorie en l'illustrant par le traitement comique que subissent les personnages Corisca et le satyre, traitement qui contribue à tempérer la tonalité tragique que pourraient conférer à la pièce ce couple de vilains : les annotations de l'édition de 1602 expliquent la démarche.

<sup>522</sup> Ces traditions voient leur origine dans les "May games" et les "wooing songs" : les amants rustiques que nous y rencontrons sortent de la pastourelle médiévale. Les conventions et les thèmes de la pastorale italienne sont développés dans les "entertainments" préparés pour la reine dans lesquels la chasteté figure souvent pour complimenter la reine Elisabeth, ou encore contrasté au motif du mariage félicité destiné à encourager la souveraine à se lier en mariage. À partir des années 1560 le monde arcadien des divertissements de la cour d'Angleterre est un savant mélange d'allégorie, de mythologie, et de rusticité. En témoignent les festivités préparées par le poète George Gascoigne dans le château de Kenilworth du comte de Leicester pour le séjour de la reine Elisabeth en 1575. Les nombreuses réjouissances données à cette occasion incluent "des divertissements mythologiques et pastoraux, des feux d'artifice, des fêtes nautiques, des banquets suivis de "Masques", une partie de chasse et des jeux rustiques." Cité par Laroque, *Shakespeare et la fête*, p. 74.

<sup>524</sup> Guarini commente ainsi les vers 3681-3686 dans l'édition de 1602 : "There rises in her greatly the fear of death which is made with art : first to move compassion in this tragic part ; and then to make so much greater the miracle of her courage when she elects to die for Mirtillo, with the purpose of showing the greatness of her love for him ; but much more the constancy and the honesty which she has always maintained in her words and which have never allowed her to cross the bounds of decorum are the prime object and, so to speak, the architectonic of our poet in her character." Station et Simeone, *A critical edition, Critical notes*, p. 172.

<sup>525</sup> Voir Allan H. Gilbert, *Literary Criticism : Plato to Dryden*, Detroit: Wayne State University Press, 1962, p. 512.

Guarini contre-attaque la critique qui fustige le choix du cadre pastoral en rappelant à De Nores que les bergers du passé formèrent une société composée d'une hiérarchie correspondant aux rôles assignés à chaque membre de la bergerie :

**[Pastoral characters. 46] [...] In the same way in those early times the pastoral life was conducted ; they were all shepherds, but some of them governed and others were governed ; some took the flocks afield and others did not.**<sup>526</sup>

Ainsi la rusticité n'exclut pas un corollaire de sophistication.

Guarini pratiquait consciemment une sorte de modernisme. En réponse aux critiques, il s'efforce d'accommoder sa pièce aux préceptes et concepts classiques, mais sa position repose sur le postulat que la tragi-comédie est un genre nouveau, crée pour satisfaire aux goûts d'un public contemporain. Il insiste sur le style et la substance de la tragi-comédie qui ont pris racine en réponse aux demandes du public et argumente aussi que ces nouvelles aspirations justifient la forme adoptée :

**[Purgation no longer needed. 24] [...] to many the tragic poem is not pleasing in nature, since all do not have need of what purges. And just as the age changes, habits change ... And to come to our age, what need have we today to purge terror and pity with tragic sights, since we have the precepts of our most holy religion, which teaches us with the word of the gospel ? Hence these horrible and savage spectacles are superfluous, nor does it seem to me that today we should introduce a tragic action for any other reason than to get delight from it.**<sup>527</sup>

Il rejette une interprétation morale de la *Poétique* d'Aristote en arguant que la fin de la poésie n'est pas tant l'instruction que le plaisir. En Italie la tragi-comédie va prendre forme à partir de la dégénérescence de la comédie, réduite à de simples *intermezzi*, et de la tragédie, qui a perdu toute sa sève et même sa fonction. La coalescence de la tragédie et de la comédie va produire cet élément nouveau qu'est la tragi-comédie et qui, par sa vitalité, sera source de régénération du théâtre :

**[Tragic and comic elements that cohere. 12] He who composes tragicomedy takes from tragedy its great persons but not its great action, its versimilar plot but not its true one, its movement of the feelings but not its disturbance of them, its pleasure but not its sadness, its danger but not its death; from comedy it takes laughter that is not excessive, modest amusement, feigned difficulty, happy reversal, and above all the comic order [...]**<sup>528</sup>

D'autre part, dans la formulation de son nouveau genre, Guarini insiste sur la notion de décorum. Selon sa conception de la caractérisation des protagonistes, chaque personnage se conforme à un principe éthique qui fournit son trait de caractère principal, son "architectonic" comme le précise Guarini : ainsi Mirtillo est motivé par la foi, Amarillis par la chasteté, Corisca par la luxure effrénée.

Dans la préface de l'édition de 1602, Guarini fait le résumé de l'intrigue mettant l'emphasis sur le dénouement propre à la comédie et sur l'action complexe avec ses

<sup>526</sup> Gilbert, *Literary Criticism*, p. 530.

<sup>527</sup> Allan H. Gilbert, *Literary Criticism : Plato to Dryden*, Detroit: Wayne State University Press, 1962, p. 523.

<sup>528</sup> Allan H. Gilbert, *Literary Criticism*, p. 511.

renversements assortis de péripéties et de reconnaissances. L'intrigue est marquée d'un schéma psychologique caractéristique de la plupart des pastorales : chaînes d'amour en cascades où chacun, aimant qui ne l'aime pas, fuit qui le poursuit, poursuit qui le fuit. Grand nombre de scènes sont des supplications ou des plaintes, plaintes à une personne absente, à une inconstante, à une infidèle, à une chaste. La vieille métaphore du feu et de la glace s'habille de la passion et du dédain dans les péripéties amoureuses qui se propulsent vers le dénouement heureux.

Guarini place *Il Pastor Fido* parmi les "nobles fables" qu'Aristote admire :

***Without any doubt Il Pastor Fido should be put in the second class, whence it becomes a noble type of fable, having the most esteemed condition which a dramatic poem may have and a recognition very similar to that of Oedipus Tyrannis, which was most highly praised by the afore-mentioned Philosopher, a recognition by means of which the state of the fable is unexpectedly changed from sad to happy fortune.***<sup>529</sup>

Cet aspect de la théorie littéraire de Guarini est retenu par maints auteurs dans la réalisation de tragi-comédies : le dénouement de l'action complexe engendre le renversement de la fortune par l'intermédiaire d'une révélation inattendue. L'intrigue conduit certains des personnages à l'orée de la mort, pour être sauvés *in extremis* grâce à une intervention heureuse, voire même miraculeuse.

L'emphase dans le synopsis de Guarini est mise surtout sur la scène de reconnaissance qui est une véritable scène à faire, rendue obligatoire par la logique inhérente au genre que crée Guarini, qui conduit les conflits immanquablement vers une réconciliation gratifiante. La préface de 1602 ne pourrait pas focaliser plus nettement sur la scène de reconnaissance vers laquelle tous les éléments de la fable principale convergent :

***In the catastrophe is contained the agon between Montano and Carino, the recognition of Mirtillo, the interpretation of the oracle, the death of Mirtillo converted to marriage, all things which had a moment ago been tearful made joyful, the lovers who had up to then been miserable espoused, the province freed from the horrible tribute, and the fable happily changed from very sad to very joyful fortune only through the recognition of the Faithful Shepherd***<sup>530</sup>.

La révélation de la parenté de Mirtillo est intégrale à la conception et au développement de l'action. Guarini fait ressortir toute l'importance qu'il attache à la fonction organique de cette scène en insérant un commentaire à propos du vers 4742 :

***Here begins the very fine artistic recognition in this plot, which has all those elements which Aristotle teaches us belong to the more perfect and notable plots. These are three : that it be both necessary and realistic ; that it be made not through signs but through reasoning ; and that it produce a change either from happy to sad or from sad to happy fortune — which conditions are all clearly present in this recognition ... Above all it is so like that of the Oedipus Tyrannis, truly marvellous and greatly celebrated by the Philosopher, that it could not be***

<sup>529</sup> Station et Simeone, *A critical*, Appendix 1, p. 177.

<sup>530</sup> *ibid.*, p. 178.



**more so, the messenger in the work having carried over the very terms and words of Sophocles.**<sup>531</sup>

Ce parallèle est déconcertant mais justifié car sa pièce génère une analogie tragi-comique similaire pour la scène de reconnaissance de la pièce de Sophocle dans laquelle le messenger, persuadé qu'il apporte une bonne nouvelle, fait découvrir à Œdipe tout le caractère monstrueux de son identité. Dans la pièce de Guarini le processus est inversé : le berger fidèle, Mirtillo, s'avère être le fils de Montano, le frère perdu de Silvio et de la sorte délivre l'Arcadie de sa malédiction, et transforme le désespoir en joie révélant également que tous les événements qui servent à nouer l'action donnent à la fable l'apparence d'un schéma vraisemblable. Dans le *Pastor Fido* tous les fils de l'intrigue sont dénoués de telle sorte que la malice et le malheur deviennent les agents au service de l'ordre et de la bienfaisance. Les machinations de Corsica, les malentendus entre les amants (des deux intrigues), la malédiction qui plane au-dessus de l'Arcadie sont pris à leur propre piège et mènent en fin de compte le ballet des métamorphoses qui transforme le désespoir en consolation et préside au triomphe des forces de la vie sur la mort.

Ce schéma revêt une toute autre importance à celle qui consiste à bien agencer une série de conflits. Guarini découvre que ces péripéties qui aboutissent à la résolution caractéristique du dénouement tragi-comique s'associent aisément au motif observable dans la littérature chrétienne orthodoxe, celui de la *felix culpa* selon lequel l'accomplissement de la félicité est envisagé non seulement comme la récompense de la souffrance mais aussi comme son corollaire. Ce pressentiment nous est communiqué lorsque Tirenio entrevoit la fin du malheur dont l'Arcadie était accablée :

***Behold the deep Secret, which Fate did from my knowledge keep ! Behold the happy day, with such a flood Expected of our tears, and of our blood ! Behold the blessed end of all our pain ! (Il Pastor Fido , 5. 6. 5095-5099)***

Peu après, Amarillis non seulement pardonne mais aussi se réjouit des vilenies de Corisca :

***I do not onely pardon, but respect Thee as my friend, regarding the effect, And not the cause. 'For poysons if they make 'Us well, the name of sovereign Med'cines take ; 'And painfull lancings for that cause are dear : So whether friend or foe, or whatso e're Thou wert to me in purpose and intent ; Yet my Fate us'd thee as her instrument To work my blisse, and that's enough : for me 'Twas good Treason, a blest Fallacy I'm sure. (Il Pastor Fido , 5. 9. 5528-5539)***

Le chœur de la fin fait un résumé de l'action et de l'effet tragicomique souhaité :

***CHORUS All is not joy That tickles us : Nor is all that annoy That goes down bitter. 'True joy is a thing 'That springs from Vertue after suffering. (Il Pastor Fido , 5. 10. 5573-5576)***

Le paradoxe est illustré à plusieurs reprises par l'action. Les menaces dirigées contre Amarillis et Mirtillo sont constamment transformées en processus par lesquels ils sont protégés et rapprochés. Corisca, le personnage de haut relief du *Pastor Fido*, est un personnage-Vice féminin, plus conscient de sa méthode et plus féroce. C'est la femme sans cœur, égoïste et calculatrice. Elle se joue des hommes pour ne pas en être victime, et tente de les briser en les dressant les uns contre les autres et en les asservissant.

<sup>531</sup> Station et Simeone, *A critical*, Appendix,1, p. 174.

Quiconque lui résiste anime en elle de cruels stratèges :

***Thus like two seas encountring, Hate and Love, Desire and Scorn in me dire  
battell move (Il Pastor Fido , 1. 3. 650)***

Elle épouse délibérément une doctrine de l'inconstance en complète opposition à l'amour fidèle et aux cœurs purs de la pastorale . Elle a appris son art à la ville et fait étalage des mœurs pratiqués à la cour. A la manière du Vice de la pièce morale, elle inverse sciemment les valeurs officielles en vigueur : l'honneur des dames est réinterprété à sa façon :

***CORISCA A womans honour is 'T' have many Servants : Courtly Dames know  
this, Who live in Towns, and those most practise it Who have most wealth, most  
beauty, and most wit. 'Tis clownishnesse (say they) to reject any, And folly too,  
since that's perform'd by many, One cannot do : [...] This merry life is by great  
Ladies led In Towns, and 'twas my fortune to be bred With one of them ; by  
whose example first, Next by her rules, I in Loves art was nurst Up from my  
childhood : she would often say, 'Corisca, thou must use another day 'Thy  
Lovers like thy garments, put on one, 'Have many, often shift, and wear out none.  
(Il Pastor Fido , 1. 3. 687-93 ; 699-706)***

Comme le Vice , elle dévoile son identité et ses motivations maléfiques. Un glissement s'effectue néanmoins : l'enjeu pour lequel les agonistes concourent n'est plus l'âme des victimes, comme dans la pièce morale, mais le cœur. Parce que Mirtillo préfère une autre, Corisca décide de se venger sur les amants au cœur pur :

***First I will try allurements, and discover Thy love to him, but will conceal the  
Lover ; I'll use deceipts, if that avail me not ; And if those fail me too, my brain  
shall plot A brave revenge : Mirtillo shall partake Hate, if he spurn at Love ; and I  
will make His Amarillis rue, that she was ere A Rivall unto me, to him so deer.  
Last I will teach you both what 'tis to move A woman to abhor where she did  
love. (Il Pastor Fido , 1. 3. 729-738)***

Sa jalousie est l'élément de perturbation, l'agent du mal, dans un vaste ensemble de forces géré par l'oracle de la déesse Diane. Malgré son obstination à vouloir tout détruire elle sera finalement neutralisée car personne dans la pastorale ne demeure invulnérable au dieu tout-puissant de l'amour. Corisca n'est pas fidèle à ses maximes et tombe dans son propre piège. L'accent est mis sur le thème de la pureté et de l'intégrité comme conditions préalables au bonheur du couple (et, par extension, du pays). La fidélité en amour est la vertu symbolique qui conduit à la réconciliation après l'aliénation par le péché ; la plénitude est atteinte par l'intermédiaire de la *caritas* et de la *fortezza*, vertus d'origine païennes mais aussi chrétiennes, propres au cadre pastoral qui fusionne ces idéologies.

La vraie leçon de la pastorale est à trouver dans le contraste qui est souligné dans la pièce entre l'art et la nature, entre la fausse et la véritable raison, entre l'art artificiel et l'art naturel, entre Eros et Antéros . Corisca établit le lien entre la doctrine de l'inconstance et la morale du déguisement et de la dissimulation : l'honnêteté, pour elle, n'est que l'art de *paraître* honnête (3. 5). Cynique tacticienne de la guerre des sexes, elle entend cueillir dès aujourd'hui les fruits de la volupté car la femme n'a d'autre arme que sa beauté éphémère et la vie est trop brève pour lui consacrer un seul amour. Cependant, elle est, malgré elle, l'agent qui unit les amants, qui les conduit au mariage rédempteur pour la

communauté et à l'exaucement des désirs refoulés d'un amour impossible.

Le contraste entre le monde décadent de la ville et "le monde vert" est marqué dans le *Pastor Fido* même en l'absence d'un enchâssement urbain. Carino, le père de Mirtillo, est le porte-parole d'une critique tonitruante des courtisans qu'il côtoie dans l'exercice de sa profession de poète-musicien à la recherche de la célébrité, et à la merci de la fortune :

**CARINO** *But who'd have dreamt midst plenty to grow poor ? Or to be lesse by toiling to be more ? I thought by how much more in Princes Courts Men did excell in Titles and Supports, So much the more obliging they would be (The best enamell of Nobility). But now the contrary by proof I've seen : Courtiers in name, and Courteous in their meen They are ; but in their actions I could spie Not the least spark or drachm of Courtesie. People in shew smooth as the calmed waves : Yet cruell as the Ocean when it raves. Men in appearance onely did I finde, Love in the face, but malice in the minde : (Il Pastor Fido , 5. 1. 4353-4366)*

Le thème sempiternel de la dissimulation pratiquée par les personnages-vice dans le théâtre homilétique est pratiquée par les courtisans dans le théâtre pastoral italien : l'orgueil et l'ambition sont encore présentés comme les fléaux de la société humaine d'où naît le désir d'accumuler les titres et les richesses de ce monde.

A l'insu de Carino, qui envoie son fils, Mirtillo, en Arcadie pour une cure de bienfaisance, sur les conseils de l'oracle, l'Arcadie contemporaine est tombée dans la déchéance, comme le laisse entendre les comparaisons d'Amarallis, dont la vie actuelle contraste avec celle d'une ère révolue (2. 5. 1652-1702), et celles du chœur de la fin du quatrième acte. L'oracle qui plane au-dessus des nymphes et des bergers arcadiens sera exaucé, comme dans *The Winter's Tale*, avec le retour d'un enfant égaré, élément providentiel qui restaurera l'harmonie entre l'homme et la nature d'avant la chute.

Diane régit la fidélité et la chasteté qui lui appartiennent dans cette Arcadie , mais non point la virginité. Le péché originel dans cet Eden est l'infidélité, et la restauration de l'harmonie dépend de la fidélité restituée. La relation entre la loi et l'instinct, entre l'Art et la Nature réside en la prière que les bergers chantent pour saluer Diane, la lune, complémentarité d'Apollon , le soleil fécond (5.3.376-386). La loi qui exige le contrôle et l'utilisation judicieuse de l'instinct naturel n'est pas en conflit avec les lois de l'amour, malgré ce que pense Amarillis. Une harmonie existe entre l'homme et la nature, comme entre le Divin et la nature, bien que cette vérité a été obscurcie par la raison déchuée, représentée par l'art de Corisca qui s'oppose à la nature. Le conflit dans la pièce est entre la nature et l'art erroné, la raison fausse, la loi pervertie — cet art qui dégrade la nature au lieu de l'embellir. Cet art n'est qu'apparence ; la réalité consiste en l'union de la nature avec l'art qui coopère avec la nature et qui la perfectionne, comme le montre l'exemple de la médecine fournie par la potion miraculeuse connue des chasseurs qui guérit Dorinda de la blessure que lui inflige, accidentellement, le suivant de la chaste Diane, Silvio, le transformant en chasseur chassé, en victime heureuse de sa propre flèche. Lorsque l'art représente la raison fausse qui pervertit au lieu de remodeler la nature, Guarini le condamne. Les machinations de la nymphe Corisca, dont la perruque trompeuse reste entre les mains du satyre , et dont le raisonnement vicieux régit sa conduite en amour, sont déjouées par le dessein caché des forces providentielles de la pièce. L'accent est

mis sur le thème de la pureté et de l'intégrité comme conditions préalables au bonheur du couple et de la société entière. Amarallis et Mirtillo incarnent la chasteté, vertu symbolique, bafouée par Corisca qui, en fin de compte, malgré elle, dénouera toutes les angoisses et permettra la rédemption de l'Arcadie.

L'intrigue contrapuntique qui se joue entre Silvio et Dorinda fait ressortir le paradoxe de l'amour et fonctionne comme un concetto dramatisé. Silvio préfère la chasse au sanglier aux ébats amoureux. Le sanglier, symbole à la fois de la mort et de la luxure, représente aussi la bestialité qui semble empêcher tout sentiment passionné de naître en Silvio. Linco, le vieux serviteur de son père, le met en garde contre son dédain pour l'amour et contre une éventuelle revanche de la part de la divinité :

**LINCO** *No soul in Love (the world's great Soul) ? But fool, Too soon (believe't) thou'lt finde he is all soul : (Perchance too late ;) for 'hee'll be sure before 'We die, to make us all once feel his power. And (take my word)'worse torment none can prove, 'Then in old limbes the youthfull itch of love : (Il Pastor Fido , 1. 1. 203-208)*

Linco voit en Silvio un élément de discorde qui menace l'harmonie de l'univers :

**So young men enemies to love oppose 'Nature and Heav'n. Look Silvio round about, Examine the whole Universe throughout : All that is fair or good, here, or above, Or is a lover, or the work of Love. (Il Pastor Fido , 1. 1. 242-246)**

Une double métamorphose allégorique est opérée au sein de la forêt lorsque Dorinda, déguisée en loup pour suivre le dédaigneux Silvio, fervent de Diane, est accidentellement blessée par lui lorsqu'il tire sur ce qu'il croit être le "loup". La souffrance causée à Dorinda par sa flèche effectue une transformation qui la convertit en amour. Dans un climat tragi-comique, le déguisement de Dorinda permet un face à face d'ordre miraculeux qui ouvre la porte du mystère de l'amour à Silvio : le désir d'éliminer le sanglier avait aveuglé Silvio et masqué l'abnégation de Dorinda. La mise à mort symbolique du sanglier était aussi importante pour l'Arcadie, ce microcosme en quête d'un berger loyal pour racheter l'infidélité en amour qui a engendré sa chute. Depuis le Moyen Âge, la forêt est aussi le lieu naturel de l'aventure initiatique, le lieu qui, par excellence, s'oppose à la civilité, à la raison, à l'humanité et, simultanément, le lieu où s'opèrent des transmutations sous des formes régénérées et supérieures. Dans la pastorale le lieu privilégié des processus qui conduisent à la connaissance de soi et au déchiffrement des lois de l'univers est la forêt : c'est le lieu liminal entre sécurité et danger, entre joie et douleur. George Louise Clubbe<sup>532</sup> constate que la pastorale italienne n'a jamais cherché à tendre un miroir à la nature. En effet, la forêt où Dorinda s'aventure dans sa chasse amoureuse n'est que d'une manière distanciée un lieu de sauvagerie : les véritables espaces initiatiques de la pastorale sont intérieurs à l'homme ou abstraits, topographiquement mal établis. Les lieux et les animaux de la forêt renforcent l'action tragique ou comique et permettent de libérer le monde intérieur, d'exprimer les peurs et les exaucements de l'esprit et de découvrir les vérités individuelles.

### 3. 4 Le paysage de l'esprit dramatisé

---

<sup>532</sup> Clubbe, *Italian drama*, p. 146.

Pour les théologiens de la Renaissance, c'était presque un lieu commun d'affirmer que les plus hauts mystères dépassent l'entendement et qu'il les faut appréhender dans un état de ténèbres où les distinctions logiques s'évanouissent. Tout platonicien connaissait ce principe sous la forme de "l'Un au-delà de l'Être", auquel Platon avait fait allusion dans le *Parménide*. Pic de la Mirandole affirma son hédonisme mystique sous la forme d'un inoubliable paradoxe, renfermant un tour "orphique", dans l'une de ses énigmatiques *Conclusiones ...in doctrinam Platonis* :

***L'Amour est sans yeux aux dires d'Orphée parce qu'il est au-dessus de l'intellect.***

533

La "théologie négative" de Denys l'Aréopagite avait formulé la puissance du négatif dans un langage extatique, mais comment ce dieu lubrique, Eros aveugle, démon qui brouillait l'intelligence de l'homme en éveillant ses appétits bestiaux, a-t-il pu être assimilé à une force supérieure à la raison qui nous élève au-dessus des plaisantes illusions des sens vers l'extase suprême ? Pic de la Mirandole découvre une heureuse concordance biblique au mystère orphique de l'Amour aveugle — dans les Epîtres de Paul le mystère de la joie supérieure à l'entendement semble trouver son corollaire dans l'expérience de l'amour que décrit saint Paul dans la *Lettre aux Éphésiens* (3, 19). Les humanistes renaissants n'hésitent pas à divulguer ce principe hybride. Lorsque, dans l'histoire d'Apulée, Psyché succombe au désir de voir Amour de ses yeux, elle apprend que cela suffit à faire disparaître le dieu. Il lui faut expier sa curiosité et sortir le vase de beauté du royaume de la mort avant de pouvoir rejoindre le transcendant Amour, avec lequel elle conçoit une fille nommée Volupté. Le thème de la cécité qui transporte jusqu'à la vision de la beauté spirituelle apparaît dans *Le Banquet*, 219a, lorsque Socrate met en garde Alcibiade contre la réalité des beautés imaginaires :

***Les yeux de l'esprit ne commencent à être perçants que quand ceux du corps commencent à baisser***<sup>534</sup>

Ficin est amené à qualifier de bachique l'approche de Dieu par la négation de l'intellect :

***Les théologiens anciens et les platoniciens [...] voyaient l'esprit du dieu Dionysos dans l'extase et l'abandon d'esprits désencombrés, lorsque, en partie sous l'effet de l'amour naturel et en partie sur l'instigation du dieu, ils transgressent les limites naturelles de l'intelligence et, au prix d'une miraculeuse transformation, deviennent le dieu bien-aimé lui-même : lorsque, ivres d'un nectar tiré d'une nouvelle espèce et d'une incommensurable joie, ils délirent, pour ainsi dire, en un transport bachique. [...] Dans l'ivresse de ce vin dionysiaque, notre Denys exprime son exultation. Il avance des énigmes, il chante en dithyrambes [...] Afin de pénétrer la profondeur de ses propos [...] d'imiter le caractère quasi orphique de ses dires [...] nous avons nous aussi besoin du divin emportement.***<sup>535</sup>

Dans *Il Pastor Fido* et maintes autres *favola boschereccia*, écho est fait à la phraséologie mystique. Le grand prêtre Montano, le père de Silvio, évoque la qualité visionnaire des

---

<sup>533</sup> Wind, *Mystères païens*, p. 66.

<sup>534</sup> Platon, *Le Banquet*, 219a, p. 90.

<sup>535</sup> Wind, *Mystères païens*, p. 76.

rêves :

**'Not alwayes with the senses sleeps the soul : 'Rather when she is free from all controll 'Of cousening forms, which do the senses blinde, 'Whilst they're asleep, more wakefull is the minde. (Il Pastor Fido , 1. 4. 867-870)**

Le chœur de la fin du premier acte souligne bien la cécité des mortels aux prises avec les forces imprévisibles d'un pouvoir providentiel qui régit le monde et règle les conduites, force les conversions et suscite les métamorphoses, donne un sens et une cohérence à l'inexplicable :

**CHORUS And yet who knowes ? what we imagine is Our greatest crosse, may prove our greatest blisse. 'If on the Sunne no humane eye can gaze, 'Who then can pierce into Jove's hidden wayes ? (Il Pastor Fido , 1. 5. 1151-1154)**

Le monde pastoral de Guarini est un espace contemplatif où l'on acquiert la connaissance de soi ou une vision céleste, où l'esprit aliéné peut être guéri, soit par un passage par la folie, soit par un *furor* cathartique , où l'humanité peut s'accorder avec la nature et aussi avec sa propre nature.

