



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Divertir, instruire, célébrer
Études sur le théâtre et la théâtralité
dans l'Europe prémoderne
à la mémoire d'André Lascombes

***To entertain, instruct
and celebrate***
*Studies in early modern theatre and
theatricality in memory of André
Lascombes*

Textes réunis par
Jean-Pierre Bordier, Juan Carlos Garrot Zambrana,
Richard Hillman, Pierre Pasquier

Référence électronique

[En ligne], Jean-Paul Débax, « André », dans *Divertir, instruire, célébrer : études sur le théâtre et la théâtralité dans l'Europe prémoderne à la mémoire d'André Lascombes - To entertain, instruct and celebrate : studies in early modern theatre and theatricality in memory of André Lascombes*, éd. par J.-P. Bordier, J. C. Garrot Zambrana, R. Hillman, P. Pasquier, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne », 2023, mis en ligne le 10-02-2023,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/hommage-lascombes>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Elena Pierazzo & Marion Boudon-Machuel

Responsable scientifique

Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN

2107-6820

Mentions légales

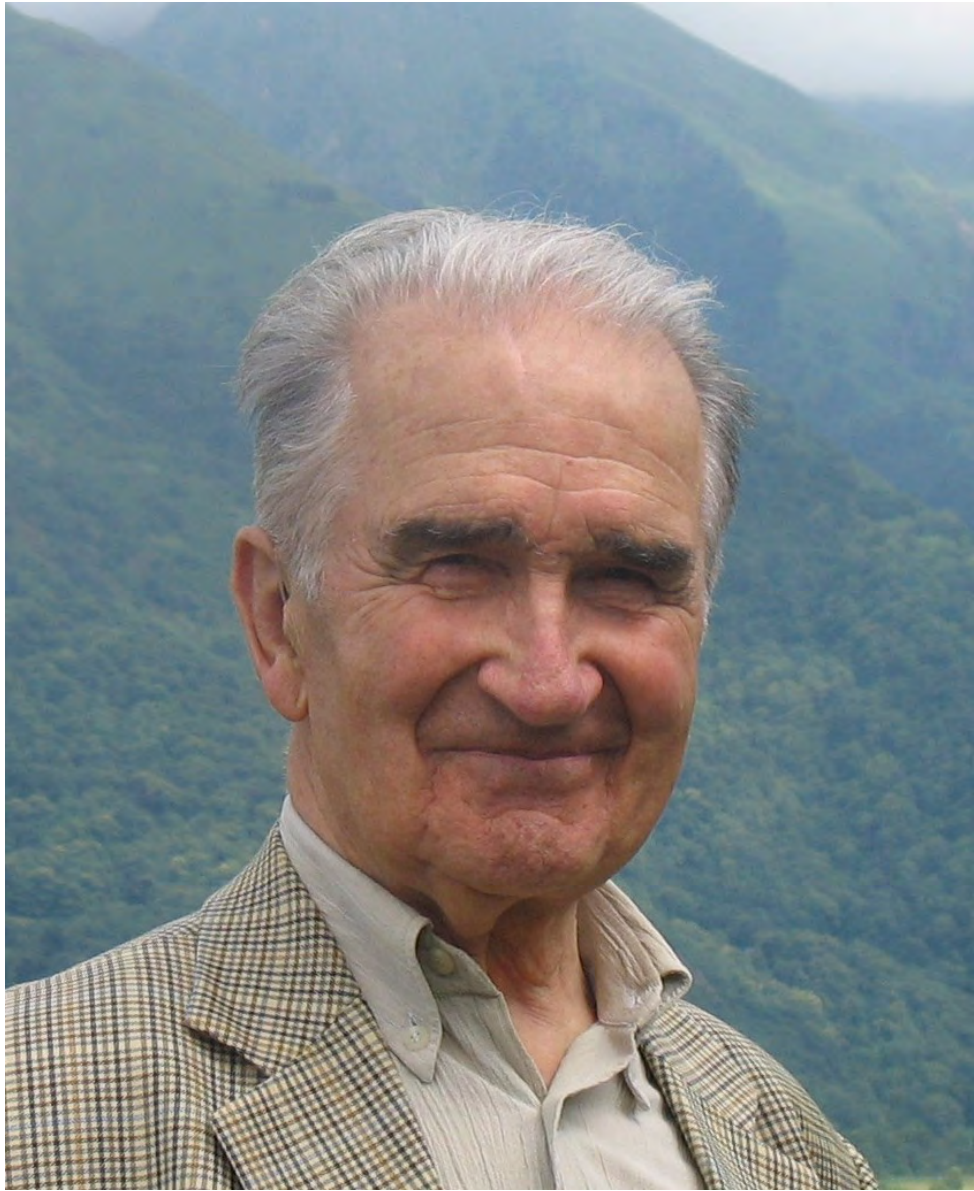
Copyright © 2023 – CESR.