Le théâtre pastoral emmène le spectateur par les sens dans l'univers des idées : l'invisible est rendu visible par des actions fantastiques. La magie d'oracles, les métamorphoses ovidiennes, vont rendre visible sur scène une réalité que seuls les yeux de l'intellect sont capables d'appréhender. Le labyrinthe de l'erreur dans lequel l'esprit humain se perd est communiqué par la métaphore de la cécité, réitérée à plusieurs reprises, et par la structure imposée à la pièce. Le contraste entre les projets erronés des êtres humains et les chemins inconnus et imprévisibles par lesquels les forces de l'amour conduisent à la joie suprême est aurolé dans la scène emblématique centrale où l'on joue à colin-maillard (3. 2). Un glissement s'opère de l'espace de la vision à celui de l'entendement qui échappe au discours et au regard.

Guarini déchiffre l'allégorie derrière ce jeu dans ses *Annotazioni* : Amarillis qui a les yeux bandés représente l'Amour et les nymphes qui l'entourent, restant hors de sa portée, sont les cœurs que l'Amour ne peut pas saisir. Ce jeu innocent constitue le pivot de la structure tragi-comique de la pièce : à partir de cette scène la fable peut entraîner une chute vers une issue tragique ou au contraire passer dans un mode plus léger et amorcer la transcendance de la tragédie et l'ultime *discordia concors* de la fin heureuse. Amarillis finit par embrasser Mirtillo dans ce jeu manigancé par Corisca qui complotte la mort de la nymphe afin de récupérer son amant dans ses filets. Le baiser entre Amarillis et Mirtillo paraît comme une transgression de l'oracle. Cependant l'intrigue comique oédipienne se termine avec une révélation de l'ordre du miraculeux et révèle la mauvaise interprétation de l'oracle et les limites de l'entendement humain face aux mystères du dessein providentiel. Ce jeu, qui, selon Guarini, relève aussi de la danse, représente en même temps théâtralement en miniature l'emblème de la pièce, la tragi-comédie des mortels dans le labyrinthe de la cécité, dirigés par des forces providentielles vers leur bonheur tout au long d'un parcours terrestre semé d'embûches. C'est le médiateur, Tirenio, prêtre âgé et aveugle, **"hee / Whose eyes are seel'd up earthward, but heav'n see."** (5. 6. 5002-5003) qui intervient comme un *deus ex machina* (ou un "miracle " selon Montano) pour sauver la vie aux innocentes victimes de la concupiscence de Corisca. Un glissement subtil s'opère de la vision à l'ouïe et à la musique et finalement à

l'entendement : la musique des sphères est évoquée dans le discours de Tirenio comme l'aboutissement des sentiers enchevêtrés et initiatiques que les protagonistes traversent, le centre caché dans lequel réside le plus mystérieux de la personne humaine et où se retrouve l'unité perdue de l'être qui s'était dispersé dans la multitude des désirs :

***'For Heav'n with Earth will not familiar be, 'Nor face to face talk with Mortality. 'But those great wondrous things which us amaze, 'And on blind chance he more blind vulgar layes, 'Are but Heav'ns voice : the deathlesse Gods affect 'To speak to mortals in that Dialect. 'It is their language ; mute unto our ears, 'But loud to him whose understanding hears. (A thousand times more happy is that wight That hath an understanding pitcht so right). (Il Pastor Fido , 5. 6. 5023-5032)***

Les deux couples, Silvio-Dorinda et Mirtillo-Amarillis, pénètrent dans les territoires de la mort sans s'égarer et ouvrent la porte d'une autre vie à la communauté entière, dont ils assurent la résurrection spirituelle.

Le contraste entre les apparences et le réel, tant exagéré dans le drame pastoral, représente le contraste entre le chaos perceptible par les humains et l'ordre céleste invisible. Les moyens dramatiques utilisés visent la simulation des mouvements du cœur vers la connaissance et la représentation de sujets de débat comme le pouvoir de l'imagination et de l'art, la vérité inexprimable, la cécité de l'esprit des mortels, la sage folie de l'amour.

Après la scène des réconciliations l'impression qui prédomine est celle de l'épiphanie, tout paraît miraculeux : les nuptiales remplacent les sacrifices, l'Amour s'affirme comme "le nœud et le lien perpétuels de l'univers"<sup>536</sup>. Les procédés du Divin sont mystérieux, conclut Carino :

***Between our prayr's slow-winding paths, what odds There is (by which we climb to Heav'n) and those Director lines by which to us Heav'n bows ! (Il Pastor Fido , 5. 6. 5223-5225)***

### 3. 5 La dramaturgie réflexive

---

Nous avons remarqué la manière dont Guarini insiste sur la fonction esthétique du genre tragi-comique et de l'art en général. Sa pièce tente d'illustrer cette fonction qui se veut l'expression naturelle des idées providentielles mises en scène : la structure complexe et labyrinthique rend perceptible à la vue du spectateur les mécanismes de l'esprit par des moyens théâtraux qui exploitent le fantastique afin d'ouvrir les yeux de l'esprit à l'ensemble abstrait<sup>537</sup>.

<sup>536</sup> Ficin , cité par Wind, *Mystères païens*, p. 53.

<sup>537</sup> John Lyly partage le même goût que les italiens et met le fantastique au service de l'incarnation des états d'esprit et des perceptions abstraites de l'être humain. *Love's Metamorphosis* (1590) illustre cette pratique. Shakespeare se montre maître dans cet art lors de la composition de *A Midsummer Night's Dream* (1595-1596) : les pérégrinations des divers couples d'amoureux dans le bois labyrinthique plongé dans l'obscurité de la nuit permet aux yeux de l'esprit de percevoir le sens des métamorphoses fantastiques.

L'effet inévitable d'une action qui juxtapose les extrêmes constamment et qui se concentre sur l'effet de surprise et d'émerveillement pour donner forme à la disparité entre la vision céleste et la cécité de l'être humain est d'attirer l'attention sur le dramaturge lui-même et de nous faire apprécier la pièce pour ce qu'elle est, c'est à dire un artifice théâtral. Comme le constate Arthur Kirsch,

***This consciousness creates a distance between us and the action and thereby insulates our feelings, allowing us to observe the comic resolutions as well as to rejoice in them. [...]wonder is often at once the subject and the effect of a scene — and preminently of the recognition scene.*"**<sup>538</sup>

Sans cesse nous sommes appelés à nous émerveiller sur les oppositions incroyables d'événements et de sentiments et conviés à admirer l'art qui les dépeint. Dans son *Compendio* Guarini lui-même met en évidence cet aspect de la tragi-comédie. Il en va de même pour ce qui concerne le style. En tissant des liens avec la sonorité musicale, il décrit le style de la poésie tragi-comique en ces termes :

***[...] styles are like the sensitive and pliant cords of a musical instrument, which, though they all have their proper tone, still are normally more or less intense or relaxed according as it pleases the musician. The ipate certainly will never be the nete, nor will the second ever be deep or the first sharp. Either one sounds more or less deep or sharp as is necessary, yet in these pleasing alterations they never issue from their bounds to such an extent that the ipate is not always a chord of the deep and the nete of the sharp. In the same way the styles are handled, nor because the magnificent is relaxed will it cease therefore to be magnificent, nor because the humble becomes more strong will it therefore pass into the confines of the grand.***<sup>539</sup>

Cette analogie avec les registres musicaux est rehaussée par l'usage fréquent du mot "tempéré" dans le *Compendio*, terme emprunté au latin *temperare* qui, transitivement, a le sens de "disposer convenablement (les éléments d'un tout), combiner dans de justes proportions", et intransitivement, "garder la mesure, être modéré."<sup>540</sup> C'est peut-être précisément ce mot-clef qui caractérise la tragi-comédie et sa thématique : les émotions doivent être tempérées dans toutes les activités humaines, amoureuses ou politiques. De cette modulation toute en nuance découle une virtuosité qui caractérise parfaitement le style et son degré de raffinement que seul l'opéra peut lui envier.

*Il Pastor Fido* met davantage en scène, dans un style baroque, des personnes représentatives d'un état d'esprit, des sentiments qui se heurtent et se répondent, que des êtres véritablement enclins au cheminement de l'esprit. Les plis et les replis du cœur sont rendus dans des effusions lyriques, accompagnées de réflexions ornementales et d'interprétations quasi didactiques. Plusieurs épisodes sont caractérisés par une stylisation ostentatoire : le jeu de colin-maillard (2. 3) est suivi d'une série de questions et de réponses sur un mode d'opéra et la scène de l'écho sera reprise par de nombreux

---

<sup>538</sup> Arthur C. Kirsch, *Jacobean Perspectives*, Charlottesville: The University Press of Virginia, 1972, p. 13.

<sup>539</sup> Gilbert, *Literary Criticism*, p. 526.

<sup>540</sup> Rey, *Dictionnaire historique*, à l'article "tempérer".



dramaturges (4. 8). Tous ces discours sont conscients de leur artifice : l'annotation de Guarini à propos de la chorégraphie du jeu de colin-maillard ("not less a dance than a game") fait état d'une volonté consciente d'innover, de surprendre, d'étonner — le goût pour les *sprezzatura* s'affirme non seulement dans le domaine de la poésie et du chant, mais aussi dans le registre théâtral<sup>541</sup>.

Les personnages de Guarini semblent être faits pour les besoins de l'intrigue qui apparaît elle-même comme une annexe aux commentaires sentencieux, imprégnés de sagesse platonicienne, de la pièce. Le lyrisme et le dénouement inattendu de la fin de la pièce lui confèrent la qualité primaire du jeu : l'élément lyrique est alors très éloigné de l'élément logique, et par contre des plus proche de l'élément musical et de la danse. Le langage de la spéculation mystique, des oracles, de la magie, dont use le poète donne la sensation que l'inspiration vient de l'extérieure et révèle le caractère lyrique de la pièce. C'est alors qu'il approche au plus près de la suprême sagesse, mais aussi de la démence. Dans l'emploi de situations audacieuses et invraisemblables, se rencontrent la fantaisie des énigmes cosmogoniques et mystiques et le langage figuré du classicisme et de l'allégorie, soutenu par l'impulsion du *vates* archaïque.

Johan Huizinga estime que les érudits de la Renaissance ont tenté de traiter la vie comme "*un jeu de perfection figurée*" :

***[...]toute l'attitude spirituelle de la Renaissance est celle d'un jeu . [...]Toute la parure de la Renaissance est une mascarade joyeuse ou solennelle dans les atours d'un passé idéal et fantastique. La figure mythologique, les allégories et les emblèmes compliqués et alourdis d'érudition astrologique et historique, sont tous comme les pièces d'un jeu d'échecs. La fantaisie décorative en architecture et en art graphique joue de son application de motifs classiques beaucoup plus consciemment que l'imagier médiéval de ses saillies bouffonnes.***<sup>542</sup>

<sup>541</sup> Nous pensons surtout aux possibilités magiques du langage éloquent dont sont épris les poètes et dramaturges élisabéthains. Henry Peacham est élogieux du pouvoir du langage affectif (sur les émotions). Pour lui l'orateur a les mêmes pouvoirs magiques que le Fauste de Marlowe ou le *philosophe* du *Franklin's Tale* de Chaucer : "The Oratour may leade his heareres which way he list, and draw them to what affection he will : [...] By fygures he may make his speech as cleare as the noone day : or contrary wyse, as it were with cloudes and foggy mistes, he may couer it with darknesse, he may stirre vp stormes, & troublesome tempestes, or contrariwyse, cause and procure, a quyet and sylent calmnesse, he may set forth any matter with a goodly perspecutie, and paynt out any person, deede, or thing, so cunninglye with these coloures, that it shall seeme rather a lyuely Image paynted in tables, then a report expressed with the tongue. Voir Henry Peacham the Elder, *The Garden of Eloquence*, cité par R. H. Wells, *Elizabethan Mythologies*, p. 201. Dans la chanson, qui adopte les procédés de la forme la plus en vogue à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, le madrigal, tout est mis en œuvre pour susciter le pathétique, pour faire partager l'émotion à l'auditoire, y compris les pires artifices de langage. Le madrigal a tendance à fuir la scène à cause du fait que le texte est souvent masqué par les effets musicaux. Mais les procédés qui le caractérisent sont exploités au théâtre par les chansons polyphoniques plus traditionnelles (*part songs*) qui laissent le texte intelligible : la coloration musicale du texte dramatise le propos, ce qui accorde bien à la scène. Voir F. Guinle, "Accords parfaits", vol. 1, pp. 328-332 pour le répertoire des conventions employées dans la coloration musicale du texte, *Love wing'd my hopes* qui figure dans *The Firste Booke of Ayres* (1600) de Thomas Morley. Celles-ci comprennent notamment la descente mélodique lorsque le texte implique une direction vers le bas ; une montée lorsque le texte la suggère ; une division des notes pour exprimer un mouvement rapide ; l'emploi de soupirs et de répétitions lancinantes pour colorer le mot *grief* ; une marche mélodique descendante pour accompagner l'idée d'une chute.

### 3. 6 John Fletcher et la tragi-comédie pastorale

---

*If you be not reasonably assured of your knowledge in this kind of poem, lay down the book, or read this, which I would wish had been the prologue. It is a pastoral tragi-comedy, which the people seeing when it was played, [...], concluded to be a play of country hired shepherds [...], sometimes laughing together, and sometimes killing one another ; and, missing Whitsun-ales, cream, wassail, and morris-dances, began to be angry. [...] Understand, therefore, a pastoral to be a representation of shepherds and shepherdesses with their actions and passions, which must be such as may agree with their natures, at least not exceeding former fictions and vulgar traditions; [...] But you are ever to remember shepherds to be such as all the ancient poets, and modern, of understanding, have received them ; that is, the owners of flocks, and not hirelings. A tragi-comedy is not so called in respect of mirth and killing, but in respect it wants deaths, which is enough to make it no tragedy , yet brings some near it, which is enough to make it no comedy, which must be a representation of familiar people, with such kind of trouble as no life be questioned; so that a god is as lawful in this as in a tragedy, and mean people as in a comedy.*<sup>543</sup>

*You may here find passions raised to that excellent pitch and by such insinuating degrees that you shall not chuse bu consent, & go along with them, finding your self at last grown insensibly the very same person you read, and the standing admiring the subtile Trackes of your engagement. Fall on a Scene of love and you will never believe the writers could have the least roome left in their soules for another passion, peruse a Scene of manly Rage, and you would sweare they cannot be exprest by the same hands, but both are so excellently wrought, you must confesse none, but the same hands, could worke them. Would thy Melancholy have a cure? thou shalt laugh at Democritus himselfe, and but resting one piece of this Comick variety, finde thy exalted fancie in Elizium; And when thou art sick of this cure, (for excesse of delight may too much dilate thy soule) thou shalt meete almost in every leafe a soft purling passion or spring of sorrow so powerfully wrought high by the teares of innocence, and wronged Lovers, it shall perswade thy eyes to weepe into the streame, and yet smile when they contribute to their owne ruines.*<sup>544</sup>

## 4. Les principales tendances de la période 1594-1616

<sup>542</sup> Huizinga, *Homo ludens*, pp. 290-293.

<sup>543</sup> John Fletcher : *The Faithful Shepherdess* , *To the Reader* (1609/10), édition de J. St. Loe Strachey, Beaumont and Fletcher, vol. II, *The Mermaid Series*, London: Ernest Benn Ltd., 1950, p. 321.

<sup>544</sup> *Comedies and Tragedies. Written by Francis Beaumont and John Fletcher Gentlemen* (London, 1647), sig. A3v, cité par Arthur C. Kirsch dans *Jacobean Perspectives*, Charlottesville: The University Press of Virginia, 1972, p. 39.

## en Angleterre

*Ce théâtre comique crée un monde d'illusion où constamment l'ombre se confond avec la substance, les visions de rêve avec le tangible, tandis que les effets de miroir se multiplient, que les identités se prennent et se reprennent.*<sup>545</sup>  
**MALEVOLE** [Aside] *O God, how loathsome this toying is to me ! That a duke should be forced to fool it ! Well, Stultorum plena sunt omnia ; better play the fool lord than be the fool lord. — Now, where's your sleights, Madam Maquerelle ?* (The Malcontent<sup>546</sup>, 5. 2. 41-44) *The sense of the theatre in Marston is used primarily destructively, to cut down his characters and deflate their actions. The result, paradoxically is that he not only undermines the very medium he employs, but makes it appear to be feeding upon itself.*<sup>547</sup> *Shakespeare responded to the new theatrical developments in the later part of his career in a way that fully exploited the old tradition in which he had been bred and to which his earlier plays are a testimony. Consciousness of theatrical form [...] is profoundly enriched by associations of the dramatist's creative process with that of Nature and of the providence of his tragicomic design with the Providence that embraces his characters and audience alike. The result is a drama whose argument of wonder confirms the truth as well as the possibilities of our own experience.*<sup>548</sup>

## 5. La tragi-comédie et Robert Greene

### Introduction

---

Si la pièce de *Damon and Pithias* est précurseur de la vision tragi-comique de Shakespeare par le fait que la tragédie est tempérée par le comique imprégné de la théorie de l'harmonie des sphères et par l'intégration particulièrement réussie d'éléments musicaux, la tragi-comédie *James IV* de Robert Greene présente aussi un aspect intéressant de par son origine différente de la comédie latine classique. En effet il s'agit d'émanations de traductions anglaises d'ouvrages italiens ou français ayant pour objet soit la codification des raffinements de l'amour, du mariage ou de la vie sociale — nous songeons surtout à *Il Cortegiano* (1516) de Baldassare Castiglione (1478-1529), traduit

<sup>545</sup> Marie-Thérèse Jones-Davies, *Shakespeare, le théâtre du monde*, Paris: Balland, 1987, p. 84.

<sup>546</sup> John Marston, *The Malcontent*, éd. Bernard Harris, London: A & C Black Ltd, (New Mermaids), 1993.

<sup>547</sup> Kirsch, *Jacobean Perspectives*, p. 32.

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 131.

par sir Thomas Hoby (1530-1566), qui expose les qualités du courtisan idéal — soit le récit d'aventures romanesques propres à captiver l'imagination. Les recueils de nouvelles de Boccace (1313-1375), avec le *Décameron*, de Bandello (1485-1561), de Cinthio (1504-1573) avec *Hecatommithi*, de Belleforest (1530-1583), sont des sources inépuisables de thèmes et de sujets pour les dramaturges, dans lesquelles ils puisent leur imaginaire. De cette filiation sortira la comédie romanesque, genre qui connaîtra une diversité, depuis le *Promos and Cassandra* (1578) de George Whetstone, dont Shakespeare s'inspira probablement pour écrire *Measure for Measure*, jusqu'aux comédies et tragi-comédies pastorales de Beaumont, Fletcher et Shakespeare<sup>549</sup>.

## 5. 1 L'épanouissement de l'art théâtral et le lieu commun philosophique du *theatrum mundi*

---

Si dans le théâtre de cour de Richard Edwards un fort accent didactique persiste, ses efforts dramaturgiques tendent vers un alliage innovant du verbal et du visuel : "hear" et "see" "the effect". En effet au cours des années 1580 le théâtre élisabéthain est le creuset de nombreuses expérimentations et de nouvelles conventions artistiques vont voir le jour. Les dramaturges, à l'instar des Anciens, conscients du pouvoir créateur de leur art, soucieux de plaire au public pour vivre de leur art introduisent de nouveaux artifices. Afin de créer, à partir du langage théâtral une véritable rhétorique générale<sup>550</sup>, ils insufflent à ce langage une nouvelle dimension poétique, et transforme l'espace théâtralisé en un lieu de l'in vraisemblance et de l'illusion. Robert Greene est l'un de ces dramaturges fort appréciés du public — "clapperclawed with the palms of the vulgar" pour reprendre un extrait de la préface de l'imprimeur du Q1609 de *Troilus and Cressida*. L'imprimeur Thomas Creede témoigne de la grande popularité de la pièce *James IV* en ajoutant cette phrase "As it hath bene sundrie times publikely plaide" à la page de titre de l'édition de 1598. Nous focalisons notre attention sur cette pièce non seulement pour sa structure élaborée et innovante, mais aussi pour la rivalité de longue date qui prévalait entre son auteur, Robert Greene, les "university wits" et Shakespeare. Notre propos n'est pas de tisser des liens ténus entre telle ou telle œuvre ni de déceler et mesurer les influences subies par Shakespeare. Il nous importe plus simplement de prendre conscience du foisonnement d'idées qui, associées à l'art de l'*imitatio* préconisé par les maîtres d'école, donnaient lieu à des chassés croisés dans le cadre de l'expérimentation dramaturgique dans la deuxième partie du XVI<sup>e</sup> siècle. Greene est certainement un jalon essentiel dans le développement du théâtre anglais : mais des parallèles entre des motifs, situations et

<sup>549</sup> Frank Humphrey Ristine estime que l'élément romanesque du drame vernaculaire populaire ainsi que les aspects médiévaux que nous avons souligné dans cette étude sont les deux grands responsables de la co-présence du tragique et du comique dans le drame national tragi-comique. Voir *English Tragicomedy : Its Origin and History*, New York: Columbia University Press, 1910, p. 95.

<sup>550</sup> Il n'est peut-être pas inutile de joindre à cette notion les propos d'Anne Ubersfeld : les signes théâtraux sont à la fois icônes et index ; et ce que Brecht appelle le plaisir théâtral tient pour une part considérable à cette construction visible et tangible d'un fantasme que l'on peut vivre par procuration sans être tenu de le vivre pour soi, dangereusement. Mais il est un autre élément qui réagit dialectiquement avec le précédent, c'est la réflexion sur un événement tel qu'il éclaire les problèmes concrets de la vie même du spectateur : identification et distanciation jouant en symbiose leur rôle dialectique. *Lire le théâtre* p. 57.

personnages de *James IV* et des pièces "morales" démontreront l'influence de ces dernières sur Robert Greene lui-même et attesteront de la continuité d'une tradition du spectacle bien ancrée. Toutefois nous pouvons constater que Shakespeare transcende l'ensemble, ses formes "hybrides" atteignant le statut d'androgynie, avec tout le symbolisme alchimique que le terme renferme.

## 5. 2 Apparence et représentation

---

L'une des préoccupations des dramaturges au cours du XVI<sup>e</sup> siècle est le paradoxe de l'apparence qui, dans le théâtre comme dans la poésie, signale et trahit la vérité simultanément ; Platon, Aristote, tous deux contribuent à ce paradoxe qui est le problème central de toute représentation, au sens philosophique mais aussi au sens théâtral. L'imitation de l'homme de théâtre est-elle défiguration du vrai comme le suggère Platon ou peut-elle conduire, selon Aristote, à la vérité par les voies du vraisemblable ? Les prises de position d'Euripide concernant l'apparence, l'illusion, le mensonge et celles de Cicéron sur la puissance des songes ont été transmises au théâtre par l'Humanisme. Or l'Humanisme est omniprésent dans *l'Eloge de la Folie* où Erasme s'inspire à plusieurs reprises du *Songe de Lucien* et bien avant Prospero :

***Des acteurs sont en scène et jouent leur rôle ; quelqu'un essaie d'arracher leur masque pour montrer aux spectateurs leur visage naturel ; [...] Son acte vient de changer toutes les apparences : la femme de la scène soudain apparaît un homme, le jeune homme un vieillard ; on voit que le roi est une Dame, et le dieu, un petit bonhomme. L'illusion ôtée, toute l'œuvre est bouleversée ; ce travesti, ce fard étaient cela même qui charmait les yeux. Il en va ainsi de la vie. Qu'est-ce autre chose qu'une pièce de théâtre, où chacun, sous le masque, fait son personnage jusqu'à ce que le chorège le renvoie de la scène ? [...] Il n'y a partout que du travesti, et la comédie de la vie ne se joue pas différemment.***<sup>551</sup>

Erasme revêt le masque de la Folie pour enseigner aux hommes à vivre sur le théâtre du monde.

## 5. 3 Le *theatrum mundi* et l'illusion

---

L'épanouissement de l'art théâtral dans la deuxième partie du XVI<sup>e</sup> siècle coïncide avec l'engouement pour le lieu commun philosophique — le *theatrum mundi*. La fortune de la conception philosophique du petit théâtre dans le grand théâtre influe fortement sur le développement d'un procédé théâtral par lequel le théâtre proprement dit s'exprime en termes de théâtre dans le théâtre<sup>552</sup>. Cette conception n'est pas fortuite et s'inscrit probablement dans le contexte de la recherche scientifique sur le miroir qui a lieu au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle. Le miroir en projetant l'image de soi-même joue le rôle de révélateur et devient source de vérité. De par sa fonction magique il va être exploité intensément dans

<sup>551</sup> Erasme, *Eloge de la folie*, XXIX, traduction par Pierre de Nolhac, Paris: Flammarion, 1964, pp. 36-37.

<sup>552</sup> Pour une analyse approfondie de ce procédé, consulter Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève: Droz, 1996.

les domaines artistiques aussi variés que les beaux arts, la littérature et bien évidemment le théâtre. Ce phénomène de dédoublement va déboucher sur le thème de l'illusion dans laquelle rêve et réalité, vrai et faux vont être intimement liés. Ce thème magique rejoint celui du *theatrum mundi* et va jalonner aussi bien la littérature romanesque — songeons à *Don Quichotte* — que le théâtre. Ainsi le théâtre n'est plus seulement le miroir du monde mais aussi le miroir de sa propre image. L'image du miroir et la question de la théâtralité se trouvent désormais au cœur de l'interrogation sur l'être et le paraître.

## 5. 4 Tragi-comédie et innovation

---

L'unité dans le composite, tel est l'un des fondements de la tragi-comédie. L'idée même d'introduire une pièce dans une autre nous paraît dans le droit fil de la volonté d'innovation des auteurs de tragi-comédies : réclamant toutes les libertés, plaçant leurs héros dans les situations les plus inouïes, imaginant les actions les plus extraordinaires, ne reculant pas devant l'invraisemblance, pourquoi n'auraient-ils pas présenté à leurs héros (ou fait jouer par eux) une véritable pièce de théâtre ?

Trois éléments ont joué un rôle dans l'éclosion du théâtre dans le théâtre : le chœur, le prologue et le spectacle truffé d'intermèdes (insertion de pantomimes, danses, masques). Dans *Pericles*, Gower figure le chœur en dehors de l'action. Il intervient à chaque tableau pour faire le récit des événements qui se sont déroulés pendant l'entracte et pour annoncer les scènes suivantes qui s'ébauchent déjà en pantomime. Il est à côté du cadre où se déroule la vision. Dans la pièce de Robert Greene, *James IV*, le dramaturge met en pratique un procédé similaire pour résoudre la problématique de la transmutation d'un récit en pièce de théâtre. Un tableau chorique est inséré entre les différents actes : à la fin du premier un intermède musical composé de trois pantomimes (*dumb shows*) prépare le spectateur à mieux appréhender le sens de la fable insérée dans la pièce. Traitant de la vanité des ambitions humaines ces pantomimes ne correspondent pas étroitement à la thématique de la pièce qui illustre davantage le désordre créé dans un pays par la perversion morale d'un souverain sous l'emprise de la luxure et le pouvoir régénérateur de l'amour chaste et de l'amitié véritable. Le concept de l'amour est traité selon la doctrine chrétienne, et selon la philosophie néoplatonicienne. Le chœur officie entre les actes pour créer un intermède musical accompagné de mimes. Greene emploie une technique de distanciation, car il crée devant le spectateur un autre spectateur-juge de l'action habilité à la commenter. Par un phénomène de dédoublement Greene parvient finalement à concevoir un spectateur "idéalisé". Son commentaire revient à incarner sur scène le public et son regard et par une manipulation de l'expérience esthétique à formaliser le mode de réception. Les codes scéniques n'agissent pas directement sur lui mais sont manipulés par Oberon et Bohan. Leurs commentaires sont assez brefs, mais permettent à Greene dans le processus de théâtralisation de la nouvelle de Cinthio de faire ressortir les moments saillants et les éléments didactiques. Le spectateur est plus ou moins compétent<sup>553</sup>, et possède la plupart des règles du jeu à cette époque. Mais la censure réduit la marge de liberté d'expression des dramaturges et la confrontation du texte et de la scène avec les textes de l'idéologie et de l'histoire ne

---

<sup>553</sup> Au sujet de l'esthétique de la réception consulter Pavis, *Dictionnaire*, pp. 291-292.

saurait laisser entrevoir une trop grande ambiguïté. Greene, comme ses pairs, s'emploie surtout à varier les rouages de l'art scénique.

Il est à remarquer que Robert Greene n'emploie pas le terme tragi-comédie pour décrire ses pièces mais les appelle indistinctement "histories"<sup>554</sup>, ce qui regroupe un éventail générique assez large. Sa pratique théâtrale révèle une attitude similaire à celle de John Lyly vis-à-vis du travail discursif de la critique littéraire : la tâche du dramaturge consiste à prolonger et actualiser la forme artistique de l'œuvre, et non pas à la figer dans des formulations systémiques. Lyly énonce à deux reprises de véritables déclarations d'indépendance à l'égard des formes classiques et témoigne de la nature intentionnellement expérimentale de son théâtre : d'abord dans le prologue d'*Endimion* :

***It was forbidden in old time to dispute of chimera, because it was a fiction ; we hope in our times none will apply pastimes, because they are fancies. For there liveth none under the sun that knows what to make of the Man in the Moon. We present neither comedy, nor tragedy, nor story, nor anything, but that whosoever heareth may say this : "Why, here is a tale of the Man in the Moon." (Endimion, The Man in the Moon*<sup>555</sup>, *The Prologue)***

puis dans le prologue de *Midas* :

***At our exercises, soldiers call for tragedies : their object is blood ; courtiers for comedies : their subject is love ; countrymen for pastorals : shepherds are their saints. Traffic and travel hath woven the nature of all nations into ours, and made this land like arras, full of device, which was broadcloth, full of workmanship. Time hath confounded our minds, our minds the matter, but all cometh to this pass : that what heretofore hath been served in several dishes for a feast, is now minced in a charger for a gallimaufry. If we present a mingle-mangle, our fault is to be excused because the whole world is become an hodgepodge. (Midas*<sup>556</sup>, *The Prologue in Paul's)***

Ainsi Lyly revendique le droit de "faire ce qui lui plaît" ; Greene suit la même voie avec sa curieuse pièce *James IV*. Dans son théâtre Greene réalise un mélange, dans des proportions différentes d'éléments tragiques et d'éléments comiques, caractéristique des romances héroïques et sentimentales qui étaient au goût du jour. Aucune de ses pièces n'atteint la hauteur de la tragédie marlovienne et aucune n'est dénudée d'une impulsion tragique. Dans sa théorie comme dans sa pratique, Greene semble considérer le mélange de tons comme le principe de base de son art.

Ce n'est pas un hasard si le critique Ristine considère *James IV* comme "the most

---

<sup>554</sup> L'intitulé de chacune des pièces de Greene définit la pièce en question comme "histoire" : *The Comicall Historie of Alphonsus King of Aragon, The Historie of Orlando Furioso One of the twelve Pieres of France, The Honorable Historie of frier Bacon, and frier Bongay, et The Scottish Historie of Iames the fourth, slaine at Flodden. Entermixed with a pleasant Comedie, presented by Oboram King of Fayeries*. Ce n'est pas avant la dernière décennie du XVI<sup>e</sup> siècle que "history" soit considéré comme un genre dramatique : voir à ce sujet Allardyce Nicoll, "'Tragical-Comical-Historical-Pastoral' : Elizabethan Dramatic Nomenclature", pp. 84-86.

<sup>555</sup> John Lyly, *Endimion, The Man in the Moon*, dans *The Plays of John Lyly*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1988, pp. 147-198.

<sup>556</sup> John Lyly, *Midas*, dans *The Plays*, éd. Daniel, pp. 199-241.

important landmark in the whole formative period of English tragi-comedy."<sup>557</sup> Ristine suggère aussi que si les pièces de Greene sont des illustrations de la signification du vocable "histories", ce terme recouvrait les diverse formes que prenait la tragi-comédie romanesque<sup>558</sup>. D'autre part Ristine voit deux contributions majeures au développement du genre tragi-comique proprement dit : les mélanges du tragique et du comique pratiqués dans les interludes morales tardives (pratique fustigée par les classicistes) dans lesquels les vertueux sont récompensés et les dévoyés punis (ce qui est précurseur de la comédie satirique), et l'influence de l'élément romantique : *James IV* montre effectivement les caractéristiques propres à ces deux confluent.

***The essential attributes of romantic material – its tragic complications, impending dangers, heroic exploits, suspended action, averted tragedy, happy ending – supplied the very qualities necessary for an artistic blending of tragedy and comedy of the highest theatrical effectiveness, which in time developed naturally into a fixed form of tragicomedy. This course of development properly begins with the plays of Edwards and Whetstone, is continued in the work of Lyly and the non-extant romantic plays of the seventies and eighties, reaches its highest expression in the James IV of Greene [...].***<sup>559</sup>

## 5. 5 *James IV* : la fusion de la comédie romanesque et "du théâtre du Vice"

---

*James IV* (1590) ouvre sur une scène énigmatique. Sur une musique, Oberon, le Roi des Fées, suivi d'un masque grotesque (an "antic"), comme précise la didascalie, danse autour d'une tombe de laquelle surgit Bohan, un écossais, qui a décidé de se retirer du monde. Ce premier tableau présente le misanthrope, Bohan, ancien courtisan devenu "homme sauvage" — "attired like a Redesdale man" — qui sortant du lieu symbolique de la métamorphose du corps en esprit, propose à Oberon une pièce de théâtre pour expliquer sa retraite du monde actif. Le spectateur élisabéthain, séparé de l'aire de jeu dans ces années 1590, est habitué à entrer dans le monde du spectacle par les divers artifices métadramatiques qui tendent à l'abolissement de la séparation entre la scène et la salle. Bohan et Oberon présentent une pièce dont ils deviennent eux-mêmes spectateurs. Ils se situent dans un espace non défini, dans un hors-scène visible par le spectateur. Musique et danse scandent chaque passage entre l'enchâssement et la pièce encadrée et renforcent l'atmosphère magique intemporelle qui est créée par le premier tableau féérique et les intermèdes qui suivent chacun des actes. La structure du "théâtre du Vice" est fondée sur le modèle de l'emboîtement ; *James IV* recèle des traits caractéristiques de ce théâtre tout en innovant dans la manière dont un récit romanesque, issu de *l'Hecatomithi* de Giraldi Cinthio, est transmuté à la scène. Bohan se propose de conter l'histoire du roi James IV en ayant recours au spectaculaire qui s'avère être une

<sup>557</sup> Ristine, *Tragicomedy*, p. 84.

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 84..

<sup>559</sup> Ristine, *Tragicomedy*, p. 95.



série d'emboîtements qui n'a de cesse à nous rappeler la présence de faux semblants tout en faisant jaillir de l'illusion la connaissance du vrai.

Il est intéressant de remarquer que les fils de Bohan — Slipper et Nano — sont intégrés dans la mise en scène et dans le cadre occupé par les personnages narrateurs-commentateurs. Ainsi, à la fin de chaque acte il y a rupture du cadre, comme si Greene s'efforce de créer l'illusion qu'il n'y a pas de fossé entre l'art et la vie. En distanciant cependant l'action et en donnant l'impression que le récit dramatisé se narre tout seul, Greene peut télescoper les moments intenses du conte qu'il emprunte à Cinthio et préparer la réception des étapes successives de la fable. Le "narrateur" joue un rôle didactique et pilote les émotions et réactions du spectateur. Le récit est réduit au minimum et prend surtout la forme d'une brève mise en lumière d'un événement jugé répréhensible par Bohan ou d'une préparation pour un incident à remarquer dans la séquence qui suit. La musique et les giges concourent à créer l'ambiance d'un divertissement d'un soir, d'un spectacle éphémère qui doit s'évaporer avec le roi des fées avant le chant du coq à l'aube. Le fait que les deux fils de Bohan évoluent entre les deux lieux spatio-temporels suggère une volonté de la part de Greene d'insister sur le lien entre le passé des événements de la pièce présentée par Bohan, dont la fable se situe en 1520, et l'ici-maintenant de la salle. On pressent déjà un avant-goût de l'art baroque dans ce procédé ; les deux fils de Bohan font partie de la pièce et traverse le seuil du cadre de celle-ci. Le roi des fées sauve la vie du fils Slipper, le tirant d'affaire *in extremis* (5. 6. 57). Illusion et réalité fusionnent comme dans ces peintures trompe-l'œil dans lesquelles certaines figurations débordent du cadre pour mettre un pied dans ce qui paraît être l'espace du réel.

La comédie romanesque ou historique de Greene , si nous nous référons à la devise qu'adopte le dramaturge pour ses œuvres, *Omne tulit punctum* <sup>560</sup> , a comme règle première d'associer ravissement et instruction. L'amusement naît du spectacle des vanités ou des turpitudes humaines. L'épisode trivial, grotesque ou vulgaire se justifie par rapport aux leçons qu'il procure. Cette tragi-comédie a une légère coloration pastorale avec son "homme sauvage", Bohan, qui fuit la civilité de la cour où il ne rencontre qu'infamie et corruption. Mais le paysage pastoral qui l'environne n'est pas présenté comme "un monde vert" et Greene tente d'évoquer un paysage intérieur de misanthropie et de mélancolie. Bohan se réfugie dans la contemplation mélancolique du monde dans sa tombe, au sein de la terre. Il sort des entrailles terrestres pour nous présenter son histoire et y retourne à la fin du spectacle, plein de désillusions.

Un effet surnaturel est maintenu tout au long de la pièce avec Bohan et le Roi des Fées qui dirigent le spectacle, le commentant à la fin de chaque acte. Trois pantomimes sont conjurés par Oberon. Ceux-ci renforcent le thème de la vanité qui est présent en filigrane dans la pièce de Bohan. Ce dernier exerce des pouvoirs magiques aussi en qualité d'auteur et de présentateur de la pièce encadrée :

---

<sup>560</sup> J. A. Lavin nous rappelle que cette devise est empruntée à Horace (*De Arte Poeticae*, 343-344 : *Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci / Lectorem delectando, pariterque monendo* (He gains universal applause who mingles the useful with the agreeable, at once delighting and instructing the reader ; i.e. the writer who can combine instruction with amusement is worthy of praise.) : *James IV* , p. xxviii.

**OBERON** *Believe me bonny Scot, these strange events Are passing pleasing, may they end as well. BOHAN* *Else say that Bohan has a barren skull, If better motions yet than any past Do not more glee to make the fairy greet. (James IV, 4. Chorus. 1-5)*

Oberon exerce ses pouvoirs magiques pour sauver Slipper de la pendaison (5. 6. 57) et pour conjurer des intermèdes musicaux, danses et pantomimes entre les actes. Le pouvoir du praticien théâtral est mis en évidence. Nous avons évoqué le cas des satiriques qui essaient de s'abroger le rôle des ecclésiastiques comme précepteurs de la morale. Thomas Heywood le précise clairement dans *An Apology for Actors* :

If we present a tragedy , we include the fatal and abortive ends of such as commit notorious murders, which is aggravated and acted with all the art that may be, to terrify men from the like abhorred practices. [...] If a comedy, it is pleasantly contrived with merry accidents and intermixed with apt and witty jests [...] Either in the shape of a clown, to show others their slovenly and unhandsome behaviour, that they may reform that simplicity in themselves, which others make their sport, lest they happen to become the like subject of general scorn to an auditory ; else it entreats of love, deriding foolish inamorates, who spend their ages, their spirits, nay themselves, in the servile and ridiculous employments of their mistresses. And these are mingled with sportful accidents to recreate such as of themselves are wholly devoted to melancholy, which corrupts the blood ; or to refresh such weary spirits as are tired with labour or study, to moderate the cares and heaviness of the mind that they may return to their trades and faculties with more zeal and earnestness after some soft and pleasant retirement.<sup>561</sup>

Dans l'*Anatomie of Abuses* (1583) Stubbes maintient que le public reçoit des leçons concernant la dissimulation ; les ennemis mais aussi les champions du théâtre croyaient au pouvoir de transformation du théâtre. La confusion entre l'art et la vie est un trait caractéristique de la période. La métaphore du *theatrum mundi* opère de trois façons différentes : pour exprimer toute la profondeur du monde du théâtre ; pour définir la relation entre le monde de la pièce et la réalité que représente les spectateurs ; pour rappeler au spectateur que les éléments de l'illusion, bien qu'extraordinaires, sont présents dans la vie de tous les jours, et qu'entre le monde et la scène il existe des ressemblances lourdes de signification. Greene joue sur les compétences du spectateur dans ce domaine en présentant une pièce de coloration didactique insérée dans un cadre qui est plus qu'une *induction* et qui pourrait être assimilée à une "féerie"<sup>562</sup> avec ses pantomimes, ses danses, ses masques grotesques, sa musique et ses personnages énigmatiques. Cet enchâssement est une démonstration de fantaisie et fournit un contrepoint au sérieux de la pièce illustrant la vie de James IV et qui est un véritable plaidoyer pour la raison. Au cœur de la pièce focalisée sur la raison nous sommes témoins d'un grand vent de folie. La fantaisie a son noyau de raison : le poète-dramaturge

---

<sup>561</sup> Thomas Heywood , *An Apology for Actors* ( 1612), sigs. FIV-F4r., cite par G. Blakemore Evans éd., *Elizabethan-Jacobean Drama*, The New Mermaids, London: A & C Black, 1988

<sup>562</sup> Voir la définition de Pavis, *Dictionnaire*, p. 138 : "La féerie est une pièce qui repose sur des effets de magie, de merveilleux et de spectaculaire, et fait intervenir des personnages imaginaires doués de pouvoirs surnaturels (fée, démon, élément naturel, créature mythologique, etc.)."

dévoile des vérités par son intermédiaire — vivante démonstration que la raison inclut la folie, et la folie la raison. Greene amplifie le plaisir théâtral et embellit la fiction en introduisant le merveilleux : avec l'appui indispensable de l'élément musical, les sens et l'imagination du spectateur sont sollicités pour l'engager dans un jeu dialectique avec le vraisemblable.

La situation exploitée dans *James IV* serait empruntée à l'une des cent nouvelles de G. B. Cinthio racontées par les dix voyageurs qui naviguent vers Marseille après la mise à sac de Rome en 1527. Le conte repris serait celui de Quinto, adapté pour la scène par Cinthio lui-même dans la pièce intitulée *Arrenopia* (1583)<sup>563</sup>.

Greene suit les événements principaux de la narration de Cinthio, et tous les protagonistes importants ont leur équivalent dans sa pièce. Il sélectionne les épisodes qui se prêtent le mieux aux transformations dramaturgiques afin de resserrer au mieux l'espace-temps de la fable. En même temps, il élargit le contexte et modifie certaines données<sup>564</sup> afin d'englober des préoccupations contemporaines, nationales, morales, et humaines. De surcroît la conception de cette histoire enchâssée témoigne du sentiment de puissance dont les poètes-dramaturges s'emparent dans leur rôle de civilisateur et de créateur, rôle reconnu par Sidney<sup>565</sup> entre autres. La pièce de Bohan illustrant l'"histoire" de James IV est bâtie sur des contrastes. Greene emploie la structure ascension-chute-repentir de la "moralité" pour ce qui est en réalité un genre d'*exemplum*. Bohan présente sa pièce comme une démonstration de la cause de son désenchantement avec le monde : il met beaucoup d'emphasis, comme le personnage-Vice, sur l'aspect spectaculaire de la monstruosité, de la mise en images de son raisonnement :

***Now king, if thou be a king, I will show thee whay I hate the world, by demonstration. [...]gang with me to the gallery, and I'll show thee the same in action, [...] and then when thou seest that, judge if any wise man would not leave the world if he could. (James IV, Induction, 101-10 ; 106-109)***

La création du personnage Ateukin dont la filiation avec le personnage-Vice est évidente, permet à Greene de démontrer comment la perversion morale du roi écossais se répand jusque dans les rangs inférieurs de la société. Ce personnage qui n'a plus ici son rôle structural de metteur en scène permet néanmoins de pointer les étapes successives du processus de chute du roi d'Ecosse qui se laisse influencer par le parasite-flatteur annotateur des textes de Machiavel dont les recommandations malhonnêtes scandalisent les conseillers et serviteurs du souverain et conduisent à une guerre contre le roi d'Angleterre.

<sup>563</sup> Lavin, *James IV*, p. xiii.

<sup>564</sup> Marvin T. Herrick souligne les différences entre la pièce de Greene et la nouvelle de Cinthio. Voir *Tragicomedy*, pp. 233-237.

<sup>565</sup> Ce passage célèbre de la *Defence* illustre sa pensée : "Only the poet, [...]lifted up with the vigour of his own invention, doth grow in effect another nature, in making things either better than nature bringeth forth, or, quite anew, forms such as never were in nature, as the Heroes, Demigods, Cyclops, Chimeras, Furies, and such like : so as he goeth hand in hand with nature, not enclosed within the narrow warrant of her gifts, but freely ranging only within the zodiac." Voir Sidney, *A Defence*, pp. 24-25.

Il est à remarquer qu'Ateukin, au contraire du personnage-Vice traditionnel, n'est pas l'instigateur du mal qui ronge le roi James IV. Le mal fait appel au mal et le sycophante est prêt à déployer tout son art de flatteur pour attiser le feu de l'amour vénal qui naît dans le souverain. Celui-ci est un héros passif et l'origine du conflit mis en scène est à l'intérieur de lui-même : après s'être marié à la belle Dorothea, fille du roi d'Angleterre, il éprouve le désir ardent de posséder un paragon de la vertu, la belle écossaise Ida. Ateukin pense, intrigue et agit à la place du roi. Il joue le rôle de catalyseur. Lorsque le roi nous est présenté aux prises avec la perversion morale dont il souffre et qu'il essaie de raisonner,

***KING OF SCOTS Deceitful murtherer of a quiet mind, Fond love, vile lust, that thus misleads us men, To vow our faiths, and fall to sin again. But kings stoop not to every common thought, Ida is fair and wise, fit for a king : And for fair Ida will I hazard life, Venture my kingdom, country, and my crown : Such fire hath love, to burn a kingdom down. (James IV , 1. 1. 165-172)***

Ateukin est présent pour s'insinuer dans ses pensées secrètes et répandre son poison. Il fera prévaloir la prérogative royale sachant que le mal peut rentrer par cette brèche et induire James à "embraser le royaume" (1. 1. 172) pour satisfaire à son désir impérieux. Après avoir été engagé par le roi pour être "the agent to dissolve away (my) grief" (1. 1.240) il l'encourage à gonfler son *hubris* en jouant sur les faiblesses qu'il a déjà repéré :

***ATEUKIN [...] Tut, pacify your grace, You have the sword and sceptre in your hand, You are the king, the state depends on you : Your will is law, say that the cause were mine, Were she my sister whom your highness loves, She should consent, for that our lives, our goods, Depend on you, and if your queen repine, Although my nature cannot brook of blood, And scholars grieve to hear of murtherous deeds, But if the lamb should let the lion's way, By my advice the lamb should lose her life. (James IV , 1. 1. 246-256)***

C'est Ateukin qui fournira les arguments au roi James IV pour justifier de son amour contre nature. Il conduira le souverain jusqu'au sommet de la folie. Un tueur à gage français, Jaques, sera engagé pour éliminer la reine. Lorsque cette dernière est laissée pour morte, le roi pense avoir supprimé tout obstacle à la satisfaction de son désir. Rebondissement caractéristique des contes d'aventures romanesques, Ida entre temps se marie avec Count Eustace, prétendant courtois digne de mériter sa main. D'autre part dans un soliloque, Andrew, vice-lieutenant d'Ateukin le chef de file des vices, serviteur qui traditionnellement rivalise de fourberie avec son maître, informe le roi d'Angleterre de la situation, ce qui provoque une déclaration de guerre entre les deux pays.

En attendant, Dorothea est soignée de ses blessures par Lady Anderson et par son nain, Nano, et l'intrigue connaît un rebondissement miraculeux lorsqu'elle arrivera à la manière d'un *deus ex machina* pour mettre fin à la guerre avant qu'une seule goutte de sang ne soit versée.

Le dénouement de cette pièce est caractéristique à la fois de la plupart des composantes du théâtre du Vice et des comédies romanesques : un actant providentiel, quasi miraculeux déploie ses forces pour transcender la situation tragique et réconcilier les antagonistes, récompenser les vertueux et punir les vicieux. Le dramaturge et la Providence se donnent la main pour créer un sentiment d'émerveillement et montrer les capacités régénératrices de la vie lors de la dernière scène du cinquième acte. Au

moment où la bataille entre écossais et anglais devrait s'engager, Sir Cuthbert intervient et fait déposer les armes en récitant une sorte de fabliau dont l'identité des animaux est aussitôt déchiffrée lorsque le dramaturge fait correspondre le visuel au verbal sur la scène : Sir Cuthbert révèle l'identité du "lionceau" blessé du fabliau en découvrant ostensiblement la reine Dorothea restée à l'écart de la scène et temporairement voilée.

Il est intéressant de remarquer l'artifice employé par Greene pour dilater la temporalité au moment du dénouement et auréoler l'intervention de Sir Cuthbert de mystère. Dans cette pièce Greene a plus souvent recours au spectacle qu'aux monologues ou au récit narré pour avancer la fable. Le "fabliau" inséré à ce moment crucial laisse les guerriers suspendus aux lèvres d'un noble vieillard dont les "reverend years / Import some news of truth and consequence" (5. 6. 107-108) et sembledémontrer le pouvoir quasi magique du conte<sup>566</sup>, l'art orphique de charmer les plus guerriers, les bêtes les plus sauvages. Ce "fabliau" serti organiquement dans la fable a pour fonction d'enchaîner succinctement sur le dénouement : un retour en arrière est effectué par un processus fictionnel du temps passé extra-scénique et permet la projection dans le futur de l'action scénique. Un flash-back est opéré pour rendre compréhensibles aux auditeurs sur scène les antécédents de l'action qu'ils ignorent. Greene fait preuve ici d'ingéniosité : il expérimente et améliore les artifices dramaturgiques mis en œuvre dans d'autres pièces de l'époque dans lesquelles l'un des personnages rappelle maladroitement la suite des aventures qui se sont déroulées<sup>567</sup>. *Imitatio* n'est plus le seul principe à être appliqué par les écrivains : *excitatio*, l'art d'obscurcir la signification de la langue en la drapant de voiles poétiques et énigmatiques et en déployant les richesses du langage poétique sur lequel se greffe le phénomène de l'ambiguïté, permet de constituer les marges du texte, l'implicite et l'explicite, et de rassembler en ce point de nouage différentes composantes du réseau contribuant au sens. Le divertissement et l'instruction sont exprimés à l'aide des mythologies et des mystagogues dans le théâtre anglais renaissant. Le dramaturge cultive aussi les *sprezzatura* : *l'inventio*, *l'excitatio* et *l'imitatio* infusent l'art du poète-dramaturge de cette fin de siècle.

Le dénouement de la pièce qui nous préoccupe assimile le retour de la reine à une véritable résurrection. Il marque la fin des hostilités et la renaissance de l'amitié vraie, de l'amour conjugal et de la charité. Dorothea représente l'amour qui est don de soi, cet amour qui est le nœud et le lien perpétuel de l'univers. Les deux personnages principaux féminins de la pièce sont idéalisées en parangons de la vertu : Dorothea est la femme

---

<sup>566</sup> Sidney, *A Defence*, pp. 23-24. Il n'est peut-être pas inutile d'évoquer un autre passage de la *Defence of Poetry* dans lequel Sidney fait l'éloge des fables d'Aesop, qui font du poète "the right popular philosopher, whereas Aesop's tales give good proof : whose pretty allegories, stealing under the formal tales of beasts, make many, more beastly than beasts, begin to hear the sound of virtue from these dumb speakers." *Ibid.*, p. 34.