Tous droits réservés.

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

Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.nue@univ-tours.fr



André

Jean-Paul Débax

Université Toulouse-Le Mirail

De ma première rencontre avec André je garde le souvenir d'un large sourire, accueillant, bienveillant ; annonciateur d'une longue relation, riche de sincérité et de confiance. Ce sourire, je l'ai souvent observé à l'occasion de ses échanges avec les étudiants et les jeunes chercheurs qui venaient solliciter un conseil auprès de lui. Ce sourire bienveillant, je n'ai pas été le seul à le remarquer, comme en témoignent plusieurs textes que j'ai eu l'occasion de lire récemment ; André y est décrit comme « doux, gentil et généreux », ou comme « un homme chaleureux et discret... un collègue d'une courtoisie et d'une modestie qui forcent le respect », ou encore comme « un chercheur modeste et plein de bienveillance » (les auteurs se reconnaîtront).

Pour autant André n'était pas un enseignant béat, ni passif. Il a abordé la vie, et chaque étape de sa carrière, avec passion et une volonté d'améliorer l'efficacité de l'institution à laquelle il appartenait, par son dynamisme personnel, et en stimulant les talents autour de lui. Une volonté inébranlable de réussite dans les domaines de l'enseignement, et de la recherche ne l'a jamais quitté, comme en témoignent les différentes étapes de sa formation et de sa vie professionnelle.

À sa naissance, les bonnes fées qui se sont penchées sur son berceau ont été les cimes enneigées de la chaîne pyrénéenne, à laquelle il vouait au fond de son cœur une fidélité vivante et sans défaut, comme le révélaient de discrètes, mais fréquentes allusions à son petit pays de Bigorre. Ses études secondaires qui se sont probablement déroulées dans les Hautes-Pyrénées, ont dû être brillantes comme nous le laisse supposer son passage par la khâgne de Toulouse. L'ascension continue avec l'obtention de la licence en 1950, vraisemblablement à la Sorbonne, et puis, le DES et le CAPES en 1955. En 1948, il entre dans l'Éducation Nationale, dont il sera un serviteur brillant, dévoué et particulièrement remarquable jusqu'au jour de sa retraite, en 1994. Agrégé en 1964, il est alors nommé au lycée de Montpellier. C'était l'époque de la multiplication des collèges universitaires et des universités, qui provoque une aspiration de jeunes

agrégés vers ces nouveaux établissements d'enseignement supérieur ; c'est en 1966, à la faveur de son élection à la toute nouvelle Faculté des Lettres de Tours que commence sa fructueuse carrière de chercheur et d'initiateur de nouveaux parcours étudiants.