<sup>567</sup> Nous songeons ici à des pièces comme *Sir Clyomon and Sir Clamydes*, pièce mainte fois jouée dont le succès dépend certainement des effets spectaculaires et fantastiques. A plusieurs reprises l'auteur de la pièce fait faire un résumé des intrigues afin de permettre au spectateur de ne pas se perdre dans le tourbillon des aventures. Le flash-back de Greene est adressé aux spectateurs sur scène et Cuthbert a la fonction dramatique organique de charnière du récit à l'intérieur de la pièce. C'est un flash-back dans le flash-back, la pièce entière de Bohan étant un flash-back pour ce personnage. Greene fait appel à la participation active du spectateur dans l'imaginaire de la représentation, tout en insistant sur la bestialité dont l'homme est en partie doué.

fidèle douée de patience, personnage inspiré de l'archétype de la *Patient Griselda* qui demeure loyale à son époux malgré les épreuves qu'il lui fait subir. Selon la convention elle doit être mise à l'épreuve mais pas éliminée. C'est la femme rédemptrice qui triomphe sur la mort et réinstalle la paix dans l'univers ; l'intervention de Dorothea, suite au repentir de James IV, rend explicite cette notion :

***Shame me not prince, companion in thy bed, Youth hath misled : tut, but a little fault, 'Tis kingly to amend what is amiss : Might I with twice as many pains as these Unite our hearts, then should my wedded lord See how incessant labours I would take. My gracious father, govern your affects, Give me that hand, that oft hath blessed this head, And clasp thine arms, that have embraced this, About the shoulders of my wedded spouse : Ah mighty prince, this king and I am one, Spoil thou his subjects, thou despoilest me : Touch thou his breast, thou dost attain this heart, Oh be my father then in loving him. (James IV, 5. 6. 159-172)***

Le père de Dorothea souligne la présence d'un agent providentiel qui œuvre pour le bien de tous :

***KING OF ENGLAND Thou provident king mother of increase, Thou must prevail, ah nature thou must rule : Hold daughter, join my hand and his in one, I will embrace him for to favour thee, I call him friend, and take him for my son. (James IV, 5. 6. 173-177)***

Le dénouement tragique est évité *in extremis* et la tragi-comédie se termine avec des réjouissances et le retour de l'harmonie :

***DOROTHEA And soldiers, feast it, frolic it like friends, [...] Thus wars have end, and after dreadful hate, Men learn at last to know their good estate. (James IV, 5. 6. 235; 238-239)***

## 5. 6 Le thème de l'amour dans *James IV*

---

La tragi-comédie a presque toujours comme thématique l'amour. Dans cette pièce la luxure contraste, non seulement avec la *caritas* mais aussi avec l'amour courtois qui conduit à l'amour conjugal idéal. Ce dernier thème est traité dans l'intrigue parallèle qui oppose la cour que fait Lord Eustace à Ida à celle que lui fait le roi James IV. Au début de la pièce Ida est au centre des deux intrigues mais le couple de nouveaux mariés disparaît à la fin de la deuxième scène du quatrième acte. La mythologie païenne et le folklore vernaculaire fécondent le concept de l'amour qui est associé à la belle écossaise. Un élément pastoral est présent faisant entrer la pièce dans la catégorie "tragicomical-historical-pastoral" que Polonius mentionne. Dans la première scène de l'acte 1, Ida exploite l'image conventionnelle pastorale de l'amour doux-amer "That like a bee, (Love) hath a little sting" (1. 1. 121) et l'image conventionnelle de Cupidon qui, les yeux bandés, tire sur ses victimes "a leaden shot" (1. 1. 125). C'est Ida aussi qui évoque le mythe d'Apollon et la métamorphose de la nymphe Daphné en laurier lorsqu'elle fait comprendre à James qu'elle ne s'intéresse pas à ses avances :

***IDA And were Apollo moved and ruled by me, His wisdom should be yours, and mine his tree. (James IV, 1. 1. 137-139)***

Dans une scène similaire à la scène pastorale de *The Winter's* <sup>568</sup> *Tale* où l'Art rivalise

avec la Nature, Eustace fait la description de la broderie sur laquelle Ida travaille :

**EUSTACE** *Methinks in this I see true love in act : The woodbines with their leaves do sweetly spread, The roses blushing prank them in their red, No flower but boasts the beauties of the spring, This bird hath life indeed if it could sing : What means fair mistress had you in this work ?* **IDA** *My needle sir.* **EUSTACE** *In needles then there lurks Some hidden grace I deem beyond my reach.* (James IV , 2. 1.49-57)

Cette scène de tranquillité pastorale est interrompue par Ateukin qui, après avoir rompu le calme en s'en prenant à son serviteur Slipper, rompt le cadre idyllique insérant l'amour légitime qui naissait entre Eustace et Ida pour annoncer l'amour funeste que James éprouve envers Ida. Le représentant de la cour fait basculer le "monde vert " de la pastorale dans les enfers :

**IDA** *Better than live unchaste, to live in grave.* **ATEUKIN** *He shall erect your state and wed you well.* **IDA** *But can his warrant keep my soul from hell ?* (James IV , 2. 1. 141-143)

Greene joue sur les contrastes et s'appuie sur l'imagerie conventionnelle judéo-chrétienne pour donner de l'épaisseur à la transgression que le roi s'apprête à mettre en mouvement. Ida souligne la gravité du cas :

**To be a king of men and worldly pelf, Yet hath no power to rule and guide himself. [...] 'Tis vain allurements that doth make him love, I shame to hear, be you ashamed to move.** (James IV , 2. 1. 146-147; 152-153)

La piété chrétienne prend le pas sur la rhétorique païenne qui animait le badinage amoureux d'Ida dans la scène pastorale . La coexistence des deux interprétations de l'univers est un trait saillant de la tragi-comédie de la Renaissance.

## 5. 7 La valeur intrinsèque de la tragi-comédie James IV

---

Nous avons voulu investiguer le bien-fondé des remarques émises par des critiques comme F. H. Ristine concernant le statut de tragi-comédie de *James IV* , "the most important landmark in the whole formative period of English tragicomedy."<sup>569</sup> D'autre part, au regard du goût de l'époque pour le romanesque nous nous sommes efforcés d'explorer les techniques mises en œuvre dans la dramatisation d'une nouvelle dans cette pièce. Pouvons-nous cautionner la remarque de Lavin dans l'introduction de son édition de la pièce ? En effet, il stipule :

**It is a critical cliché that Greene showed Shakespeare what could be done with romantic comedy : 'In Oberon we have the germ of a Prospero, in Bohan the germ of a Jaques' (Collins, II, 83); 'His induction serves as a model for Shakespeare's Taming of the Shrew ; and one of its characters , Oberon, is a rough draft for the fairy of that name in A Midsummer Night's Dream , as Bohan is a prototype of Jaques in As You Like It' (Dickinson, p. Ixi)<sup>570</sup> ?**

Des allusions directes à la reprise par Shakespeare de certaines scènes et discours de

<sup>568</sup> *The Winter's Tale* , 4. 4.

<sup>569</sup> Ristine, *English Tragicomedy*, p. 80.

Greene parsèment la littérature élisabéthaine. L'opinion générale est que la référence faite par Greene dans son *Groatsworth of Wit* (1592) est une attaque contre Shakespeare :

**[...]for there is an vpstart Crow, beautified with our feathers, that with his Tygers hart wrapt in a Players hyde, supposes he is as well able to bombast out a blanke verse as the best of you : the onely Shake-scene in a countrey. O that I might intreat your rare wits to be imployed in more profitable courses**<sup>571</sup> .

Greene parodie ici des vers de Shakespeare : dans la troisième partie de *Henry VI* il fait dire au Duke of York : "O tiger's heart wrapp'd in a woman's hide (1. 4. 137) lorsque référence est faite à la reine Margaret. Le contexte et les circonstances précises qui ont provoqué cette attaque ne sont pas connus. Certains critiques discernent une accusation générale contre la profession de comédien vue le fait que plusieurs acteurs se mettaient à écrire des pièces et risquaient de porter ombrage aux dramaturges issus de l'université (*University Wits*). D'autres songent à une accusation de plagiat de l'œuvre de Greene dans les chroniques d'Henry VI, ou encore à de la jalousie à l'égard de Shakespeare qui se révèle plus talentueux et recueille plus d'éloges<sup>572</sup> !

Nous décèlerions volontiers un élément autobiographique dans le mélancolique Bohan qui fait ses adieux à Oberon et au destinataire réel et qui s'enferme de nouveau dans sa tombe à la fin du spectacle. En retournant en ce lieu de contemplation, il fait songer à la pose de *Melancolia 1* d'Albrecht Dürer dont les cahiers de notes dévoilent que sa conception du rôle de l'artiste est liée à une conscience aiguë de l'écart qui séparait la vision de l'artiste de l'œuvre réalisée. Selon Klibansky :

**Il serait donc légitime de croire que Dürer , conscient de l'écart séparant la conception de la production voulait exprimer, dans cette gravure pleine des symboles d'un monde païen, l'impulsion finale de l'artiste ayant tous les outils à sa disposition et connaissant les forces naturelles de Saturne et de la magie astrale mais privé du secours de Dieu**<sup>573</sup> .

Dürer compare l'artiste à Dieu dans l'esquisse qui accompagne sa *Théorie de la proportion humaine*. A l'instar du Divin, tous les jours il peut donner libre cours à ses idées pour créer de nouvelles formes et donner naissance à de nouvelles créatures. L'artiste n'est plus le simple imitateur de la nature, mais il devient créateur<sup>574</sup> . La fin de la pièce baigne dans une mélancolie néoplatonicienne : Bohan retourne à sa tombe accompagné par le chant d'une berceuse qui semble le mettre de nouveau en contact avec le *spiritus mundi* dans lequel l'artiste puise sa force créatrice.

L'une des questions posée par la tragi-comédie de la Renaissance concerne la

---

<sup>570</sup> Lavin, *James IV* , p. xv.

<sup>571</sup> *Ibid.* , p. x.

<sup>572</sup> *Ibid.*, p. xi.

<sup>573</sup> R. Klibansky, *Saturne et la mélancolie*, p. 18.

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 19.



possibilité d'amélioration de l'être humain. L'homme peut-il atteindre les idéaux fixés par le code chevaleresque et social ? Peut-il être véritablement civilisé ? Lui est-il possible de créer un Empire sacré sur terre ? La tragi-comédie en général rêve le rêve tout en soulignant les difficultés auxquelles elle se heurte et en suggérant que tout pourrait recommencer. Bohan termine le rêve sur une note pessimiste :

***Hail me no mere with shows of guidly sights, My grave is mine, that rids me from despites. Accept my jig guid king, and let me rest, The grave with guid men, is a gay built nest. (James IV , Chorus, 7-10)***

## 6. Cymbeline (1609-1610)

### 6. 1 Le personnage-Vice renaissant

---

Efforçons nous de dessiner avec plus d'ampleur les éléments caractéristiques de la vision tragi-comique de Shakespeare que nous avons esquissés lors de notre exploration du théâtre Tudor, en examinant plus particulièrement deux pièces du répertoire que sont *Cymbeline* (1609-1610) et *The Winter's Tale* (1610-11). Chacune de ces "tragi-comédies renaissantes" mettent en évidence le personnage-Vice, incarnation de l'esprit tragi-comique anglais Tudor, sur lequel nous avons déjà porté notre attention à plusieurs reprises. Ce personnage nous servira d'index pour pointer et orienter le regard vers plusieurs directions et nous ouvrira des perspectives tragi-comiques récurrentes de la scène shakespearienne. Même si ces pages s'attachent à mettre en lumière quelques aspects privilégiés de cette vision, elles ne prétendent faire ni l'histoire<sup>575</sup> ni l'anatomie du genre. En effet il s'agit dans cette dernière partie de notre exploration de prendre la mesure de cette vision tragi-comique et d'en évaluer sa transformation, même si le point de vue demeure panoramique. Les propos que Bernard Spivack tient sur l'évolution du personnage-Vice dans le théâtre élisabéthain sont, à nos yeux, particulièrement pertinents en ce qui concerne le personnage Giacomo :

***Reluctantly draping his allegorical nakedness, he persisted in his allegorical function. Having refurbished himself with the name, the clothing, the motives of a "formal man", he conducted in Elizabethan tragedy a Psychomachia without benefit of allegory.***<sup>576</sup>

La spécificité du personnage Vice dans les pièces que nous avons parcourues est son pouvoir de destruction de l'unité et de l'amour. Dans *Cymbeline* nous assistons encore à une performance donnée par un virtuose de la dissimulation, un agresseur au rictus maléfique qui fait la démonstration de ses talents dans l'art de la tromperie pour bernier un étranger en position de faiblesse, séparé de sa femme clandestine et en proie à tous les fantasmes que l'imaginaire bestial et lascif de Giacomo puisse conjurer en lui. Le mal

<sup>575</sup> Nous pourrions consulter l'ouvrage de M. Herrick, *Tragicomedy*.

<sup>576</sup> Spivack , *Shakespeare and the Allegory*, p. 59.

incarné par les vilains shakespeariens s'évertue dans les dernières pièces du dramaturge à rompre les liens qui unissent la nature, la société humaine et le cosmos, liens qui assurent l'ordre et l'unité hiérarchiques et créent l'harmonie divinement ordonnée de l'univers. Dans *King Lear* cette donnée fondamentale de la vision de Shakespeare est exprimée ainsi :

**KENT** *Such smiling rogues as these, Like rats, oft bite the holy cords a-twain Which are too intrinse t'unloose, smooth every passion That in the natures of their lords rebel ; (King Lear , 2. 2. 67-70)*

Les "liens sacrés" auxquels Kent fait allusion s'appliquent à l'harmonie domestique et sociale ainsi qu'aux devoirs théologiques dans l'univers shakespearien. D'une manière générale dans les pièces de Shakespeare le comportement humain est défini moralement selon l'adhésion ou non du personnage à l'harmonie spirituelle qui incorpore maints domaines de l'activité humaine et que Timon énumère :

**TIMON** [...] *Piety and fear, Religion to the gods, peace, justice, truth, Domestic awe, night rest, and neighbourhood, Instruction, manners, mysteries, and trades, Degrees, observances, customs, and laws, (The Life of Timon of Athens , 4. 1. 15-19)*

La vision tragi-comique de Shakespeare diffère de celle du théâtre providentiel de ses prédécesseurs par sa dimension astronomique : sa vision morale de l'univers de l'homme est doublée d'une portée métaphysique dont l'imagerie récurrente crée une atmosphère visionnaire. Lorsque l'harmonie au sein d'une cellule familiale est désaccordée, l'univers entier est ravagé par le désordre : King Lear en témoigne suite à l'ingratitude que lui montre ses deux filles Goneril et Regan :

**LEAR** *Blow, winds, and crack your cheeks ! rage ! blow ! You cataracts and hurricanoes, spout Till you have drenched our steeples, drowned the cocks ! [...] Crack Nature's molds, all germens spill at once, That make ungrateful man ! (King Lear , 3. 2. 1-3 ; 8-9)*

## 6. 2 Cymbeline et la vision tragi-comique orphique

---

La vision tragi-comique de Shakespeare est imprégnée de la poésie orphique, et *Cymbeline* , si riche en références au mythe d'Orphée , mérite là aussi une attention particulière. Le poète initié doit subir les tortures d'Apollon ou de Dionysos afin de voir au delà des voiles dont la vie se pare, avant de mériter l'inspiration divine et de dispenser la consolation orphique à son entourage. *Cymbeline* incarne un voyage platonicien en route vers l'Idée : ses personnages-clé apprennent à se détourner de l'amour terrestre (Eros ) pour se tourner vers l'amour spirituel (Antéros ) et de la vision de l'harmonie céleste. Le démembrement d'Orphée paraît comme une action sacrificielle nécessaire dans la tragi-comédie de la Renaissance. Pour ne citer qu'un exemple nous trouvons l'équivalent dans la tragi-comédie providentielle du "théâtre du Vice" , la pièce anonyme *Mankind* , où le protagoniste principal est mis à l'épreuve et initié aux "mystères" christiques. La légende d'Orphée est remarquable pour ses pôles extrêmes entre violence et harmonie — les diverses phases de l'histoire témoignent du pouvoir civilisateur et du pouvoir destructeur de la poésie. Comme le précise d'ailleurs Jonathan Bate,

***The dismemberment of Orpheus is a reminder that the poet's own position is always precarious, whilst his art can also lead to the abuses of poetic privilege – Proteus cites his example<sup>577</sup> in the context of coercive sexual advances. So too in Cymbeline, another play which alludes to the Philomel story, Cloten – whose head, like Orpheus' floats out to sea still speaking – is both a singer of music and a potential rapist.<sup>578</sup>***

### 6. 3 Les éléments romanesques de *Cymbeline*

---

Motivé par un dessein novateur dans *Cymbeline*, Shakespeare s'essaie dans un genre nouveau, et doit surmonter la difficulté technique de fondre en un tout harmonieux les éléments très disparates dont l'assemblage constitue ce genre tragi-comique et sur lequel les dramaturges italiens et élisabéthains contemporains tentent des expérimentations. Le rationaliste Samuel Johnson porte sur la pièce un jugement sévère et inepte dans *General Observations on the Plays of Shakespeare* (1756) :

***To remark the folly of the fiction, the absurdity of the conduct, the confusion of the names, and manners of different times, and the impossibility of the events in any system of life, were to waste criticism upon unresisting imbecility, upon faults too evident for detection, and too gross for aggravation.<sup>579</sup>***

C'est précisément sur les thèmes et sur les incidents romanesques qu'il convient de mettre l'accent dans *Cymbeline*. Shakespeare semble adopter délibérément une histoire démente, des incongruités, un système de vie irréel afin d'exercer pleinement son art, son pouvoir créateur et rédempteur. Il convient de mentionner la dette probable de Shakespeare à une vieille pièce élisabéthaine, *The Rare Triumph of Love and Fortune*, jouée devant la Reine le 15 décembre 1582 et publiée en 1589. Ce drame romanesque fournit à Shakespeare quelques éléments dont l'histoire d'Innogen, plusieurs personnages des scènes pastorales et l'atmosphère chimérique indispensable à l'exploration des possibilités du genre. La légende du roi Cymbeline, qui, selon Holinshed régna en 33 avant Jésus-Christ est amalgamée aux conventions dramatiques dont hérite notre poète-dramaturge pour les accommoder à un dessein dramatique nouveau qui démontrera combien son art est au-dessus de la nature.

A l'image des tragi-comédies italiennes de l'époque, le romanesque fournit à Shakespeare une convention aisée pour dramatiser une aventure riche en incidents et en

---

<sup>577</sup> Voir *The Two Gentlemen of Verona*, 3. 2. 77-80 : *PROTEUS For Orpheus' lute was strung with poets' sinews, Whose golden touch could soften steel and stones, Make tigers tame, and huge leviathans Forsake unsounded deeps to dance on sands. Le luth de la séduction a pour cordes les tendons même du poète maudit. Cette vision infernale où le corps s'amalgame à l'instrument trouve son expression plastique dans Le Jardin des Délices (1500-1510) de Jérôme Bosch dans le panneau de droite où le peintre juxtapose un luth et une cornemuse pour symboliser les discordes de l'enfer et parodier l'association du luth avec la vertu. A côté de ces instruments nous pouvons voir un damné pendu sur les cordes d'une harpe, symbolique de la harpe du roi David et préfiguration de la croix sur laquelle les tendons du Christ, roi-musicien du monde, furent étirés. Voir le détail qui figure dans l'Annexe 19.*

<sup>578</sup> Jonathan Bate, *Shakespeare and Ovid*, Oxford: Clarendon Press, 1998, pp. 110-111.

<sup>579</sup> Voir l'introduction de J. M. Nosworthy dans l'édition Arden de *Cymbeline*, London: Routledge, 1994, p. xl.

rebondissements dont personne ne contestera l'invraisemblance. La vision tragi-comique de Shakespeare se complaît dans l'incohérence et l'irréalité créées par le foisonnement d'intrigues variées et inattendues, qui situent cette vision dans l'irréel et la libère du joug réaliste. Cependant, cette libération n'est pas une simple évasion, mais s'investit d'un vécu exemplaire qui transcende l'éphémère et l'accidentel pour s'ouvrir sur la vérité. La richesse surprenante de *Cymbeline*, dotée certes de personnages et de péripéties qui maintiennent le spectateur en haleine, tient à l'orchestration même des intrigues. La vie n'est pas présentée comme la résultante d'une opposition tranchée mais comme un jeu complexe et confus régi par un ordre surnaturel dont les règles échappent à la raison humaine et dont le parcours aux péripéties labyrinthiques confère à la pièce un haut degré dramatique.

Par ailleurs les intrigues qui s'entrelacent dans *Cymbeline* sont aussi démesurées que celles de *Sir Clyomon et Sir Clamydes* (1570) qui attira la critique négative de Sidney et de Gosson. Une belle-mère maléfique issue d'un conte de fées, mariée à un roi dont l'historicité est douteuse, le légendaire Cymbeline ; une princesse qui fuit la cour déguisée en page afin de retrouver son mari exilé ; un intrigant italien, originaire du Neuvième Conte du second Jour du *Décameron* de Boccace, qui la calomnie suivant un modèle fréquemment pratiqué dans la comédie italienne ; un héritier du trône récemment retrouvé dans une grotte, et une famille royale réunie à l'issue d'une victoire britannique sur les romains à Milford Haven, port où retournera le premier des rois Tudor après son exil afin de fonder la dynastie que Shakespeare célèbre dans ses chroniques. Après une telle vertigineuse énumération le cliché qu'en fait Polonius convient parfaitement : "tragical-comical-pastoral-historical". Avec une plénitude rarement atteinte le dramaturge est passé maître dans son art, technique dans laquelle il excelle à faire comprendre que le vertige optique de la fable illusoire peut donner aussi les clés pour le décryptage du réel : des analogies secrètes sont tissées entre ce que nous appelons réalité et ce qui relève de l'illusoire.

## 6. 4 La tragi-comédie et la re-naissance

---

***insists we try to reform our inner lives to be more in harmony with his Orphic vision of earthly potential, of matter interpenetrated by divinity, and that we strive to reform social and political systems to reflect the measure and harmony of the planetary dance and the unheard song of the planets and the cherubim.***<sup>580</sup> ***In contemporary psychological terms, Psyche achieves bliss through completing her rite of passage from unknowing passivity to knowing actor, from being served and adored by Cupid and his invisible servants to serving Amor and actively adoring his divinity. [...] But such transformation is possible only when what is to be transformed enters wholly into the feminine principle, that is to say, dies in returning to the Mother Vessel, whether this be earth, water, underworld, urn, coffin, cave, mountain, ship or magic cauldron. [...] in every case renewal is possible only through the death of the old personality.***<sup>581</sup> ***INNOGEN Thou wrong'st a gentleman who is as far From thy report as thou from honour, and***

<sup>580</sup> Simonds, *Myth, Emblem and Music*, p. 343.

*Solicit'st here a lady that disdains Thee and the devil alike. (Cymbeline , 1. 6. 146-149) POSTHUMUS [...] Perchance he spoke not, but Like a full-acorned boar, a German one, Cried 'O !' and mounted ; found no opposition But what he looked for should oppose and she Should from encounter guard. (Cymbeline , 2. 5. 15-19) GIACOMO [...] The love I bear him Made me to fan you thus, but the gods made you, Unlike all others, chaffless. Pray, your pardon. (Cymbeline , 1. 6. 177-179)*

## 6. 5 La dramatisation du mythe de Psyche

*"Though this' a heavenly angel, hell is here." How wretched the man who changes his purpose for a woman [...] Or who barter for her his liberty, or who puts faith in her pretences or her words [...] Of this is Jove assured who scorns the sweet amorous tie that binds him and in heaven enjoys his beautiful Ganymede ; [...] The married man I urge to seek divorce, and all to flee the company of women.<sup>582</sup> Cet amour est celui de l'Aphrodite céleste, céleste lui-même, utile à l'Etat et aux particuliers ; car il contraint et l'amant et l'aimé à veiller soigneusement sur eux-mêmes pour se rendre vertueux. Tous les autres amours appartiennent à l'autre déesse, la populaire.<sup>583</sup> [...]the living and divine 'Is where two souls by vertue do combine. 'No outward object can with reason move 'The heart to love it, 'cause it cannot love : 'Onely the soul, 'cause that can love again, 'Deserves a Love, deserves a Lovers pain. (Il Pastor Fido , 2. 6. 2051-2056) [...] to be converted from a worshipper of Eros to a follower of Anteros, one must die to the sensory world, as does Imogen after taking the Queen's "doctored" medicine, and as does the shackled Posthumus when he falls asleep and experiences a celestial vision. In Christian terms, the old Adam must first die so that the new or redeemed Adam may be born.<sup>584</sup>*

## 6. 6 La présence d'Orphée dans Cymbeline

*Bot Orpheus has wone Erudices, When our desire with resoun makis pess, And sekis up to contemplacioun, Of sin detestand the abusioun. Bot ilk man suld be war, and wisly se That he bakwart cast noht his mindis ee Gevand consent , and dilectacioun ; For than gois bakwart to the sin agane Our apetit, as it befor was slane In wardly lust and sensualite, And makis resoun wedow for to be. (The Tale of Orpheus and Erudices His Quene v. 561-572<sup>585</sup> ) Poor I am stale, a*

<sup>581</sup> Erich Neumann, *The Great Mother*, trans. Ralph Mannheim, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1963, pp. 291-292.

<sup>582</sup> L. E. Lord *A Translation of the Orpheus*, p. 100.

<sup>583</sup> Platon , *Le Banquet* , (185b), p. 48-49.

<sup>584</sup> Simonds, *Myth, Emblem and Music*, p. 48.

<sup>585</sup> Robert Henryson, *Selected Poems*, ed. W. R. J. Barron, Manchester: Carcanet Press, 1991, p. 108.

*garment out of fashion, And for I am richer for to hang by th' walls I must be ripped. To pieces with me ! (Cymbeline , 3. 4. 50-53). To shame the guise o' th' world, I will begin The fashion — less without, and more within. (Cymbeline , 5. 1. 32-33) MANKIND Titivillus that goeth invisible, hung his net bfore my eye ; And, by his fantastical visions, sedulously sought By New Guise, Now-a-days, Nought, caused me to obey. MERCY Mankind ! ye were oblivious of my doctrine monitory ; I said before : Titivillus would assay you a bront. Beware from henceforth of his fables delusory ! (nos italiques) (Mankind , v. 882-887)*

## 6. 7 La dramatisation d'un anti-Orphée

---

*CLOTEN I would this music would come. I am advised to give her music o' mornings ; they say it will penetrate. Enter MUSICIANS Come on, tune. If you can penetrate her with your fingering, so ; we'll try with tongue too. If none will do, let her remain ; but I'll never give o'er. First a very excellent good-conceited thing ; after, a wonderful sweet air with admirable rich words to it ; and then let her consider. (Cymbeline , 2. 3. 10-16) You are a fair viol, and your sense the strings, Who, finger'd to make man his lawful music, Would draw heaven down and all the gods to hearken ; But being play'd upon before your time, Hell only danceth at so harsh a chime. (Pericles , 1. 1. 82-86) "hommes sauvages "Our very eyes / Are sometimes like our judgements, blind" "Mine eyes were not in fault, for she was beautiful reconnaît "The tune of Innogen"*

## 6. 8 La "scène à faire"

---

*"The fingers of the powers above do tune / The harmony of this peace"*

# 7. The Winter's Tale (1610-1611)

## Introduction

---

Si Shakespeare met beaucoup d'emphasis sur l'interaction entre les apparences et la réalité dans ses dernières pièces c'est en partie pour souligner la rupture qui s'opère entre l'aspiration des personnages principaux à réaliser un projet, un amour ou une parfaite amitié, et le désespoir de ne jamais y parvenir. Cette rupture étant consommée débute alors une épreuve tragique de purification qui va conduire l'être à se dépouiller de sa laideur pour révéler la beauté de son moi intérieur et à puiser en lui une force providentielle capable de démêler le nœud tragique et d'atteindre l'harmonie profonde, au grand émerveillement des personnages et des spectateurs. En effet, non seulement les personnages de la pièce sont éblouis, mais les spectateurs tombent aussi sous le charme de l'émerveillement parce qu'ils acceptent d'être manipulés par le dramaturge et de croire en la possibilité d'événements quasi miraculeux. La réaction du spectateur relève du paradoxe de l'imbrication d'éléments tragiques et comiques qui joue simultanément sur

l'effet de distanciation et d'identification. En montrant davantage les rouages du drame et en s'appuyant sur une dialectique subtile qui fait osciller la scène entre l'effet de réel et l'effet théâtral Shakespeare joue de son auditoire et met en évidence le rôle cathartique de l'artifice. Certes ceux qui n'approuvent pas son artificialité remettront en question la viabilité et la valeur de la tragi-comédie avec ses improbabilités, sa superficialité et son optimisme apparemment facile. Mais par contre ceux qui reconnaîtront le pouvoir de l'art à renouveler notre perception, seront sensible à l'invitation de mettre en balance le théâtre et la vie, l'art et la nature comme le souligne d'ailleurs avec justesse Joan Hartwig :

***Shakespeare explores the difference between the potential and the actual, and between the yearning and the having. [...]we are led, if we allow it, to accept the poetic lie as truth. The fairy tale proves to be a pattern of actual experience. Hermione lives in The Winter's Tale, and Leontes may very well question the manipulation of events that allows her to return to him (5. 3. 139). But the return is so wonderful, so much better than man can afford to desire, that a little deception is not a difficult price to pay for the experience — especially when the audience has been told all along it is being deceived.***<sup>586</sup>

A la manière du personnage-Vice, Shakespeare, maître de cérémonies, manipule son auditoire mais ne cherche pas à dépasser la mesure dans sa tromperie. Au contraire il invite constamment le spectateur à réévaluer ce qu'il perçoit comme la réalité et à s'interroger sur les voies tracées par les dogmes et les croyances.

Si dans *Cymbeline* et *The Winter's Tale* la vision de la vie, pareille à "un conte de fée" hérite des romances chevaleresques, du théâtre providentiel ou encore des miracles il est intéressant de noter que la doctrine chrétienne de la grâce qui constitue la trame des miracles, basée sur le schéma péché-repentir-réconciliation, structure ces pièces, comme le démontre F. D. Hoeniger dans l'introduction de l'édition Arden de *Pericles*. La synthèse des techniques de dramaturgie médiévale et renaissante est aussi très présente dans la composition des comédies et tragédies romanesques shakespeariennes<sup>587</sup>, comme le fait remarquer le critique L. G. Salingar. A l'analyse pertinente qu'il développe concernant les éléments séculaires et religieux il semble opportun d'y ajouter les affinités avec les théories de Guarini et de son disciple John Fletcher qui tous mettent en exergue une certaine transparence dans la manière de présenter l'univers théâtral tragi-comique. Cette transparence peut s'accompagner d'un effet de perspective double dans un théâtre auto-réflexif selon Granville-Barker :

***This art, which deliberately displays its art, is very suited to a tragi-comedy, to the telling of a serious story that must yet not be taken too seriously, lest its comedy be swamped by its tragedy and a happy ending become too incongruous. [...] The emphasizing of the artifice, the "folly of the fiction," by which Cloten's corpse comes to be mistaken for Posthumus' does much to mitigate the crude horror of the business, to bring it into the right tragi-comic key. Keep us intrigued by the preparations for the trick, and we shall gain from its accomplishment a half-professional pleasure ; we shall be masters of the illusion, not its victims.***

<sup>586</sup> Joan Hartwig, *Shakespeare's Tragicomic Vision*, p. 18.

<sup>587</sup> L. C. Salingar, "Time and Art in Shakespeare's Romances, *Renaissance Drama*, IX (1966), p. 24.

***And throughout the whole elaborate scene of revelation with which the play ends we are most artfully steered between illusion and enjoyment of the ingenuity of the thing.***<sup>588</sup>

La même "ingénuité technique" est mise à profit dans *The Winter's Tale* dans la scène virtuelle où Antigonus est dévoré par un ours : ***"Exit, pursued by a bear"*** (3. 3. 57). La scène grotesque que nous sommes invités à imaginer est tempérée par le commentaire comique du fils du vieux berger. Cette scène, en apparence anecdotique, met justement en perspective le mode tragi-comique dont l'équilibre instable entre comédie et tragédie est la résultante de la juxtaposition ou plus précisément du fusionnement des deux. Guarini l'a fort bien exprimé lorsqu'il dit : "For he who makes a tragicomedy does not intend to compose separately either a tragedy or a comedy, but from the two a third thing that will be perfect of its kind."<sup>589</sup> En produisant une comédie, le dramaturge nous invite à nous distancier des personnages ; en montant une tragédie, il nous convie à faire comme si le spectacle était réel, à accorder une existence à Lear, à Hamlet , à Othello ; en concevant une tragi-comédie , le dramaturge nous laisse entrevoir que tout est artifice et essentiellement le fruit de l'imagination, et nous incite cependant à rentrer pleinement dans son jeu .

## 7. 1 Structure en diptyque : le volet tragique

---

Une structure en diptyque est retenue pour *The Winter's Tale*. Elle semble correspondre à la définition de la tragi-comédie que propose John Florio dans son *World of Words*, 1598, "half a tragedy and half a comedy". En effet les trois premiers actes répondent aux critères essentiels d'une tragédie établie par Aristote<sup>590</sup> . La première scène décrit une situation de bonheur serein dans l'amour et dans l'amitié qui est soudainement ébranlée par la jalousie et la colère démentielle de Leontes. Après de cruelles épreuves subies par la communauté entière, Leontes laisse entendre qu'il expiera sa faute en consacrant le reste de sa vie au repentir (3. 2. 240 ). La première partie de la pièce s'inscrit donc dans un registre tragique, bien qu'au fil des épisodes nous discernons de plus en plus de traits exagérément forcés, comme si le dramaturge souhaitait attirer l'attention sur les conventions dans un secret désir de les caricaturer quelque peu et pour souligner la manière dont il crée un espace à dominante tragique.

La jalousie adventice de Leontes fait de lui un véritable Hérode, tyran burlesque des Cycles médiévaux dont la colère histrionique le transforme en massacreur d'innocents nouveau-nés. Ce qui frappe le spectateur/lecteur dans les premières répliques, c'est l'artificialité du langage des courtisans ainsi que l'ironie sous-jacente à l'hommage hyperbolique adressé à l'endroit du jeune prince Mamillius, ***"a gentleman of the greatest promise"*** (1. 1. 30). Shakespeare opère déjà, derrière le masque tragique, un travestissement subtil de genres. Un glissement à peine perceptible de l'effet tragique se

<sup>588</sup> Harley Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare* , vol. 1, London: B. T. Batsford Ltd, pp. 467-468.

<sup>589</sup> Gilbert, *Literary Criticism*, p. 512.

<sup>590</sup> Aristote , *Poétique*, 1449b.



produit, et subrepticement les scènes tragiques et les scènes comiques se teintent d'une touche d'ironie discrètement adaptée au personnage et à la situation. Ainsi, Shakespeare effectue un délicat mariage des genres : en chargeant la pièce d'intentions implicites et de résonances secrètes il nous livre ni une comédie ni une tragédie dans les règles, mais une intuition profonde de la nature tragi-comique de l'existence.

Du tragique à l'absurde, le chemin est parfois court. Ni Hermione ni Polixenes ne comprennent la nature de la force transcendante qui les écrase. La jalousie de Leontes est un mécanisme aveugle qui révèle les germes de l'absurde dans l'action tragique. Leontes est l'esclave d'une passion sensuelle qu'il devrait savoir dominer, surtout en tant que roi. Il est aveugle aux vertus spirituelles positives que possède Hermione, la grâce personnifiée (comprendre au double sens humain et religieux, impliquant les bienfaits inépuisables de la bonté et de la générosité, mais aussi cette qualité ineffable qui émane d'une source supra-humaine, et investit d'un caractère sacré pour qui la reçoit). Comme Innogen, Hermione est injustement soupçonnée d'infidélité. Mais derrière l'accusation proférée par Leontes il y a tout le poids de la faute du péché originel. Dans les vers qui ouvrent la pièce — souvent essentiels chez Shakespeare — on découvre un portrait de l'amitié qui prophétise obliquement la métamorphose en discorde des relations harmonieuses entre Polixenes et Leontes :

**CAMILLO** *Sicilia cannot show himself over-kind to Bohemia. They were trained together in their childhoods, and there rooted betwixt them then such an affection which cannot choose but branch now. (The Winter's Tale, 1. 2. 18-21)*

Une autre évocation de la longue amitié des deux rois vient quelques lignes plus loin au cours de l'entretien fatidique entre Hermione et Polixenes :

**POLIXENES** *We were as twinned lambs that did frisk i'th' sun, And bleat the one at th'other. What we changed Was innocence for innocence. We knew not The doctrine of ill-doing, nor dreamed That any did. Had we pursued that life, And our weak spirits ne'er been higher reared With stronger blood, we should have answered heaven Boldly, 'Not guilty', the imposition cleared Hereditary ours. (The Winter's Tale, 1. 2. 69-77)*

La méditation sur les amis d'enfance conduit tout droit à la doctrine de la chute et la lucide Hermione saisit tout de suite l'allusion :

**By this we gather You have tripped since. (The Winter's Tale, 1. 2. 78-79)**

Sa réflexion provoque la réponse de Polixenes qui met en abyme le contenu spirituel de la pièce :

**O my most sacred lady, Temptations have since then been born to's ; for In those unfledged days was my wife a girl. Your precious self had then not crossed the eyes Of my young playfellow. (The Winter's Tale, 1. 2. 80-84)**

La jeunesse et la maturité sont opposées comme la pureté et la corruption. La "doctrine du mal-faire", l'insidieuse présence du péché charnel (1. 2. 79) est identifiée ici par Polixenes, figure jumelle de Leontes, comme étant introduite par la femme. L'inique condamnation de la femme par Polixenes annonce non seulement l'injustice de Leontes envers Hermione, mais la sienne propre envers Perdita, dans la deuxième partie de la pièce.

Les pièces tardives tournent autour des femmes injustement persécutées. Dans le

conte de Robert Greene , *Pandosto* (1588), source principale de *The Winter's Tale* , Shakespeare trouve matière qui se prête à de multiples interprétations. Son récit de la chute et de la rédemption résonne de plusieurs narratifs primitifs de régénération, dont la structure en diptyque permet de faire ressortir l'hiver de l'univers clos et tombal que Leontes, spirituellement mort après les décès supposés de sa femme et de sa progéniture, crée de toute pièce et le printemps du renouveau qui assiste à sa résurrection grâce au retour de sa fille Perdita et de sa femme Hermione. La phase hivernale est symbolique d'une période de gestation : telle Proserpine, à qui elle est comparée (4. 4. 116), Perdita émerge à la lumière au cours de la moitié estivale de l'année, laissant l'enfer derrière elle et tapissant le sol de ses fleurs festives.

La colère et la jalousie de Leontes se développent lentement et graduellement. René Girard, en soulignant que Polixenes fait une interprétation déformante du livre de la Genèse en réitérant la version adamique, illustre la similarité entre les deux rois, Leontes et Polixenes, et l'ancienneté du péché. Selon lui,

***[...] la véritable signification du péché origine est que tous les humains sont également coupables — coupables, sous entend de désigner des boucs émissaires. Bien que Shakespeare ne le dise pas expressément, les agneaux bêlants et leur sinistre métamorphose nous proposent un meilleur modèle du péché originel que la malheureuse Eve. [...] Dans Hamlet , la référence biblique est le personnage de Caïn : Claudius reconnaît dans son propre péché 'la plus antique et la première des malédictions, le meurtre d'un frère'.***<sup>591</sup>

Le *Conte d'hiver* suggère la même définition. Ce n'est pas un hasard si, dans la *Genèse* , l'histoire d'Abel et de Caïn vient immédiatement après celle d'Adam et Eve. Ces deux histoires nous font passer du désir double de l'objet à la destruction du rival. Elles résument l'ensemble du processus mimétique et l'histoire de l'humanité.

## 7. 2 La chute de Leontes

---

Leontes, comme Caïn, est coupable d'être l'initiateur de la mort. Dans cet "Eden" évoqué par l'amitié passée des deux rois, c'est Léontes qui, jaloux de sa femme et par conséquent de Polixenes, introduit le visage de la mort. L'amitié entre les deux rois est quelque peu ternie par la rivalité sous-jacente qu'ils déploient au niveau de l'hospitalité et de l'amour proféré au fils. Inéluctablement la jalousie éclate entre les deux monarques et se cristallise autour d'Hermione en état de grossesse (1. 2. 157-158). L'alternance ordre-désordre de la fameuse harmonie des sphères revêtait une grande importance à l'époque de la renaissance — la chasteté dans le mariage avait des répercussions sur l'héritage. La grossesse d'Hermione, ce signe suprême de la bénédiction céleste, symbole de la fertilité, garant de la continuité, est accueillie par les sarcasmes grotesques de Leontes. Lorsqu'il refuse de croire en l'innocence d'Hermione, proclamée par l'Oracle, il s'en prend à la fonction vitale de la race et commet un crime non seulement contre la fidélité et l'amour, mais aussi contre la création. Il déclenche la colère d'Apollon qui se traduit par la mort de son héritier Maximillius et par l'amorce d'une longue pénitence. Durant seize ans il se soumet à l'agent de l'oracle de Delphes, Paulina, qui surveille le

<sup>591</sup> René Girard, *Shakespeare . Les feux de l'envie*, Paris: Grasset, 1990 (Livre de poche ), pp. 522-523.

parcours du pénitent, épreuve semblable à celle de Marsyas , "mort vive" qui conduit à dépouiller l'homme de sa laideur extérieure afin de dévoiler une clarté intérieure <sup>592</sup> . Paulina orchestre les dernières réunions de l'acte 5 : Leontes devient l'"ami" (5.1-231) de l'amour naissant de la nouvelle génération, un refuge pour les enfants et non plus une menace. Cette bienveillance contraste fortement avec l'attitude de Pandosto du roman de Greene qui menace de violer la jeune fille, sa progéniture non reconnue, de l'exécuter et d'emprisonner son amant. Shakespeare suit la voie tracée par Giraldo Cinthio et sa *tragedia di fin lieto*, en apportant toutefois des variations et en imprimant une autre dimension dramatique au tyran .

### 7. 3 La dramatisation d'un tyran tragi-comique

---

Leontes possède par moments les traits du tyran sénéquien, exhibant un "*furor*" hyperbolique qui se convertit en contrition sincère, transformant ainsi une tragédie initiale en une comédie festive. Les tortures que la jalousie fait subir à Leontes s'expriment dans une gamme étonnante de nuances rehaussée d'images sexuelles violentes propres à évoquer toute sa férocité et son dégoût. Le langage imprégné de connotations charnelles donnent forme à sa déraison :

***Is whispering nothing ? Is leaning cheek to cheek ? Is meeting noses ? Kissing with inside lip ? Stopping the career Of laughter with a sigh ? — a note infallible Of breaking honesty. Horsing foot on foot ? Skulking in corners ? Wishing clocks more swift, Hours minutes, noon midnight ? And all eyes Blind with the pin and web but theirs, theirs only, That would unseen be wicked ? Is this nothing ? Why then the world and all that's in't is nothing, The covering sky is nothing, Bohemia nothing, My wife is nothing, nor nothing have these nothings If this be nothing. ... (1. 2. 284-298)***

Leontes, comme le spectateur, est conscient du monde hallucinant dans lequel sa passion le transporte, passion qui frise une caricature d'elle-même. Dans un moment d'introspection le personnage analyse le cheminement de son esprit :

***Affection* <sup>593</sup> *! Thy intention stabs the center Thou dost make possible things not so held, Communicat'st with dreams — how can this be ? With what's unreal thou coactive art, And fellow'st nothing. [...] (1. 2. 140-144)***

Ce terme 'affection' qui apparaît fréquemment dans la prose de Sénèque , est également copieusement illustré par ses héros. Leontes reconnaît que l'intensité de cette perturbation empoisonne son cerveau et endurecit son cœur. Sa passion se nourrit de fantaisies et de songes et au lieu de la dompter il transfère son propre désir invouable sur sa femme en l'assimilant à Eve. Dans ce contexte, Shakespeare met en scène le tyran sénéquien stéréotypé en s'inspirant du dialogue du *domina-nutrix*. Camillo tente de réfréner la passion meurtrière de Leontes lorsque ce dernier raille la soi-disant infidélité de sa femme.

***CAMILLO Good my lord, be cured Of this diseased opinion, and betimes, For***

---

<sup>592</sup> L'histoire de Marsyas est conté par Ovide dans *Les Métamorphoses* ; voir Ovide, *Métamorphoses*, Book VI, 385-415.

<sup>593</sup> "*Affection*" signifie "*affectio*" une perturbation, une passion.

**'tis most dangerous. (1. 2. 299-301)**

Mais le tyran sénéquien n'a pas coutume d'écouter autrui et devient au contraire incontrôlable<sup>594</sup>. Tel est le cas de Leontes qui refuse de prêter attention à une autre voix, qu'elle soit de nature humaine ou divine. Son hubris le pousse au paroxysme et il dément la vérité prononcée par l'Oracle de Delphes. A l'annonce de la mort de son fils Maximillius, il est immédiatement frappé de remords (3. 2. 146-147) ; contrairement au tyran sénéquien qui ne se repent jamais aussi rapidement — le revirement a lieu en général vers le cinquième acte de la pièce — Shakespeare amorce déjà le processus d'expiation et de réconciliation au troisième acte.

## **7. 4 Le portrait du tyran tempéré : le personnage auto-réflexif**

---

Leontes attire notre sympathie, notamment lorsque Shakespeare le présente comme un personnage auto-réflexif qui commente ses propres actions et dévoile la duplicité de sa situation et l'instabilité de son identité. Il passe d'une perspective à l'autre, du *persona* au spectateur d'où il surveille son rôle. Il montre sa faiblesse de caractère lorsqu'il est pris par le doute (3. 2. 1-6) et lorsqu'il s'inquiète de l'image qu'il donne au public, à l'Autre : il s'irrite lorsque Paulina le désigne comme le tyran (2. 3. 123-124) et l'idée d'être cocu le blesse :

**LEONTES** *Go play, boy, play. Thy mother plays, and I Play too; but so disgraced a part, whose issue Will hiss me to my grave. Contempt and clamour Will be my knell. Go play, boy, play. There have been, Or I am much deceived, cuckolds ere now, And many a man there is, even at this present, Now, while I speak this, holds his wife by th'arm, That little thinks she has been sluiced in's absence, And his pond fished by his next neighbour, by Sir Smile, his neighbour. Nay, there's comfort in't, Whiles other men have gates, and those gates opened, As mine, against their will. (The Winter's Tale, 1. 2. 188-199)*

Leontes se voit prédéterminé à jouer le rôle de cocu, et se réfugie dans la sagesse proverbiale, *I am not the first and shall not be the last*. Il est plutôt attendrissant dans cette attitude. Shakespeare manipule le spectateur en jouant sur sa réaction émotionnelle qui est maintenue en équilibre ici entre empathie et distanciation. En tempérant le tragique avec le comique, Shakespeare s'efforce d'octroyer un degré de sympathie à Leontes afin de justifier son rachat aux yeux du spectateur. Les réconciliations teintées de comique sont intégrées plus intrinsèquement dans les représentations quasi tragiques des pièces tardives. Le personnage auto-réflexif laisse entrevoir la présence de pouvoirs providentiels bénéfiques à l'œuvre pour contrer les erreurs commises.

La scène 3 de l'acte 2 introduit un élément de farce au cœur de la "tragédie". Paulina tient le rôle de la mégère qui domine sa victime accablée, comme dans la farce médiévale qui satirise la flagellation verbale de maris soumis à des femmes de caractère :

**LEONTES [to ANTIGONUS]** *A gross hag ! — And lozel, thou art worthy to be hanged, That wilt not stay her tongue. ANTIGONUS* *Hang all the husbands That*

---

<sup>594</sup> Cette convention est ainsi réutilisée et modulé dans le dialogue entre Antigonus (2.1) et Paulina (2.3) personnages qui ne figurent pas dans le *Pandosto* de Greene mais qui servent ici le dessein tragi-comique.

**cannot do that feat, you'll leave yourself Hardly one subject. (The Winter's Tale, 2. 3. 107-112)**

La scène se termine sur un contraste violent illustré par la condamnation du nouveau-né, dont la sévérité est certes tempérée à la dernière minute. Le sort de l'enfant est confié aux caprices de la Fortune et non pas aux flammes du bûcher (2. 3. 175-180). L'audace qu'affiche le roi en condamnant sa femme et son enfant avant de recevoir la réponse de l'Oracle dénote son orgueil impardonnable à vouloir définir la sentence à la place du Divin. La vie d'Hermione "stands in the level of [his] dreams" (3. 2. 79). Les rêves dont Leontes est habité sont le fruit de son imaginaire qui, infecté par l'arrogance, engendre de fausses transcendances qui limitent sa vision. L'effet de distanciation est suscité et la salle est amenée à condamner l'audace d'un roi qui lance un défi aux cieux. C'est alors que le visage de la mort entre en scène : le tyran reconnaît sa faute et, réduit à l'état de marionnette, se laisse guider par Paulina sur la voie de la rédemption et de la vision céleste qui ouvre sur la beauté intérieure :

**LEONTES [...]Once a day I'll visit The chapel where they lie and tears shed there Shall be my recreation. So long as nature Will bear up this exercise, so long I daily vow to use it. Come, and lead me To these sorrows. (The Winter's Tale, 3. 2. 238-241)**

L'homme qui "Dwelt by a churchyard" (2. 1. 33) du conte triste que Mamillius ne finit jamais est identifié ici. Même si l'univers de Leontes nous paraît clos, refermé sur lui-même, le conte d'hiver qui l'enchâsse dans cette pièce est connoté de la promesse d'un surcroît de merveilleux pour l'avenir. La tombe qu'il se creuse à proximité du cimetière est symbolique de la matrice-terre<sup>595</sup> qui, pendant la période d'hiver, est en gestation du printemps.

## 7. 5 La charnière du diptyque : transition tragi-comique

---

Ce conte merveilleux se poursuit sans répit et montre combien la vie et la mort sont interchangeables. Alors que l'Oracle laisse deviner que le bébé Perdita survivra aux querelles fracassantes et à la tempête des éléments, voici que des bergers hilares relatent la mort d'Antigonus déchiqueté par un ours et la disparition de marins victimes des flots, en des termes à la fois comiques et grotesques. De la Sicile, condamnée à la stérilité et au désespoir par la folie de son roi, nous sommes transportés en Bohême pastorale, saine et vigoureuse, qui accueille l'enfant abandonné sans blasphémer contre l'acte sexuel, même si on le sent entaché de l'équivoque du péché, de "some stairwork, some trunk-work, some behind-door-work" (3. 3. 71). Cette dernière scène de l'acte 3 favorise la transition entre la partie tragique et la partie comique de l'action, transition qui effectue une fusion entre deux registres oppositionnels.

Shakespeare introduit la symbolique du monde pastoral pour effectuer le passage entre l'univers criminel et mourant de la Sicile et l'univers réconciliant et confiant de l'avenir de la Bohême, mais en inversant les lieux propres au cadre pastoral conventionnel. Les paroles célèbres qu'adresse le vieux berger "Thou metst with things

---

<sup>595</sup> Chevallier et Gheerbrant, "Dictionnaire des symboles", p. 952-953.

dying, I with things new-born." (3. 3. 104-105) sont un clin d'œil de Shakespeare pour souligner le passage de l'hiver au printemps. L'ours "tragi-comique" est sollicité aussi pour symboliser le caractère ambigu de la métamorphose. Selon George Louise Clubbe, l'ours est l'animal emblématique par excellence, présent aussi dans la tragi-comédie pastorale italienne de l'époque, considéré potentiellement tragique ou comique dans une légende populaire qui voulait que ce soit la mère qui donne forme à son ourson à sa naissance en le léchant<sup>596</sup>.

Dans le *Pandosto* de Robert Greene, le passage correspondant à la fête de *Sheep-shearing* est très court. C'est donc un choix délibéré de la part de Shakespeare que de vouloir étoffer l'épisode et situer la partie transitionnelle "comique" de la pièce à l'enseigne de la pastorale et de la fête rurale et d'en faire le véritable pivot de la tragi-comédie. L'opposition traditionnelle entre le monde sophistiqué et méchant de la cour et l'univers pastoral où fleurit la vertu est ainsi établie, avec une pointe d'ironie propre à l'univers shakespearien.

## 7. 6 L'amour chaste bafoué dans la tragi-comédie pastorale

---

Dans l'univers de la tragi-comédie pastorale, l'accent est mis en général sur le thème de la pureté et de l'intégrité comme conditions préalables au bonheur du couple et par extension à l'harmonie sociale, comme nous l'avons déjà souligné lors de notre exploration du *Pastor Fido* de G. Guarini. Mais la Bohème de *The Winter's Tale* n'est pas présentée comme un Eden pastoral. Le déroulement de la fête est ponctué de moments déstabilisateurs qui risquent à tout instant de semer la discorde et d'interrompre la fête<sup>597</sup>. L'amour chaste, autrefois bafoué par Leontes, ne fait pas l'objet des afféteries d'Arcadie. Il est à la fois conté d'une manière grossière par Autolycus et d'une manière poétique lorsqu'il est associé aux rites saisonniers. Perdita est en effet chargée de la distribution des fleurs emblématiques dont les correspondances secrètes avec les âges de la vie, le cycle des saisons, la vitalité de l'amour ou la langueur des insatisfactions, la jeunesse et l'amour, la vieillesse et l'hiver, le printemps et l'espoir, la naissance et la mort sont évoquées avec la grâce héritée de sa mère, Hermione. Autolycus, cynique et drôle, révèle des correspondances plus réalistes et grivoises dans les fleurs emblématiques et dans les rites saisonniers qu'il interprète selon sa propre conception. Il a appris son art à la ville, parmi les courtisans et les *cony-catchers*. Son rôle rappelle celui du personnage-Vice et celui de Corisca, agent de la *felix culpa* qui noue et dénoue les fils des intrigues de la tragi-comédie de G. Guarini.

Perdita est le rayonnant symbole du monde pastoral. Sa beauté, son innocence, sa

---

<sup>596</sup> Clubbe, *Italian Drama*, p. 141. Clubbe souligne le fait aussi que le loup est le plus détesté des prédateurs du paysage pastoral, étant associé au vice *insidias*, comme dans les *Bucoliques* et dans les *Géorgiques* de Virgile. Le nom du prédateur de *The Winter's Tale*, Autolycus (*self wolf*) fait ressortir le choix conscient du paysage anthropomorphe pastoral.