Travailleur infatigable, il mène longtemps de front des recherches originales dans le domaine du théâtre médiéval des îles Britanniques et, dans le cadre du CESR, institution si précieuse de l'Université tourangelle, et dont les fruits peuvent se découvrir dans les pages de sa thèse d'État et dans de nombreux articles. D'autre part, dans le champ pédagogique, il manifeste un souci constant de fournir aux étudiants des méthodes et des savoirs qui leur seront utiles dans la société où ils cherchent une place après leurs années de formation. C'est ainsi qu'il fut amené à se faire l'avocat et l'initiateur de la toute nouvelle filière LEA. Dire que ce fut à la satisfaction générale reviendrait à prendre de coupables libertés avec la vérité historique ! ... mais il faut reconnaître que la suite des événements lui a donné raison.

Il est évident que, si le souci pédagogique semble résider de droit au cœur des fonctions de tout enseignant – quel que soit le degré d'enseignement auquel il peut appartenir – ce n'est malheureusement pas toujours le cas, et c'est une tentation constante – nous l'avons tous ressenti dans notre quotidien – que de dissocier l'enseignement de la recherche. Les options et la carrière d'André sont un exemple éclatant de cette lutte constante pour retrouver dans tous les domaines un équilibre entre ces deux exigences ; ses écrits et ses pratiques en font foi : il n'a jamais oublié que, de façon plus urgente que d'autres genres d'écriture, le théâtre est une pragmatique, et ne se réalise pleinement que dans la représentation.

Les Tables Rondes Tudor qu'il organisa dès 1984 reprises à sa retraite par Richard Hillman, et qui resteront vivantes jusqu'à la retraite de ce dernier en 2017 (Theta, XIII, « this long and distinguished line » comme il le qualifie lui-même très justement, dans un mail de Sept. 2018...). Longue survie qui en dit toute la valeur ! Ces TR ainsi que d'autres activités liées à la recherche, ont été rendues possibles et fructueuses grâce l'existence d'une institution, le CESR, toujours vivant à l'heure où nous rendons hommage à André. On ne peut pas ne pas remarquer la coïncidence : André arrive à Tours à la rentrée de 1966, pour recevoir, semblerait-il, le nouveau bébé qu'était cette université naissante. Ce n'est que trois ans plus tard que le CESR, créé en 1956, à Tours et dépendant de l'Université de Poitiers, est officiellement transféré à l'Université de Tours ; mais on peut supposer que dès la création de l'Université de Tours, ce transfert était dans tous les projets et toutes les conversations des premiers collègues tourangeaux, alors que Poitiers gardait symétriquement son Centre d'Études Médiévales (CESCM, créé en 1953). André restera dans les mémoires comme celui qui a lutté (avec succès) pour l'introduction des littératures en langues étrangère parmi les sujets d'étude du CESR.

Il est probable que, dès son arrivée à Tours, André a eu conscience des possibilités que lui fournissait un centre tel que le CESR, et qu'il s'est réjoui des facilités de travail qu'il pouvait procurer à un jeune chercheur qui définissait alors son domaine d'investigation et commençait ses premiers travaux d'approche en vue de la rédaction d'une thèse déjà inscrite auprès du Professeur P. Baquet (soutenue en 1980). L'originalité et l'ampleur de cette thèse (thèse d'État, rappelons-le!), je vais l'évoquer rapidement, bien qu'elle ne puisse trouver ici, dans ce bref hommage, l'espace que requerraient ses qualités insignes.