<sup>597</sup> Laroque, *Shakespeare et la fête*, p. 237. "Ces scènes ne marquent en effet pas seulement une opposition par rapport à la tonalité générale des trois premiers actes, mais elles rappellent constamment en contrepoint une sourde menace, à savoir que l'élément tragique peut à tout instant réapparaître [...]".

générosité inspirent l'admiration de tout son entourage, sauf celle du prédateur Autolycus . Lorsqu'il entre en scène en chantant le sacre du printemps (4. 3. 1) il pourrait être pris pour le pendant de Perdita qui, habillée comme Flore (4. 4. 3) distribue des fleurs avec une vigueur printanière. Cependant les différences entre ces deux personnages sont très marquées. Perdita se méfie des chansons d'Autolycus avant même de le rencontrer et avertit son serviteur qu'elle ne voudrait point entendre de "saletés". Autolycus n'est pas un admirateur de ses charmes, s'y référant comme le boulet ("clog") sur les talons de Florizel (4. 4. 661). Perdita s'entoure de choses naturelles comme les fleurs alors qu'Autolycus est colporteur d'articles façonnés. Perdita déteste la peinture, dans le jardin comme dans le boudoir, et pendant l'échange qu'elle entretient avec Polixenes sur l'art et la nature dans le domaine de l'horticulture, elle révèle sa préférence pour la nature non contaminée par l'art :

**PERDITA** *I'll not put The dibble in earth to set one slip of them, No more than, were I painted, I would wish This youth should say 'twere well, and only therefore Desire to breed by me. [...]* (*The Winter's Tale*, 4. 4. 99-103)

Autolycus vend des babioles qui artificiellement mettent en lumière la beauté féminine ou masquent la laideur de la maladie :

**Masks for faces and for noses, Bugle-bracelet, necklace amber, Perfume for a lady's chamber ; Golden coifs, and stomachers [...]** (*The Winter's Tale*, 4. 4. 217-220) **But that our feasts In every mess have folly, and the feeders Digest it with a custom, I should blush To see you so attired ; swoon, I think, To show myself a glass.** (*The Winter's Tale*, 4. 4. 10-14) **Ha, ha ! What a fool honesty is, and trust — his sworn brother — a very simple gentleman ! I have sold all my trumpery. [...]** **My clown, who wants but something to be a reasonable man, grew so in love with the wenches' song that he would not stir his pettitoes till he had both tune and words, which so drew he rest of the herd to me that all their other senses stuck in ears. You might have pinched a placket, it was senseless. [...]** **No hearing, no feeling but my sir's song, and admiring the nothing of it.** (*The Winter's Tale*, 4. 4. 584-599) **FLORIZEL** *Old sir, I know She prizes not such trifles as these are. The gifts she looks from me are packed and locked Up in my heart [...]* (*The Winter's Tale*, 4. 4. 343-346)

## 7. 7 Deux conceptions antithétiques de la femme

---

## 7. 8 Deux conceptions antithétiques de l'art

---

## 7. 9 La musique anti-orphique de la pastorale tragi-comique

---

*In the fullness of time, Chione bore twins : to the wing-footed god an artful child, Autolycus , who was up to all manner of tricks, accustomed to turn black to white and white to black, a true son of his crafty father [...]*<sup>598</sup> *My father named me Autolycus , who being as I am, littered under Mercury, was like-wise a snapper-up*

<sup>598</sup> Ovid, *Metamorphoses*, (XI, 311-314), trad. Mary M. Innes, London: Penguin Books, 1955.

**of unconsidered trifles. (*The Winter's Tale*, 4. 3. 24-26)**

Shakespeare adapte le moule du personnage-Vice Tudor pour en faire un véritable descendant de Mercure et le pivot de la pièce, pivot sur lequel la médiation entre le dénouement, tragique ou comique, s'articule. Comme Mercure il est prêt à toutes les transformations et reste suprêmement indifférent. Il change de personnage sans changer de rôle : l'acteur-séducteur se livre à un double jeu qui va de pair avec la confusion des valeurs et qui gomme l'incompatibilité entre les contraires (illusion et réalité, rires et larmes, honnêteté et tricherie). Comme dans les pièces du "théâtre du Vice", le dominateur se trouve au bout de l'action en état de dominé et de perdant. Par un processus du renversement des valeurs il devient l'agent qui provoque le dénouement heureux de la pièce. Malgré lui il aide Perdita et Florizel à fuir la Bohême et trouver refuge au sein de la Sicile, permettant ainsi, en bon hermétiste et quoique fortuitement, le déchiffrement des paroles de l'Oracle d'Apollon. Par un effet de parodie du mystère, que voilent les oracles, est opérée une médiation ; l'homme des énigmes grivoises déchiffre accidentellement l'oracle en devenant incidemment le guide des âmes pures. Par ses tribulations le vieux berger et son fils se trouvent en situation de dominateurs et Autolycus est obligé de reconnaître son infériorité et de solliciter leur pardon :

***Enter [the OLD] SHEPHERD and [the ] CLOWN [dressed as gentlemen] Here come those I have done good to against my will, and already appearing in the blossoms of their fortune.. (*The Winter's Tale*, 5. 2. 111-112)***

---

## 7.10 Autolycus, le bonimenteur de foires

---

### 7.11 L'illusion régénératrice

---

***Who can paynte her face and curle her heere, and chaunge it into an unnaturall colour, but therin doth worke reprove to her maker, who made her ? As though she could make her selfe more comely than God hath appoynted the measure of her beautie. What do these women, but go about to reforme that whiche God hath made ? not knowing that all thinges naturall is the worke of God, and thynges disguysed, unnaturall be the workes of the devyll.<sup>599</sup> What child is there, that, coming to a play, and seeing Thebes written in great letters upon an old door, doth believe that it is Thebes ? [...] the poets' persons and doings are but pictures what should be, and not stories what have been [...] an imaginative ground-plot of a profitable invention.<sup>600</sup>***

Shakespeare en citant le nom de l'inégalable maître italien Giulio Romano, "who, had he himself eternity and could put breath into his work, would beguile nature of her custom, so perfectly he is her ape." (5. 2. 88-90) demande implicitement au spectateur de jouer le jeu, de ne pas figer l'univers ludique et merveilleux de son théâtre et de laisser l'art inonder le monde<sup>601</sup>. Cette démarche est une invitation à prendre conscience du pouvoir de la

<sup>599</sup> Cité par R. H. Wells dans *Elizabethan Mythologies*, p. 184.

<sup>600</sup> Sidney, *A Defence*, p. 53.



dramaturgie, du pouvoir de l'art à transformer le monde, en l'avilissant ou en l'améliorant, mais surtout en lui en forgeant de nouvelles réalités.

<sup>601</sup> Si Shakespeare fait appel à Giulio Romano ce n'est certainement pas une référence anodine. Le Pallazo Te de Mantoue, sur lequel l'artiste travaille de 1524 à 1546 est inondé de son talent et attire l'admiration des voyageurs aristocrates qui s'y rendent. Romano est maître du trompe-l'œil, de l'art taquin qui simule la nature. Romano emploie les lignes d'une architecture qui convient très bien à une perspective tragi-comique qui tend de toutes ses forces à conférer une tonalité douce-amère au tragique de la vie. Voir Annexe 20. *Sala dei Cavalli*, Pallazo Te, Mantoue, (cheval peint par Giulio Romano).



# Conclusion

**[...] you and I cannot be confined within the weak list of a country's fashion. We are the makers of manners (Henry V, 5. 2. 251-252)**

L'analyse de *Cymbeline* et de *The Winter's Tale* a démontré comment cette vision shakespearienne émane d'une matrice esthétique des plus hétéroclites. Les dernières pièces de Shakespeare sont souvent appelées des *romances*. Bien que notre dramaturge lui-même ne se réfère pas à ses pièces comme étant des tragi-comédies, nous avons une préférence pour ce vocable générique qui montre les caractéristiques de quatre souches structurantes dont le groupe de "comédies/tragédies romanesques" (notamment *Pericles*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale*, *The Tempest*) garde des éléments. Le terme *romance* ne fait pas apparaître le thème sous-jacent de l'ambivalence de la vie et de la mort qui caractérise ces quatre pièces. Peggy Muñoz Simonds<sup>602</sup> estime que la tragi-comédie de la Renaissance est charpentée par quatre souches littéraires disparates qui peuvent être répertoriées ainsi :

- le miracle ou *saint's tale* avec son héros ou son héroïne considéré comme un parangon de la vertu, avec son martyr meurtri et son point culminant d'émerveillement ;
- la pièce morale avec son parcours initiatique qui se termine habituellement avec la rédemption du héros égaré. Les deux autres ancêtres sont génétiquement classiques

<sup>602</sup> Simonds, *Myth, Emblem and Music*, p. 343.

et païens et souvent ouvertement néoplatoniciens :

- les "tragi-comédies" d'Euripide, de Plaute, de Térence, que les écoliers de la Renaissance étudiaient
- les romances ésotériques des grecs et de l'auteur latin Apulée, toutes des œuvres qui font référence d'une manière occulte aux mystères de l'antiquité.

D'autre part elle nous renvoie au célèbre frontispice du premier in-folio de 1616 des œuvres de Ben Jonson qui est emblématique de la signification fondamentale de la tragi-comédie renaissante : gravé par William Hole, il suggère visuellement que la tragi-comédie est la forme dramatique de la période la plus riche, la plus diversifiée, et la plus sacrée<sup>603</sup>. Les muses des cinq genres dramatiques pratiqués par les lettrés de la Renaissance sont représentés ici : *tragicomoedia* porte une couronne et tient un sceptre à la main et trône au-dessus de ses consorts, les muses de la satire, de la pastorale, de la tragédie et de la comédie. Nous regrettons l'absence dans ce tableau de figures marginales qui représenteraient ce que M. Bakhtine appellent "les genres de la place publique"<sup>604</sup>, ingrédients essentiels de la vision tragi-comique de Shakespeare.

La nature de la vision théâtralisée que Shakespeare nous communique dans les dernières pièces, et particulièrement les quatre pièces déjà citées que sont *Pericles*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale* et *The Tempest*, n'est que partiellement décrite par les vocables "comédie romanesque" ou "tragédie romanesque" qu'emploient de nombreux critiques. L'épithète "pastoral" éclairerait des facettes incontournables, mais il reste le problème d'englober les artifices de la dramaturgie. Les deux tentatives de définition de Simonds sont défaillantes. Dans le laboratoire expérimental de Shakespeare ce n'est pas dans la matière première mais dans les étonnants alliages que nous devons rechercher les caractéristiques de la vision de Shakespeare. Ces alliages sont le fruit d'une impressionnante série d'hybridations et de variations au niveau de la structure, de la thématique, des procédés, alliages qui transgressent les conventions en poussant les frontières des genres jusqu'à leurs limites. Shakespeare transpose sur le plan de la composition littéraire les lois musicales du passage d'une tonalité à une autre. La tragi-comédie se construit en partie sur la base du contrepoint musical pour traduire la complexité des émotions humaines et la diversité de la vie. La combinaison des voix contrapuntiques réussit cette unité qui transcende le mot, la voix, le spectaculaire.

Si Shakespeare réagit aux nouveaux développements en les greffant avec une grande subtilité sur la souche autochtone, il ne tombe pas dans l'excès d'un théâtre narcissique vidé de sa substance métaphorique et replié sur les astuces de son artifice comme Marston et Beaumont et Fletcher auront tendance à le faire. Malgré des différences de style et d'emphase, Shakespeare comme Beaumont et Fletcher, se concentre moins sur le développement des personnages dans ces tragi-comédies et porte un intérêt grandissant à l'événementielle et à la signification des épisodes qui jalonnent le

<sup>603</sup> Voir l'illustration : Annexe 21. Reproduction tirée de Margery Corbett et R. W. Lightbown, *The Comely Frontispiece : The Emblematic Title-page in England, 1550-1660*, London: Routledge and Kegan Paul, 1979, p. 144.

<sup>604</sup> Bakhtine, *Rabelais*, p. 197.

parcours des protagonistes. De nombreux télescopages auréolent de manière récurrente la perplexité et la frustration des personnages face à leur destin insondable et incontrôlable. Si nous comparons les paroles d'Antipholus of Syracuse dans *The Comedy of Errors*, œuvre de jeunesse de Shakespeare — "Or sleep I now and think I hear all this ? / What error drives our eyes and ears amiss ?" (2. 2. 183-182) — à celles prononcées par Posthumus, dans *Cymbeline*, œuvre de la fin de la carrière de Shakespeare, nous pouvons établir un parallèle :

***'Tis still a dream, or else such stuff as madmen Tongue, and brain not ; either both, or nothing. Or senseless speaking, or a speaking such As sense cannot untie. Be what it is, The action of my life is like it [...]* (Cymbeline, 5. 5. 238-242)**

Sa vision tragi-comique porte à son comble l'incertitude de l'homme à l'égard d'autrui et de soi-même. La destinée est espiègle et aime à jouer dans la tragi-comédie ; les protagonistes arrivent à ne plus savoir qui ils sont, à douter d'eux-mêmes, à être jetés en pleine illusion. Jean Rousset fait une distinction importante entre le rôle que joue la destinée dans les genres séparés de la tragédie et de la comédie : le héros s'affronte à une destinée "commandée par une transcendance immuable et implacable" dans la tragédie, et se mesure à "l'industrie humaine" dans la comédie. Dans la tragi-comédie par contre, la destinée se déguise en "fée capricieuse et joueuse,"

***méchante sans cruauté, qui marche en dansant et en ligne brisée, n'accablant l'homme que pour le relever, le jetant de péripétie en péripétie comme une balle dont elle s'amuse. Ainsi le héros n'est-il ici ni Œdipe ni Ulysse, ni écrasé ni triomphant, mais jouet lancé et relancé par une main insaisissable et toujours changeante ; il va de surprise en surprise, toujours étonné, à travers les revirements et les incertitudes, dans un monde qui n'est jamais ce qu'il paraît : le bonheur cache un piège comme le cercueil couvre un vivant et l'espoir un malheur.***<sup>605</sup> ***The pattern of Shakespeare's tragicomic action, in the simplest terms, is to dislocate settled perceptions through adversity and then to liberate perception through unexpected prosperity. The expanded perceptions of each character reveal a world that is no longer confined by his own limitations. He has confronted a world constituted upon "nothing", and from this "nothing" meaning grows.***<sup>606</sup>

Carnavalesque aussi, la vision tragi-comique shakespearienne embrasse et unit les deux pôles du devenir ou les deux membres d'une antithèse. Les contraires se rencontrent, se regardent, se reflètent, se connaissent, se comprennent. Cette vision permet d'élargir la scène étroite de la vie privée d'une époque limitée en une vaste scène universelle commune à tous les hommes et qui fut déjà présente dans les mystères. En rattachant Shakespeare à certaines traditions, nous n'avons en aucune façon limité l'originalité profonde et l'individualité de son œuvre. Les résultats de nos explorations, à la fois synchronique et diachronique, se vérifient et se corroborent mutuellement : la vision tragi-comique de Shakespeare est constituée d'images kaléidoscopiques et de voix polyphoniques qui sont harmonisées dans la fusion de l'Un et du Multiple qui célèbre non seulement l'union de Pan et de Protée, mais aussi le rituel du mythe d'Apollon et de

<sup>605</sup> Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris : José Corti, 1954, p. 58.

<sup>606</sup> Hartwig, *Shakespeare's Tragicomic Vision*, p. 32.

Dionysos, qu'illustrent la mort d'Orphée et le dépècement de Marsyas, et le symbolisme de Golgotha .

# Bibliographie

## Documents Primaires

### Textes dramatiques

---

#### Collections et anthologies

ADAMS, Joseph Quincey, éd. *Chief Pre-Shakespearean Drama*. Cambridge: Riverside, 1924.

AXTON, Marie, éd. *Three Tudor Classical Interludes*. Cambridge: D. S. Brewer, 1982.

AXTON, Richard et Peter HAPPE, éd. *The Plays of John Heywood*. Cambridge: D. S. Brewer, 1991.

BEADLE, Richard, et Pamela KING, éd. *York Mystery Plays, A Selection in Modern Spelling*. Oxford: Clarendon, 1984.

BENBOW, R. Mark, éd. *The Longer Thou Livest and Enough Is as Good as a Feast*. London: Edward Arnold, 1968.

- CAWLEY, A. C., éd. *Everyman and Medieval Miracle Plays*. London: J. M. Dent, 1979.
- CUNLIFFE, John W., éd. *The Complete Works of George Gascoigne*. vol. 2. Cambridge: Cambridge UP, 1910.
- DANIEL, Carter A., éd. *The Plays of John Lyly*. Lewisburg: Bucknell UP, 1988.
- FARMER, J. S., éd. *Anonymous Plays*, vol. 3. London: Early English Drama Society, 1905-1908.
- GREENBLATT, Stephen, éd. *The Norton Shakespeare*. New York & London: W. W. Norton, 1997.
- HAPPÉ, Peter, éd. *Four Morality Plays*. Harmondsworth: Penguin, 1979.
- \_\_\_\_\_. *English Mystery Plays*. Harmondsworth, Penguin, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Tudor Interludes*. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- HAZLITT, W. C., éd. Robert Dodsley ed., *A Select Collection of Old Plays*. Fourth edition. Vol. 1. London: Reeves and Turner, 1874-76.
- HERFORD, C. H., et Percy and Evelyn SIMPSON éd. *Ben Jonson , The Complete Works*. Oxford: Clarendon Press, 1925-1952.
- NELSON, Alan H., éd. *The Plays of Henry Medwall*. Cambridge: D. S. Brewer, 1980.
- PLAUTE. *Théâtre complet des latins comprenant Plaute , Térence et Sénèque le tragique*, traduit par M. Nisard, Paris: J. Dubochet, 1844.
- RHYS, Ernest, éd. *Everyman and Other Interludes*. London, J. M. Dent, 1950.
- RIEU, E. V., éd. *Five Italian Renaissance Comedies*. Harmondsworth, Penguin, 1978.
- STEANE, J. B., éd. *Christopher Marlowe : The Complete Plays*. Harmondsworth: Penguin, 1980.
- STRACHEY, St. Loe J., éd. *Beaumont and Fletcher*. Vols. 1 & 2. Mermaid Series London, Ernest Benn, 1950.
- STURGESS, Keith, éd. *The Malcontent and Other Plays*. Oxford: OUP, 1997.
- THORNDIKE, Ashley, éd. *The Minor Elizabethan Drama : Pre-Shakespearean Tragedies*. London: J. M. Dent, 1939.
- \_\_\_\_\_. *The Minor Elizabethan Drama : Pre-Shakespearean Comedies*. London: J. M. Dent, 1939.
- WHITWORTH, Charles W. Jr., éd. *Three Sixteenth-Century Comedies*. London: Ernest Benn, 1984.
- WICKHAM, Glynne, éd. *English Moral Interludes*. London: J. M. Dent, 1976.

### Liste des pièces

- Apus and Virginia* .In *Tudor Interludes*, éd. Peter Happé. Harmondsworth: Penguin, 1972, 271-318.
- BALE , John . *King Johan* . In *Four Morality Plays*, éd. Peter Happé. Harmondsworth: Penguin, 1979, 317-430.



- BEAUMONT, Francis et John FLETCHER. *A King and No King*. In *Beaumont and Fletcher*, éd. J. St. Loe Strachey. Vol. 2. Mermaid Series. London: Ernest Benn, 1950, 1-108.
- \_\_\_\_\_. *Philaster*, éd. Dora Jean Ashe. London : Edward Arnold, 1975.
- Brecht, Bertholt . *La résistible ascension d'Arturo Ui*, traduit par Daniel Mortier. Paris: PUF, 1988.
- The Castle of Perseverance* . In *Four Morality Plays*, éd. Peter Happé. Harmondsworth: Penguin, 1979, 75-210.
- EDWARDS, Richard. *Damon and Pithias* . In *Chief Pre-Shakespearean Drama*, éd. Joseph Quincey Adams. Cambridge: Riverside, 1924, 571-608.
- FLETCHER, John . *The Faithful Shepherdess* . In *Beaumont and Fletcher* , éd. J. St. Loe Strachey. Vol. 2. Mermaid Series. London: Ernest Benn, 1950, 315-409.
- FULWELL, Ulpian . *Like Will to Like* . In *Tudor Interludes*, éd. Peter Happé. Harmondsworth: Penguin, 1972, 319-364.
- Gammer Gurton's Needle* . In *Three Sixteenth-Century Comedies*, éd. Charles W. Whitworth, Jr. London: Ernest Benn, 1984, 1-88.
- GASCOIGNE, George . *The Glasse of Governement* . In *The Complete Works of George Gascoigne*, éd. John W. Cunliffe. Cambridge: Cambridge UP, 1910.
- GREENE, Robert. *The History of Orlando Furioso* . In *Chief Pre-Shakespearean Drama*, éd. Joseph Quincey Adams. Cambridge: Riverside, 1924, 87-111.
- \_\_\_\_\_. *The Honorable History of Friar Bacon and Friar Bungay*. In *Chief Pre-Shakespearean Drama*, éd. Joseph Quincey Adams. Cambridge: Riverside, 1924, 151-181.
- \_\_\_\_\_. *James IV* , éd. J. A. Lavin. London: Ernest Benn, 1967.
- GUARINI, Giovan Battista . *A critical edition of Sir Richard Fanshawe's, 1647, translation of Giovanni Battista Guarini 's "Il Pastor Fido"* , éd. Walter F Station Jr. et William E. Simeone. Oxford: OUP, 1964.
- HEYWOOD, John . *A Play of Love* . In *The Plays of John Heywood* , éd. Richard Axton et Peter Happé. Cambridge : D. S. Brewer, 1991, 143-182.
- \_\_\_\_\_. *Witty and Witless*. In *The Plays of John Heywood* , éd. Richard Axton et Peter Happé. Cambridge : D. S. Brewer, 1991, 55-73.
- Hickscorner* . In *A Select Collection of Old Plays*, éd. Robert Dodsley, fourth edition by W. C. Hazlitt, vol. 1. London: Reeves and Turner, 1874-76, 144-195.
- The Interlude of Youth* . In *Tudor Interludes*, éd. Peter Happé. Harmondsworth : Penguin, 1972, 115-138.
- JONSON, Ben. *Bartholomew Fair* . In *Ben Jonson , Three Comedies*, éd. Michael Jamieson. Harmondsworth: Penguin, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Every Man In His Humour* . In *Ben Jonson , The Complete Works*, éd. C. H. Herford, Percy and Evelyn Simpson. Oxford: Clarendon Press, 1925-1952.
- \_\_\_\_\_. *The Staple of News* , éd. Devra Rowland Kifer. Whitstable: Edward Arnold, 1976.

- KYD, Thomas. *The Spanish Tragedy*, éd. J. R. Mulryne. London: A & C Black, 1989.
- LYLY, John . *Campaspe*. In *The Plays of John Lyly*, éd. Carter A. Daniel. Lewisburg: Bucknell UP, 1988, 29-68.
- \_\_\_\_\_. *Endimion , The Man in the Moon*. In *The Plays of John Lyly*, éd. Carter A. Daniel, Lewisburg: Bucknell UP, 1988, 147-198.
- \_\_\_\_\_. *Gallathea*. In *The Plays of John Lyly*, éd. Carter A. Daniel. Lewisburg: Bucknell UP, 1988, 109-146.
- \_\_\_\_\_. *Midas* . In *The Plays of John Lyly*, éd. Carter A. Daniel. Lewisburg: Bucknell UP, 1988, 199-241.
- \_\_\_\_\_. *Mother Bombie*. In *The Plays of John Lyly*, éd. Carter A. Daniel. Lewisburg: Bucknell UP, 1988, 241-286.
- Mankind* . In *English Moral Interludes*, éd. Glynne Wickham . London: J. M. Dent, 1976, 7-35.
- MARSTON, John. *Antonio's Revenge*, éd. Keith Sturgess. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. *The Malcontent* , éd. Bernard Harris. New Mermaid. London: A & C Black, 1993.
- MEDWALL, Henry. *Fulgens and Lucre*s . In *English Moral Interludes*, éd. Glynne Wickham . London: J. M. Dent, 1976, 41-101.
- \_\_\_\_\_. *Nature* , éd. Alan H. Nelson. Cambridge: D. S. Brewer, 1980, 91-162.
- MERBURY, Francis. *The Marriage Between Wit and Wisdom* . In *English Moral Interludes*, éd. Glynne Wickham . London: J. M. Dent, 1976, 163- 194.
- Misogonus* , éd. Lester E. Barber. New York and London: Garland Publishing Inc., 1979.
- New Custom* , in *Anonymous Plays*, vol. 3, éd. J. S. Farmer. London: Early English Drama Society, 1905-1908.
- NASHE, Thomas. *Summer's Last Will and Testament* . In *Thomas Nashe* , vol. 1, éd. Stanley Wells. London: Edward Arnold , 1964, 89-139.
- Nice Wanton* . In *English Moral Interludes*, éd. Glynne Wickham . London: J. M. Dent, 1976, 143-62.
- PEELE, George. *David and Bethsabe*. In *Chief Pre-Shakespearean Drama*, éd. Joseph Quincey Adams. Cambridge: Riverside, 1924, 460-486.
- \_\_\_\_\_. *The Arraignment of Paris*. In *Chief Pre-Shakespearean Drama*, éd. Joseph Quincey Adams. Cambridge: Riverside, 1924, 348-370.
- \_\_\_\_\_. *The Old Wife's Tale*. In *Three Sixteenth-Century Comedies*, éd. Charles W. Whitworth, Jr. London: Ernest Benn, 1984, 215-272.
- PLAUTE. *Amphitryon* . In *Théâtre complet des latins comprenant Plaute , Térence et Sénèque le tragique*, traduit par M. Nisard, Paris: Dubochet, 1844, 1-32.
- POLITIAN, Angelo. *Fabula di Orfeo* , 1471, in *A Translation of the Orpheus of Angelo Politian and the Aminta of Torquato Tasso*, traduit par Louis E. Lord. London: OUP, 1931
- PRESTON, Thomas. *Cambyses* . In *The Minor Elizabethan Drama* :

- Pre-Shakespearean Tragedies*, éd. Ashley Thorndike. London: J. M. Dent, 1939, 274-318.
- The Pride of Life* (fragment) In *Tudor Interludes*, éd. Peter Happé. Harmondsworth: Penguin, 1972
- RASTELL, John (?). *Calisto and Melibæa*. In Robert Dodsley ed., *A Select Collection of Old Plays*, éd. W. C. Hazlitt. Fourth edition. Vol. 1. London: Reeves and Turner, 1874-76, 52-92.
- \_\_\_\_\_. *The Nature of the Four Elements* . In *Three Rastell Plays*, éd. Richard Axton. Cambridge: D. S. Brewer, 1979, 29-68.
- REDFORD, John. *Wit and Science* . In *Tudor Interludes*, éd. Peter Happé. Harmondsworth: Penguin, 1972, 181-220.
- Respublica* . (extrait) In *Tudor Interludes*, éd. Peter Happé. Harmondsworth: Penguin, 1972, 221-270.
- SACKVILLE, Thomas, et Thomas NORTON. *Gorboduc* . *The Tragedy of Ferrex and Porrex*. Menston, England: Scolar Press, 1968.
- SHAKESPEARE, William. *The Norton Shakespeare*, éd. Stephen Greenblatt. New York & London: W. W. Norton, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Œuvres complètes*, 2 Vol., introductions et notes d'Henri Fluchère, traductions de Jean Fuzier et de François-Victor Hugo. Paris: La Pléiade, 1959.
- \_\_\_\_\_. *Cymbeline* , éd. J. M. Nosworthy. The Arden Shakespeare. London: Routledge, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Hamlet* , éd. Harold Jenkin., The Arden Shakespeare. London: Routledge, 1995.
- \_\_\_\_\_. *The First Part of King Henry IV* , éd. A. R. Humphreys. The Arden Shakespeare. London: Methuen, 1985.
- \_\_\_\_\_. *The Second Part of King Henry IV* , éd. A. R. Humphreys. The Arden Shakespeare. London: Methuen, 1976.
- \_\_\_\_\_. *King Richard III* , éd. Antony Hammond. The Arden Shakespeare. London: Thomas Nelson & Sons, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Pericles* , F. D. Hoeniger, The Arden Shakespeare. London: Methuen, 1969.
- \_\_\_\_\_. *The Sonnets*, éd. John Dover Wilson. The New Shakespeare. Cambridge: Cambridge UP, 1980.
- \_\_\_\_\_. *The Tempest* , éd. Frank Kermode. The Arden Shakespeare, London: Methuen, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Twelfth Night* , éd. Roger Warren et Stanley Wells. The Oxford Shakespeare. Oxford: OUP, 1980.
- \_\_\_\_\_. *The Winter's Tale* , éd. J. H. P. Pafford. The Arden Shakespeare. London: Methuen, 1981.
- Sir Clyomon and Sir Clamydes* . In *Chief Pre-Shakespearean Drama*, éd.. Joseph Quincey Adams. Cambridge: Riverside, 1924, 490-534.
- SKELTON, John. *Magnyfycence*. In *Four Morality Plays*, éd. Peter Happé. Harmondsworth: Penguin, 1979.
- Thersites*. In *Three Classical Interludes*, éd. Marie Axton. Cambridge: D. S. Brewer,

1982, 37-63.

Wager, William. *The Longer Thou Livest*. In *The Longer Thou Livest and Enough Is as Good as a Feast*, éd. R. Mark Benbow. London: Edward Arnold, 1968, 1-78.

*Youth*. In *Tudor Interludes*, éd. Peter Happé. Harmondsworth: Penguin, 1972, 113-138.

## Textes non dramatiques

---

ALCIATI, Andrea. *Andreas Alciatus* 2 vols., éd. Virginia Callahan, Simon Cutler et M. Daly. Toronto: University of Toronto Press, 1985.

APULEIUS, Lucius, *The Golden Ass*, traduit par P. G. Walsh. Oxford: OUP, 1995.

Aristote. *Poétique*, traduit par J. Hardy. Paris: "Les Belles Lettres", 1985.

Ascham, Roger. *The Schoolmaster (1570)*, éd. Lawrence Ryan. Ithaca: Cornell University Press, 1967.

BACON, Francis. *Novum Organum: Aphorisms in The Works of Francis Bacon*, Vol. 1, éd. James Spedding, Robert Leslie Ellis, et Douglas Denon Heath. London: Spottiswoode, 1977.

BALDWIN, William. *A Mirror for Magistrates*, éd. Lily B. Campbell. Cambridge: Cambridge UP, 1938.

*La Bible*, éd. L.-M. Dewailly O. P. et Th.-G. Chifflet O.P. Paris : Desclée de Brouwer, 1955.

CASE, John. *Apologia Musices, 1588*. In *L'éloge de la musique*, traduit par Pierre Iselin, document présenté en vue de l'obtention du doctorat d'état. Université Paul-Valéry, Montpellier.

CASTIGLIONE, Baldesar. *The Book of the Courtier*, traduit par George Bull. Harmondsworth: Penguin, 1976.

Chaucer, Geoffrey. "The Wife of Bath's Tale", in *The Canterbury Tales* éd., Neville Coghill. London: Penguin, 1986

CORBETT, Margery et R. W. LIGHTBOWN, *The Comely Frontispiece : The Emblematic Title-page in England, 1550-1660*. London: Routledge and Kegan Paul, 1979.

ERASME, *Eloge de la folie suivi de la Lettre d'Erasme à Dorpius. 1515*. Traduit par Pierre de Nolhac. Paris: Flammarion, 1964.

GREG, W. W. *Dramatic Documents from the Elizabethan Playhouses: Stage Plots: Actors' Parts: Prompt Books*. Oxford: Clarendon, 1931.

GREENE, Robert. *Menaphon (1589)*, éd. Edward Arber, The English Scholar's Library, Birmingham, 1880.

GUARINI Giovan Battista, *The Compendium of Tragicomic Poetry (1599)*, In *Literary Criticism : Plato to Dryden*, traduit par Allan H. Gilbert. Detroit: Wayne State University Press, 1962, 504-533.

Hall, Joseph. *Heaven vpon Earth and Characters of Vertues and Vices. 1608*, éd.

- Rudolf Kirk, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1948.
- HENRYSON, Robert. *Selected Poems*, éd. W. R. J. Barron. Manchester: Carcanet Press, 1991.
- HORACE. *Art poétique*. In *Oeuvres d'Horace*, tome II, traduit par M. Patin. Paris: Charpentier, 1872.
- LYDGATE, John. *The Fall of Princes*. Vol. 3, éd. Henry Bergon. EETS. Oxford: Oxford UP, 1924.
- Machyn Henry. *Diary of Henry Machyn, 1550-1563*. Ed. John Gough Nichols. London: Camden Society, 1848.
- Machiavel. *Le Prince*, traduit par Yves Lévy. Paris: Flammarion, 1992.
- MONTAIGNE, Michel de. *Essais, Livre I*, éd. Alexandre Micha. Paris: Garnier-Flammarion, 1969.
- Nashe, Thomas. "Ambition" from *Christ's Tears Over Jerusalem*. In *Thomas Nashe*, vol. 1, éd. Stanley Wells. London: Edward Arnold, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Pierce Penniless his Supplication to the Devil*. In *Thomas Nashe*, vol. 1, éd. Stanley Wells. London: Edward Arnold, 1964, 21-88.
- Northbrooke, John. *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine plays or interludes are reproved (1577)*, éd. J.P. Collier. London: Shakespeare Society, 1843.
- OVID, *Metamorphoses*, traduit par Mary M. Innes. London: Penguin, 1955.
- PETRONE, *Satiricon*, traduit par Pierre Grimal. Paris: Gallimard, 1958.
- Platon, *Le Banquet*, traduit par Emile Chambry. Paris: Flammarion, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Apologie de Socrate. Criton. Phédon*. Traduit par Renée et Bernard Piétte. Paris: Le Livre de Poche, 1992.
- \_\_\_\_\_. *La République*. Traduit par Robert Baccou. Paris: Flammarion, 1966.
- PUTTENHAM, George. *The Arte of English Poesie*, éd. Edward Arber. Birmingham: English Reprints, 1897.
- SIDNEY, Philip. *A Defence of Poetry*, éd. J. A. Van Dorsten. Oxford: OUP, 1997.
- STUBBES, Philip. *Anatomy of Abuses*. 1583, éd. F. J. Furnivall. London: 1877-79.
- VILLON, François. *Complete Poems of François Villon*, éd. John Fox. London: Dent, 1968.
- VIRGILE, *Enéide. Livre VI*. Traduit par André Bellesort. Paris: Les Belles Lettres, 1964.

## Documents secondaires

### Ouvrages

ARMSTRONG, Edward A., *Shakespeare's Imagination*. Lincoln: University of Nebraska

- Press, 1963.
- Auerbach, Erich. *Scenes from the Drama of European Literature*, "Figura. Manchester: Manchester UP, 1984, 11-76.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*, traduit par Alfréda Aucouturie. Paris: Gallimard, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Esthétique et théorie du roman*, traduit par Daria Olivier. Paris: Gallimard, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Le Freudisme*. Lausanne: L'Âge d'homme, 1980.
- \_\_\_\_\_. (V. N. Volochinov) *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode en linguistique*, traduit par Marina Yaguello. Paris: Editions de Minuit, 1977.
- \_\_\_\_\_. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, traduit par Andrée Robel. Paris: Gallimard, 1970.
- Barasch, Frances. K. *The Grotesque. A study in meanings*. The Hague: Mouton, 1971.
- BARBER, C. L., *Shakespeare's Festive Comedy, A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*. Princeton, Princeton UP, 1959.
- BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Essais critiques IV. Paris: Seuil, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- BATE, Jonathan. *Shakespeare and Ovid*. Oxford: Oxford UP, 1998.
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. London & New York: Verso, 1977.
- Bergson, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: PUF, 1972.
- BERRY, Edward. *Shakespeare's Comic Rites*. Cambridge: CUP, 1984.
- Bethell, S. L. *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*. London & New York: Staples Press, 1948.
- Bevington, David M. *From Mankind to Marlowe: growth of structure in the popular drama of Tudor England*. Cambridge: Harvard University Press, 1962.
- Black, J. B. *The Oxford History of England. The Reign of Elizabeth*. Oxford: Clarendon, 1957, vol. VII,
- Blakemore Evans G., éd., *Elizabethan Jacobean Drama*. London: A & C Black, 1989.
- Bradbrook, Muriel C. *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*. London: Chatto & Windus, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Shakespeare and Elizabethan Poetry : a Study of his Earlier Work in Relation to the Poetry of the Time*. Harmondsworth: Penguin, 1964.
- BULLOUGH, Geoffrey. *Narrative and dramatic sources of Shakespeare*. 8 vols. London: Routledge & Kegan Paul, New York: Colombia University Press. 1975.
- Camille, Michael. *Image on the Edge : the Margins of Medieval Art*. London: Reaktion Books Ltd, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Le monde gothique*. Paris: Flammarion, 1996.
- Chambers, E. K. *The Mediaeval Stage*. 2 vols. Oxford: Oxford UP, 1903.
- CHEVALIER Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*. Paris:

- Robert Laffont, 1982.
- Clubb, Louise George. *Italian Drama in Shakespeare 's Time*. New Haven & London: Yale UP, 1989.
- Cody, Richard. *The Landscape of the Mind, Pastoralism and Platonic Theory in Tasso's Aminta and Shakespeare 's Early Comedies*. Oxford: The Clarendon Press, 1969.
- Colie, Rosalie Littell. *Paradoxa Epidemica, The Renaissance Tradition of Paradox*. Princeton: Princeton UP, 1966.
- \_\_\_\_\_. *The Resources of Kind. Genre-theory in the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1973
- Compagnon, Antoine. *Chat en poche : Montaigne et l'allégorie* . Paris: Editions du Seuil, 1993.
- COOPER, J. C. *A n Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*. London: Thames and Hudson Ltd, 1993.
- CORNEILLE, Pierre, *L'illusion comique*. Paris: GF Flammarion, 1997.
- Creizenach, Wilhem Michael Anton. *The English Drama in the Age of Shakespeare* , traduit par Cecile Hugon. London: Sidgwick & Jackson, 1916.
- cRUPI, Charles W. *Robert Greene* . Boston : Twayne, 1986.
- Daly, Peter M. *Literature in the Light of the Emblem. Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Century*, Toronto, University of Toronto Press, 1979.
- DESSEN, Alan C. *Shakespeare and the Late Moral Plays*. London: University of Nebraska Press, 1986.
- Doran Madeleine. *Endeavours of Art*. Madison: University of Wisconsin Press, 1964.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le baroque en Europe et en France*. Paris: PUF, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Mythe et langage au seizième siècle*. Bordeaux: Ducros, 1970
- ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Routledge, 1994.
- ESSLIN, Martin. *The Theatre of The Absurd*. Harmondsworth: Penguin, 1970.
- Farnham, Willard. *The Shakespearean Grotesque : Its Genesis and Transformations*. Oxford: OUP, 1971.
- Fletcher , Angus. *Allegory : the Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca: Cornell University Press, 1964
- Forestier, Georges. *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*. Genève: Librairie Droz, 1996.
- FRAZER, James George. *The Golden Bough. A study in Magic and Religion*. London, New York: Oxford University Press, 1994.
- FRYE, Northrop. *A Natural Perspective*. New York: Columbia University Press, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Anatomy of Criticism : Four Essays*. Harmondsworth: Penguin, 1957.
- \_\_\_\_\_. *Fools of Time*. Toronto: University of Toronto Press, 1985.
- GANIN, John M. *Chaucerian Theatricality*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Editions du

- Seuil, 1982.
- GILBERT, Allan H. *Literary criticism : Plato to Dryden*. Detroit: Wayne State University Press, 1962.
- GOLDSMITH, Robert Hillis. *Wise Fools in Shakespeare* . Liverpool: Liverpool UP, 1958.
- GRANT, Michael. *Myths of the Greeks and Romans*. New York: New American Library, 1962.
- GRANVILLE-BARKER, Harvey. *Prefaces to Shakespeare* . Vol. 1. London: B. T. Batsford Ltd, 1958.
- GREENWOOD, John. *Shifting Perspectives and The Stylish Style : Mannerism in Shakespeare and His Jacobean Contemporaries*. Toronto: University of Toronto Press, 1988.
- Hall , Jonathan. *Anxious Pleasures : Shakespearean Comedy and the Nation-State*. New York: Associated University Presses, 1995.
- Hartwig, Joan. *Shakespeare 's Tragicomic Vision*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1972.
- Hegel, *Esthétique*. traduit par S. Jankélévitch. Paris: Aubier, 1944.
- HERRICK, Marvin T. *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France, and England*. Urbana: University of Illinois Press, 1962.
- HILLMAN, Richard. *Self-speaking in Medieval and Early Modern English Drama : Subjectivity, Discourse and the Stage*. Basingstoke: Macmillan Press, 1997.
- Hirst, David L. *Tragicomedy. The Critical Idiom*. London: Methuen, 1984.
- Hollander John, *The Untuning of the Skies : Ideas of Music in English Poetry 1500-1700*. New York: W. W. Norton, 1970
- Houle, Peter J. *The English Morality and Related Drama : A Bibliographical Survey*. Hamden, Connecticut: Archon Books, 1972.
- HOY, Cyrus. *The Hyacinth Room. An Investigation into the Nature of Comedy, Tragedy, and tragicomedy*. New York: Alfred a. Knopf, 1964.
- Huizinga, Johan. *L'automne du Moyen Age*. Saint-Amand (Cher): Editions Payot, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Homo ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu* ,traduit par Cécile Seresia. Paris: Gallimard, 1995.
- Janicka, Irena. *The Comic Elements in English Mystery Plays Against the Cultural Background*. Poznan: Particularly Art, 1962
- Janson, H.W. *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. London: The Warburg Institute, 1952.
- Jones, Emrys. *The Origins of Shakespeare* . Oxford: Clarendon Press, 1977.
- Jones-Davies, Marie-Thérèse. *Shakespeare , le théâtre du monde*. Paris: Balland, 1987.
- Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*, traduit par Ulrich Weisstein. Bloomington: 1963.
- KIBLANSKY, Raymond, Erwin PANOFSKY et Fritz SAHL. *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, traduit par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Evrard. Paris: Gallimard, 1989.



- Kirsch, Arthur C. *Jacobean Perspectives*. Charlottesville: The University Press of Virginia, 1972.
- KNIGHT, Wilson G. *The Crown of Life : Essays in Interpretation of Shakespeare's Final Plays*. London and New York: Methuen , 1985.
- \_\_\_\_\_. *The Wheel of Fire : Interpretations of Shakespearean Tragedy*. London and New York: Routledge, 1993.
- Kolve, V.A. *The Play Called Corpus Christi*. Stanford: Stanford UP, 1966.
- LAROQUE, François. *Shakespeare et la fête. Essai d'archéologie du spectacle dans l'Angleterre élisabéthaine*. Paris: PUF, 1988.
- LASCOMBES, André, éd. *Tudor Theatre : Let There be Covenants*. Actes de la table ronde VI du Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours. THETA 4. Bern: Peter Lang, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Tudor Theatre : Narrative and Drama*. Actes de la table ronde IV du Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours, THETA 2. Bern : Peter Lang, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Tudor Theatre: The Problematics of Text and Character*. Actes des tables rondes I-II-III du Centre d'études supérieure de la Renaissance, Tours, THETA 1. Bern: Peter Lang, 1994.
- LECOQ, Louis. *La satire en Angleterre de 1588 à 1603*. Paris: Didier, 1969.
- LEVIN, Richard. *The Multiple Plot in English Renaissance Drama*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1971.
- LIEBLER, Naomi Conn. *Shakespeare's Festive Tragedy : The Ritual Foundations of a Genre*. London and New York: Routledge, 1995.
- LONG, Michael. *The Unnatural Scene. A Study in Shakespearean Tragedy* . London: Methuen, 1976.
- MACQUEEN, John.A *Ilegory*. Critical Idiom. London: Methuen, 1970.
- Maguire, Nancy Klein. *Renaissance Tragicomedy Explorations in Genre and Politics*. New York: AMS Press, 1987.
- MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris: Seuil, 1969.
- MAQUERLOT, Jean-Pierre. *Shakespeare and the Mannerist Tradition. A Reading of Five Problem Plays*. Cambridge: CUP, 1995.
- Marienstras, Richard. *Le proche et le lointain*. Paris: Les Editions de Minuit, 1981.
- Meyer-Baer, K. *The Music of the Spheres and the Dance of Death . Studies in Musical Iconology*. Princeton: Princeton UP, 1970.
- MIOLA, Robert S. *Shakespeare and Classical tragedy . The Influence of Seneca*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Shakespeare and Classical Comedy. The Influence of Plautus and Terence* . Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Montano, Rocco, *Shakespeare 's Concept of Tragedy. The Bard as Anti-Elizabethan*. Chicago: Gateway Editions, 1985.
- NEUMAN, Erich, *The Great Mother*, traduit par Ralph Mannheim. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1963.

- Owst, G. R. *Literature and Pulpit in Medieval England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1933.
- Panofsky, Erwin. *Albrecht Dürer*. vol. 1, London: Humphrey Milford, OUP, 1945.
- Partridge, Eric. *Shakespeare's Bawdy*. London & New York: Routledge, 1968.
- Pavis, P. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Dunod, 1996
- PFISTER, Manfred. *The theory and analysis of drama*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
- Platz, Norbert H., éd. *English Dramatic Theories, from Elyot to the Age of Dryden*, Vol. I, 1531-1668, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1973.
- Potter, Robert. *The English Morality Play*. London: Routledge & Kegan Paul, 1975.
- Prior, E., et A. Gardner, *An Account of Medieval Figure Sculpture in England*. Cambridge: Cambridge UP, 1912.
- RHODES, Neil. *Elizabethan Grotesque*. London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1980.
- RIGHTER, Anne. *Shakespeare and the Idea of the Play*. Harmondsworth: Penguin, 1967.
- Ristine, Frank Humphrey. *English Tragicomedy : Its origin and History*. New York: Columbia UP, 1910.
- Rossiter, A. P. *English Drama from Early Times to the Elizabethans. Its backgrounds, origins, and developments*. London: Hutchinson University Library, 1950.
- ROUSSET, Jean. *La littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*. Paris: Librairie José Corti, 1954.
- SACCIO, Peter. *The Court Comedies of John Lyly . A Study in Allegorical Dramaturgy*. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- SALINGAR, Leo. *Shakespeare and the Traditions of Comedy*. Cambridge: CUP, 1974.
- SENG, Peter J. *The Vocal Songs in the Plays of Shakespeare. A Critical History*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1967.
- Sternfield, F. W. *Music in Shakespearean Tragedy*. London: Routledge and Kegan Paul. New York: Dover Publications, 1963.
- Simonds, Peggy Muñoz. *Iconographic Research in English Renaissance Literature: A Critical Guide*. NY and London: Garland Publishing Inc., 1995.
- \_\_\_\_\_. *Myth, Emblem, and Music in Shakespeare's Cymbeline*. London and Toronto: Associated University Press, 1992.
- SMITH, G. C. Moore. *College Plays Performed in the University of Cambridge*. Cambridge: CUP, 1923.
- SOELLNER, Rolf. *Shakespeare's Patterns of Self-Knowledge*. Ohio: Ohio State UP, 1972.
- SOUTHERN, Richard. *The Staging of Plays Before Shakespeare*. London: Faber and Faber, 1973.
- Spingarn, Joel Elias. *A History of Literary Criticism in the Renaissance*. New York: Columbia University Press, 1925.

- SPIVACK, Bernard. *Shakespeare and the Allegory of Evil. The History of a Metaphor in Relation to His Major Villains*. New York and London: Columbia UP, 1958.
- SPURGEON, Caroline. *Shakespeare 's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge: Cambridge UP, 1965.
- STEINER, George. *The Death of Tragedy*. London: Faber and Faber, 1961.
- THOMPSON, Ann. *Shakespeare's Chaucer : A Study in Literary Origins*. Liverpool: Liverpool University Press, 1978.
- THOMPSON, Philip. *The Grotesque*. Critical Idiom. London: Methuen, 1972.
- TILLYARD, E. M. W. *The Elizabethan World Picture*. Harmondsworth: Penguin., 1979.
- Todorov, Tzvetan. *Symbolisme et Interprétation*. Paris: Seuil, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Théories du Symbole*. Paris: éditions du Seuil, 1977.
- UBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur : Lire le théâtre II*. Paris: Belin, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Lire le théâtre*. Paris: Editions sociales, 1978.
- Venet, Gisèle. *Temps et Vision Tragique. Shakespeare et ses contemporains*. Paris: Service des publications Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1985.
- Waith, Eugene M. *The Pattern of Tragicomedie in Beaumont and Fletcher*. New Haven: Yale University Press, 1952
- Wells, Robin Headlam, *Elizabethan Mythologies : Studies in Poetry, Drama and Music*. Cambridge: CUP, 1994.
- Welsford, Enid, *The Fool, His Social and Literary History*. New York: Anchor Books, 1961.
- Wickham , Glynne. *Early English Stages 1300-1660, Volume Three : Plays and their Makers to 1576*. London and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- \_\_\_\_\_. *A History of the Theatre*. London: Phaidon Press, 1985.
- Wiles, David. *Shakespeare 's Clown : Actor and Text in the Elizabethan playhouse*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- WIND, Edgar. *Mystères païens de la Renaissance*. Traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris: Gallimard, 1992.
- Wright, Thomas. *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*, London: Chatto and Windus, 1875.
- Yates, Frances. *Astrea, the Imperial Theme in the Sixteenth Century*. London: Routledge & Kegan Paul, London 1975.

## Articles

- Beck, Ervin. "Terence improved : the paradigm of the prodigal son in English Renaissance comedy", *Renaissance Drama, New Series VI*, 1973, 107-122.
- BONNEAU, Danielle. "Du monologue inductif au cadre dramatique : l'exemple de Ben Jonson ." In *Tudor Theatre : Let There be Covenants*, éd. André Lascombes. Actes

- de la table ronde VI du Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours. THETA 4. Bern: Peter Lang, 1998, 127-162.
- CALDWELL, Ellen M. "John Lyly's Gallathea : A New Rhetoric of Love for the Virgin Queen". *Elizabethan Literary Renaissance*, 17, 1987, 22-40.
- Corti, Maria. "Models and Anti-models in Medieval Culture", *New Literary History*, Vol. X Winter 1979, Number 2, 339-366.
- Darragi, Rafik "La violence d'état dans les drames historiques de Shakespeare." In *Henry the Fourth, Milton, Gay, Pouvoir et Musique*, éd. J.-P. Teissedou. Actes des journées de préparation au CAPES-AGREGATION, Lille, 24-26 novembre 1989. Cahier du GRETES. Centre interdisciplinaire de recherches sur les pays anglophones (CIRPA): Université de Lille-Charles de Gaulle, 1990, 35-57.
- DAVIDSON, Peter. "The Serious Concerns of *Philaster* .", *ELH* XXX(1963), 1-15.
- DEBAX, Jean-Paul, "Vices and Doubledeckers". In *The Show Within : Dramatic and Other Insets. English Renaissance Drama (1550-1642)*, Vol. 1, Université Paul Valéry-Montpellier III: CERE, Collection Astrea no. 4, 1992, 75-87.
- \_\_\_\_\_. "Narrative and Metalepsis in the Plays of Henry Medwall .". In *Tudor Theatre : Narrative and Drama*, éd. André Lascombes. Actes de la table ronde IV du Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours, THETA 2. Bern : Peter Lang, 1995, 23-41.
- \_\_\_\_\_. "Deux fonctionnements exemplaires du Vice : Nature et Fulgens and Lucres , de H. Medwall .". In *Tudor Theatre : The Problematics of Text and Character*, éd. André Lascombes. Actes des tables rondes I-II-III du Centre d'études supérieure de la Renaissance, Tours, THETA 1. Bern : Peter Lang, 1994, 15-36.
- DIXON, Mimi. "Tragicomic Recognitions: Medieval Miracles and Shakespearean Romance." In *Renaissance Tragicomedy : Explorations in Genre and Politics*, éd. Nancy Klein Maguire. New York: AMS Press, 1987, 56-77.
- Eliade, Mircea. "Mythe : approche d'une définition." *Dictionnaire des Mythologies et des religions et des sociétés traditionnelles et du monde antique*, éd. Yves Bonnefoy. Paris: Flammarion, 1981, 138-140.
- GEROULD, Daniel. "Tyranny and Comedy." In *Comedy : New Perspectives*, Vol. 1, éd. Maurice Charney. New York: New York Literary Forum, 1978, 3-30.
- GUINLE, Francis. "Les chansons de la folie, de la blessure, de l'être", *Théâtre aujourd'hui* no. 6 : *Shakespeare , la scène et ses miroirs*, CNDP, 1998, 36-42.
- \_\_\_\_\_. "Identity and Identification : Establishing a Convention." In *Tudor Theatre : Let There be Covenants*, éd. André Lascombes. Actes de la table ronde VI du Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours. THETA 4. Bern: Peter Lang, 1998, 187-202.
- \_\_\_\_\_. "The Old Wives' Tale : A Dramatization of the Tale." In *Tudor Theatre : Narrative and Drama*, éd. André Lascombes. Actes de la table ronde IV du Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours, THETA 2. Bern : Peter Lang, 1995, 95-107.
- Happé, Peter. "'The Vice' and the Popular Theatre, 1547-80". In *Essays in Honour of Harold F. Brooks*, éd. Antony Coleman and Antony Hammond, London & New York: Methuen, 1981.

- Helmich, Werner. "La moralité : genre dramatique à redécouvrir". In *Le théâtre au moyen age*, éd. Gari R. Muller. Actes du deuxième colloque de la Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval. Alençon, 11-14 juillet 1977. Montréal: Les Editions Univers, 1981, 205-238.
- Hunter G. K. "Italian tragicomedy on the English stage", *Renaissance Drama, New Series VI*, 1973, 95-103.
- Iselin, Pierre. "Spectacle et théâtre. Poétique de la citation et dramaturgie dans *Henry IV, Part I*." In "Travaux sur la Musique dans le Théâtre élisabéthain" en vue de l'habilitation à diriger des recherches placée sous la direction de Monsieur le Professeur Jean Fuzier, Professeur à l'Université Paul-Valéry, Montpellier, Co-directeur du Centre d'Etudes et de Recherches Elisabéthaines (U.R.A. 1049 du C.N.R.S.).
- Jacquot, Jean. "Sénèque , la Renaissance et nous", *Les Tragédies de Sénèque et, le théâtre de la Renaissance*, éd. Jean Jacquot, Paris: Editions du CNRS, 1973, 271-307
- Jauss, Hans Robert. "*Littérature médiévale et théorie des genres*". In *Théorie des genres*, éd. Gérard Genette et Tzvetan Todorov. Paris : Editions du Seuil, 1986, 37-76. .
- KNAPP, Peggy Ann. "The Orphic Vision of Pericles ,“ *Texas Studies in Literature and Language* 15 (1973-74): 615-626
- Laroque, François. "Le corps dans *Henry IV* et dans *The Merry Wives of Windsor* : du carnaval au grotesque ". In *Shakespeare et le corps à la Renaissance*, éd. M. T. Jones-Davies. Actes du Congrès de la Société Française Shakespeare 1990. Paris: Les Belles Lettres, 1991, 29-52.
- \_\_\_\_\_. "Masque et antimasque dans *A Midsummer Night's Dream* ." In *Le songe d'une nuit d'été et La duchesse de Malfi* (textes et représentation), éd. Pierre Iselin et Jean-Pierre Moreau. Actes du colloque Shakespeare-Webster, Limoges, 9-11 décembre 1988. TRAMES. Centre d'études et de recherches sur la Renaissance européenne:Université de Limoges, 1989, 113-140.
- LASCOMBES, André. "Obscur ou glorieux : le corps théâtralisé dans *Henri IV – première partie*." In *Henry the Fourth, Milton, Gay, Pouvoir et Musique*, éd. J.-P. Teissedou. Actes des journées de préparation au CAPES-AGREGATION, Lille, 24-26 novembre 1989. Cahier du GRETES. Centre interdisciplinaire de recherches sur les pays anglophones (CIRPA): Université de Lille-Charles de Gaulle, 1990, 175-189.
- \_\_\_\_\_. "Le personnage des cycles et des moralités : éléments de la problématique." In *Tudor Theatre : The Problematics of Text and Character*, éd. André Lascombes. Actes des tables rondes I-II-III du Centre d'études supérieure de la Renaissance, Tours, THETA 1. Bern: Peter Lang, 1994, 127-144.
- Lecerclé, Ann., "Epics and Ethics in *1. Henry IV*." In *Henry the Fourth, Milton, Gay, Pouvoir et Musique*, éd. J.-P. Teissedou. Actes des journées de préparation au CAPES-AGREGATION, Lille, 24-26 novembre 1989. Cahier du GRETES. Centre interdisciplinaire de recherches sur les pays anglophones (CIRPA): Université de Lille-Charles de Gaulle, 1990, 191-218.
- Leray, Josette, "A cheval sur la honte et l'honneur : un spartiate, plus qu'un "Corinthien",

- Hal dans *1 Henry IV* de W. Shakespeare." *In Henry the Fourth, Milton, Gay, Pouvoir et Musique*, éd. J.-P. Teissedou. Actes des journées de préparation au CAPES-AGREGATION, Lille, 24-26 novembre 1989. Cahier du GRETES. Centre interdisciplinaire de recherches sur les pays anglophones (CIRPA): Université de Lille-Charles de Gaulle, 1990, 219-230.
- MARES, Francis Hugh. "The Origin of the figure called the "Vice" in Tudor Drama", *The Huntingdon Library Quarterly*, Nov. 1958, vol. XXII, 11-29.
- MORSE, Ruth. "Taking the measure of *The Tempest* : *The Diviners and Mama Day*", *Variations sur la lettre, le mètre et la mesure Shakespeare*, éd. Dominique Goy-Blanquet. Amiens: Collection Sterne, CRDP de l'Académie d'Amiens, 1996, 41-54.
- MOWAT, Barbara A. "Shakespearean Tragicomedy". In *Renaissance Tragicomedy Explorations in Genre and Politics*, éd. Nancy Klein Maguire. New York: AMS Press, 1987, 80-95.
- Nicholl, Allardyce. "Tragicall – Comical – Historical – Pastoral : Elizabethan Dramatic Nomenclature", *Bulletin of the John Rylands Library*, 43, 1960, 70-87.
- PEYRE, Yves. "Travels in the Clouds : Metamorphosis, Doubt and Reason in the Renaissance ". In *French Essays on Shakespeare and his Contemporaries*, éd. J.-M. Maguin, University of Delaware Press, Newark, 1995, 11-38.
- \_\_\_\_\_. "Le livre et la blessure". In *Shakespeare : Variations sur la lettre, le mètre et la mesure*, éd. Dominique Goy-Blanquet, Amiens: Collection Sterne, Presses de l'Université de Picardie, 1996, 99-110.
- RAMEL, Jacques. "Méta-diégèse et extra diégèse dans le théâtre élisabéthain." In *Confluents* VIIe année, 1981, No. 1, éd. Paul Veyriras. Actes du congrès S.A.E.S. Recherches théâtrale 1978 et 1979. Université Lyon 2 : CERAN, 1981, 49-63.
- \_\_\_\_\_. "*Henry IV, Part One* et le théâtre dans le théâtre." In *Henry the Fourth, Milton, Gay, Pouvoir et Musique*, éd. J.-P. Teissedou. Actes des journées de préparation au CAPES-AGREGATION, Lille, 24-26 novembre 1989. Cahier du GRETES. Centre interdisciplinaire de recherches sur les pays anglophones (CIRPA): Université de Lille-Charles de Gaulle, 1990, 231-238.
- ROSE, Mary Beth. "Moral Conceptions of Sexual love in Elizabethan Comedy," in *Modes, Motifs and Genres*, éd. Leonard Barkan. Evanston: Northwestern University Press, 1984, 1-29.
- SCRAGG, Leah. "Iago — Vice or Devil ?" In *Shakespeare Survey*, 21, éd. Kenneth Muir. Cambridge: Cambridge UP, 1968, 53-65.
- Shapiro, Michael. "Children's Troupes : Dramatic Illusion and Acting Style," *Comparative Drama*, III, 1969. p 42-53.
- SMITH, Peter J. "The Metamorphic Malvolio". *Renaissance Quarterly*, Vol. 51 No. 4, Winter 1998, 1199-1224
- SOMERSET, J. A. B. "'Fair is foul and foul is fair': Vice-Comedy's Development and Theatrical Effects". In *The Elizabeth Theatre V*, éd. G. R. Hibbard. Waterloo, Ontario, 1975, 54-75.
- Svenbro, Jesper. "Le théâtre et l'invention de la lecture silencieuse" in *Variations sur la*

*lettre, le mètre et la mesure Shakespeare* ", éd. Dominique Goy-Blanquet, Amiens: Collection Sterne, Presses de l'Université de Picardie, 1996. pp. 177-184

WHITWORTH, Charles. "“Standing i' th' Gaps”: Telling and Showing from Egeon to Gower." In *Tudor Theatre : Narrative and Drama*, éd. André Lascombes. Actes de la table ronde IV du Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours. THETA 2. Bern : Peter Lang, 1995, 125-142.

YPOCH, James J. "The Renaissance Dramatization of Temperance : The Italian Revival of Tragicomedy and *The Faithful Shepherdess* ." In *Renaissance Tragicomedy Explorations in Genre and Politics*, éd. Nancy Klein Maguire. New York: AMS Press, 1987, 115-137.

## Thèses

Assarsson-Rizzi. Kerstin, *Friar Bacon and friar Bungay. A Structural and Thematic Analysis of Robert Greene 's Play*. Doctoral Dissertation, University of London, CWK Gleerup Lund, 1972

DEBAX, Jean-Paul. *Le théâtre du vice ou la comédie anglaise: Investigation sur le fonctionnement du théâtre Tudor*. Thèse de doctorat d'état. Université de Paris IV-Sorbonne, 1987.

**Debax, Jean-Paul. *Le Chapelain Dramaturge : Henry Medwall* . Etude Critique et Edition Bilingue. Etude constituant un élément d'un dossier vue de l'obtention du Doctorat d'Etat, Université de Paris IV, 1987.**

GRIVELET, Michel. "Shakespeare et 'The Play Within the Play'", *Revue des Sciences Humaines*, Tome XXXVII, no. 145. Janvier-Mars 1972 , 34-52

**GUINLE, Francis. *Accords parfaits : les rapports entre la musique et le théâtre de l'avènement des Tudors au début de la carrière de Shakespeare, c. 1485-1592*. Thèse de doctorat d'état. Université de Paris 7, 1986.**

**HAPPÉ, Peter. *The Vice, 1350-1605. An examination of the nature and development of a stage convention* . PhD Degree, University of London, 1966.**

ISELIN, Pierre. *Apologia Musices*, de John Case, Oxford, 1588, in *L'éloge de la musique, édition critique de trois traités élisabéthains*. Document présenté en vue de l'obtention du doctorat d'état. Université Paul-Valéry, Montpellier.

JOHNSON, S. F. "The Spanish Tragedy, or Babylon Revisited." In *Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama in Honour of Hardin Craig*. éd

Richard Horsley. Columbia: University of Missouri Press, 1962.

PHOENIX, Yvonne Norah. *Dramaturgie de l'espace-temps sur la scène Tudor : Etude de quelques formes c. 1520-c. 1564*. Thèse de doctorat de troisième cycle. Université François-Rabelais de Tours, 1997.





# Annexes

## Annexe 1

Liste des pièces contenant un "Vice" selon Francis Hugh Mares, "The Origin of the Figure Called 'the Vice' ", *HLQ*, XXII, 1958-59, 11-29 (Cette liste n'est pas exhaustive)

## La vision tragi-comique de William Shakespeare et ses précédents dans le théâtre Tudor

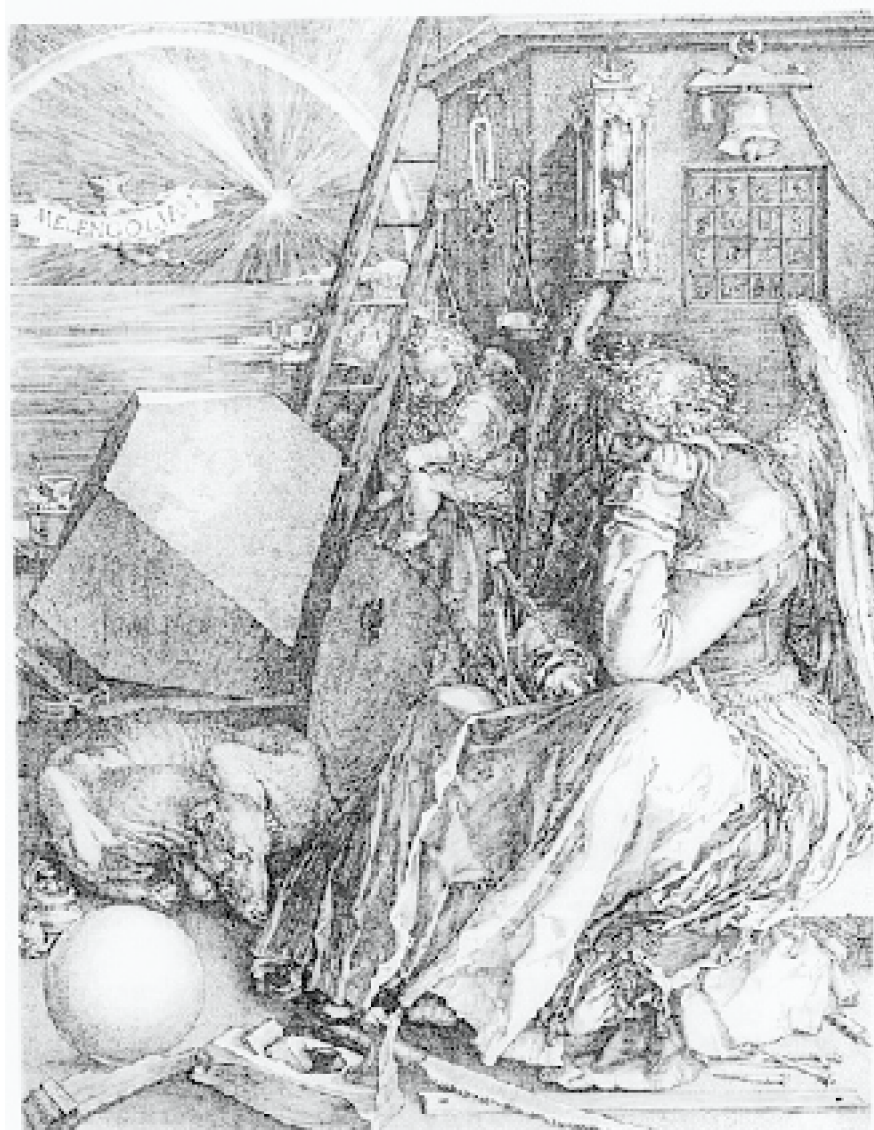
TITLE	AUTHOR	COMPOSITION	PRINTED	TYPE	NAME OF VICE	NAMED AS VICE IN
The Play of Love	John Heywood	1533		Debate	Neither lover nor loved	Stage directions
The Weather	John Heywood	1533		Debate	Merry Report	Cast List
The Three Laws	John Bale	1538-47		Morality	Ambition, Avarice, False Doctrine, etc.	In a note on costume
Three Estates	Sir David Lindsay	1540-54	1602 MS 1568	Morality	Dissait, Falset, and Flatterie	Stage directions
Respublica	Anon.	1533		Morality	Avarice	Cast List
Jack Juggler	Anon.	1553-58	1562	Plautine	Jack Juggler	Cast List
King Darius	Anon.	1565		Scripture	Iniquity	In Prologue
Enough is as Good as a Feast	W. Wager	1565-70		Morality	Covetousness	Cast List
Patient Grissil	John Phillip	1565	1569	Romance	Politic Persuasion	Cast List
Mary Magdalene	L. Wager	1566		Scripture	Infidelity	Cast List
Horestes	J.P(ickerynge)	1567		Classical	Courage or Revenge	Speech headings
The Trial of Treasure	Anon.	1567		Morality	Inclination	Cast List
Appius and Virginia	R. B.	1567	1575	Classical	Haphazard	Cast List
Like Will to Like	U. Fulwell	1568		Morality	Nichol Newfangle	Cast List
Cambises	T. Preston	1569		Classical	Ambidexter	Cast List
Clyomon and Clamydes	Anon.	c.a. 1570	1599	Romance	Subtle Shift	Cast List
Common Conditions	Anon.	1576		Romance	Common Conditions	Cast List
The Tide Tarrieth no Man	G. Wapull	1576		Morality	Courage	Cast List
Tom Tyler and his Wife	Anon.	c.a. 1578	1661	Farce	Desire	Cast List
All for Money	T. Lupton	1577-78		Morality	Sin	Cast List
Susanna	T. Garter	1578		Scripture	Ill Report	Cast List
Wit and Wisdom	F. Merbury	1579		Morality (Secular)	Idleness	Stage directions
<i>*Dates of printing are given only when they differ materially from those proposed for composition.</i>						

## Annexe 2



(Moissac, Tarn et Garonne)

## Annexe 3



## Annexe 4



## Annexe 5



Photo P. Blanc

## Annexe 6





c. 1160. MS. Auct. Bodleian Library, Oxford

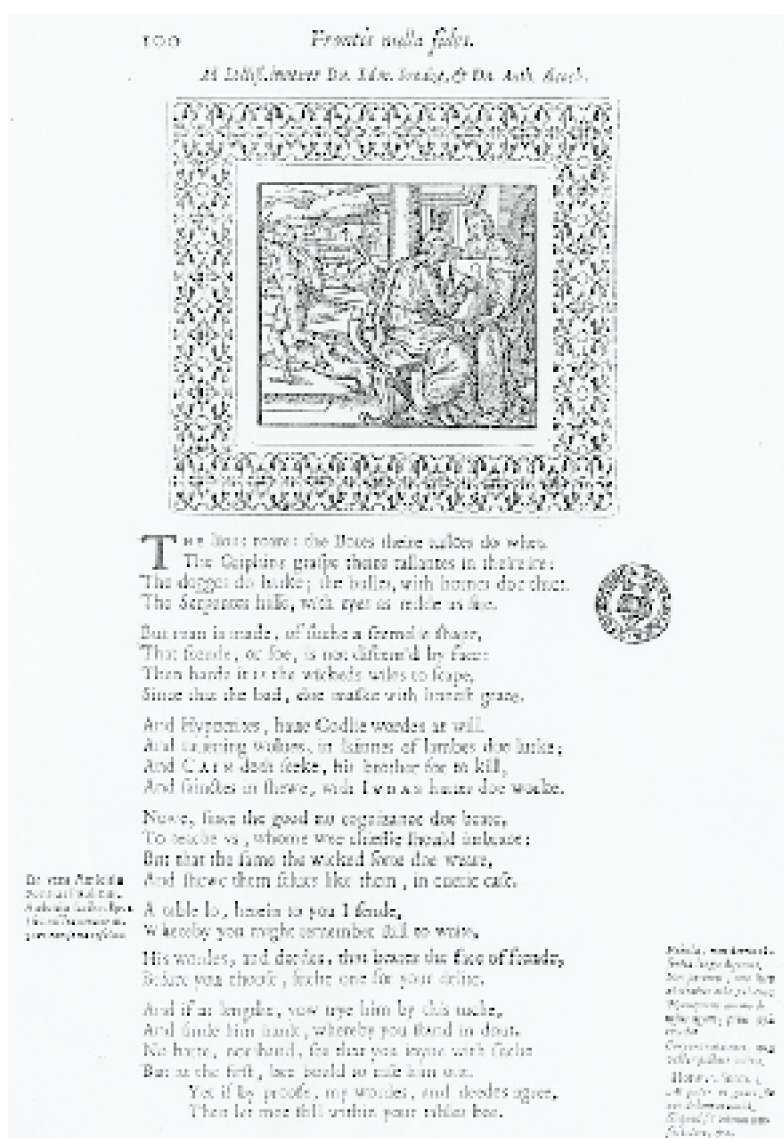
## Annexe 7



Alte Pinakothek. Munich

## Annexe 8





Geoffrey Whitney. Bodleian Library Douce W. Subt. 23 pp. 100-101

## Annexe 9



Photo P. Blanc

## Annexe 10



(Photograph by courtesy of the RSC, Stratford-upon-Avon)

## Annexe 11



Photo : P. Blanc

## Annexe 12



Photo P.Blanc

## Annexe 13





Bodleian Library, Oxford

## Annexe 14



Bodleian Library, Oxford

## Annexe 15



Kunsthistorisches Museum, Vienna

## Annexe 16



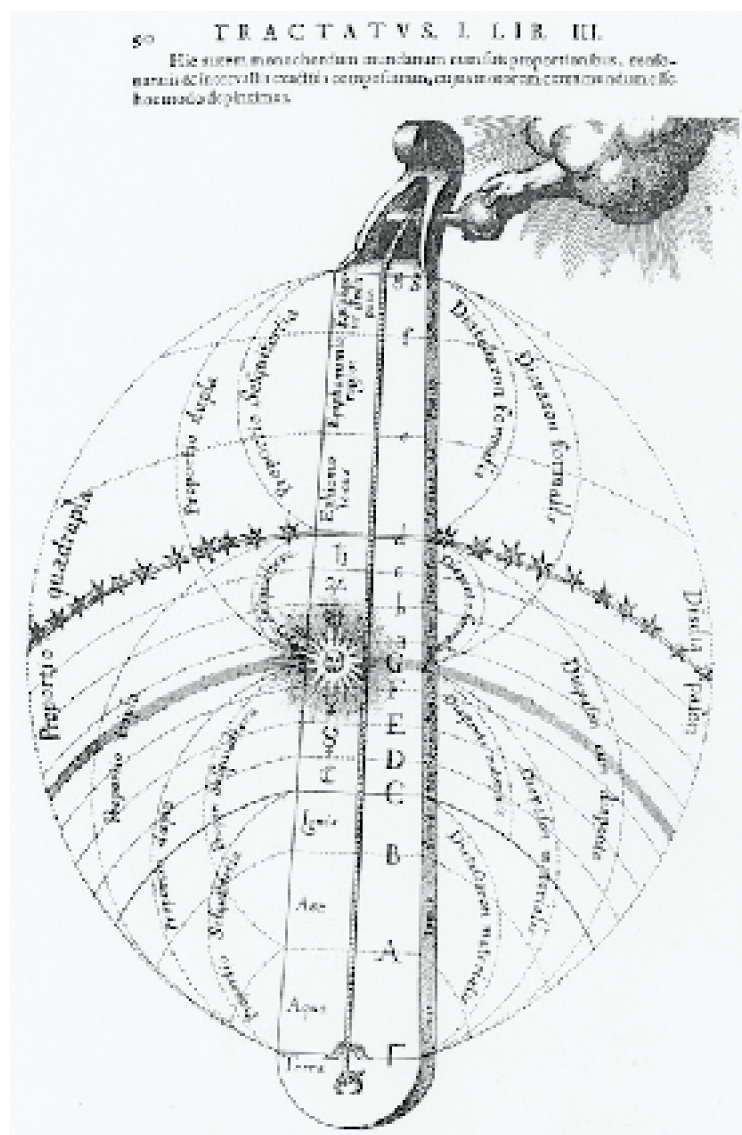


Annexe 17



Photo P Blanc

## Annexe 18



## Annexe 19



Panneau de droite du triptyque. Le Prado, Madrid

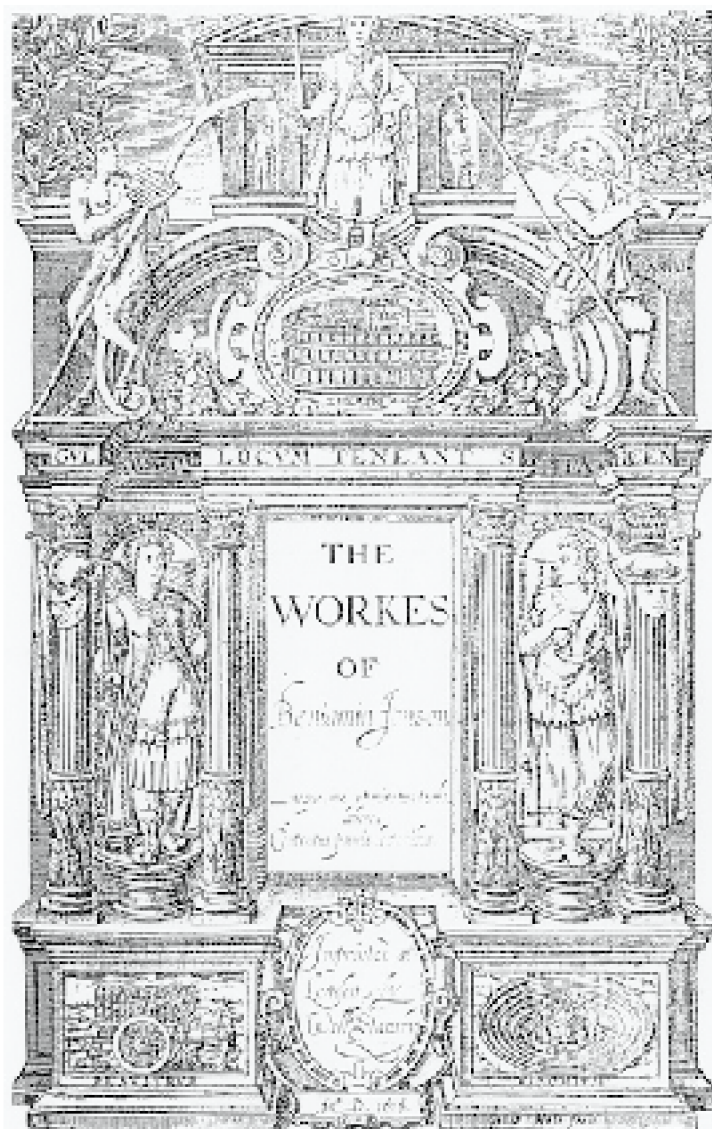
## Annexe 20



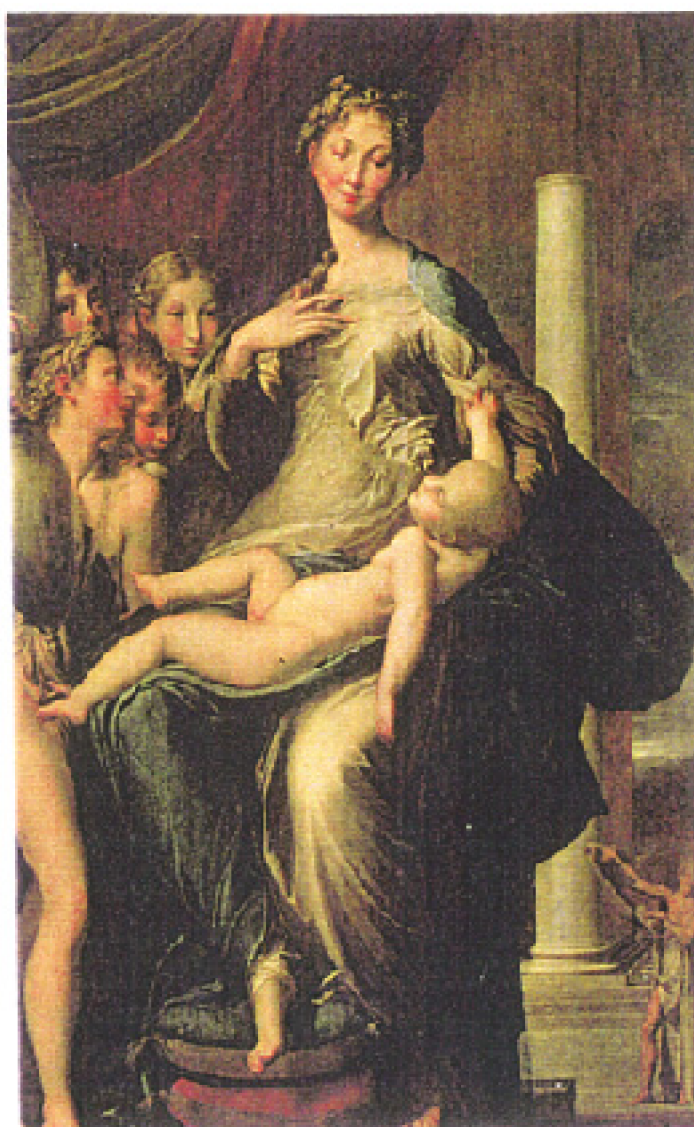


Pallazo del Te Mantoue

## Annexe 21



## Annexe 22



Galerie des Offices, Florence