Cette thèse manifeste dès ses premiers chapitres une connaissance approfondie de la littérature critique relative au sujet qu'il avait choisi, quant aux auteurs (Chambers, Glynne Wickham, Cushman, etc.), et aux thèmes (didactique, apologétique, comique, métaphore...). Elle démonte les mécanismes et les faiblesses de ces célèbres précurseurs et démontre comment leurs a priori critiques les ont inévitablement conduits à un choix inévitable entre deux notions contradictoires (ex. apologétique/comique...), ce qui exclut la reconnaissance de la possibilité d'une unité indispensable à la vie de ce théâtre. Pour éviter cet écueil, André Lascombes se situe d'emblée dans une perspective totalement différente. Il se propose de commencer son étude par un examen des différentes conditions qui ont présidé à la production culturelle étudiée., comme il l'a fait il y a peu dans une « mise en contexte socio-culturelle » qu'il propose comme introduction à sa traduction de *Everyman* paru aux PUF¹ en juin 2022. Ce choix lui permet une redéfinition de la notion de « littérature populaire », sans passer par l'opposition, jusque-là si embarrassante, entre « populaire » et « savant ». Pour décrire les rapports entre religion et vie quotidienne, si fondamentale pour ce théâtre dit « religieux », il introduit le concept de « démotique religieuse », qui facilite l'abord d'une notion qui n'est plus opératoire dans la société laïque d'aujourd'hui.

Parmi les traits sociaux constituant l'arrière-plan de ce théâtre, il insiste, plus que sur les conditions socio-économiques contemporaines, sur ce qui peut être le plus comparable au théâtre, le récit populaire inspiré du mythe chrétien, et en particulier de la relation entre le schéma narratif et le lecteur-auditeur. Le modèle de la réaction humaine à l'incitation divine se trouve dans ces récits : images, objets matériels, corporels, actions concrètes, véhicules de sens qui portent avec eux des valeurs qui servent à l'interprétation des paroles ou des actions divines. Au lieu de l'alternance entre « jeu » et « rite » proposée par K. Young dans son explication de l'activité théâtrale, André L. nous propose la notion de « ressourcement », c'est-à-dire, dans les termes mêmes de notre analyste, l'oc-

1 *Deux moralités anglaises du Moyen Âge. Genre Humain (Mankind) traduit par Jean-Paul Debax et La Sommaton de Tout-Homme (Everyman) traduit par André Lascombes*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2022.

casion pour chacun d'entre nous de contempler sur la scène une image objective, « qui existe à la fois dans le *hic* et *nunc*, et dans l'éternité ».

C'est donc à un magistral changement de perspective, à un renouveau théorique sans précédent dans l'analyse du fait dramatique des XIV^e et XV^e siècles que nous sommes conviés ; un renouveau qui sera affiné et conforté par de nombreuses communications et articles dans des actes de colloques et périodiques divers. Je songe, entre autres, à sa lumineuse contribution au colloque « Dieu et les Dieux » (2002), « Violence et divinité dans le Cycle de Chester ». Cet article prend comme exemple de violence la scène célèbre du Massacre des Innocents, démontrant ainsi la proximité entre violence et élaboration artistique, source de douceur et de consolation. Pour étayer sa démonstration, André convoque un souvenir de voyage, qui illustre la métamorphose d'une scène de violence en un tableau qui est déjà une œuvre d'art si modeste soit-elle : « On peut voir dans un petit musée de Calabre, écrit-il, des statuettes de terre cuite de l'entre-deux-guerres, représentant des soldats menaçant ou trucidant des petits enfants dans leurs langes, ainsi que des mères serrant ces derniers contre elles, et implorant les meurtriers, ou encore les menaçant de leurs poings ou d'un battoir » .



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Divertir, instruire, célébrer
Études sur le théâtre et la théâtralité
dans l'Europe prémoderne
à la mémoire d'André Lascombes

***To entertain, instruct
and celebrate***
*Studies in early modern theatre and
theatricality in memory of André
Lascombes*

Textes réunis par
Jean-Pierre Bordier, Juan Carlos Garrot Zambrana,
Richard Hillman, Pierre Pasquier

Référence électronique

[En ligne], Jean-Pierre Bordier, « L'enfance à l'aube du théâtre médiéval », dans *Divertir, instruire, célébrer : études sur le théâtre et la théâtralité dans l'Europe prémoderne à la mémoire d'André Lascombes - To entertain, instruct and celebrate : studies in early modern theatre and theatricality in memory of André Lascombes*, éd. par J.-P. Bordier, J. C. Garrot Zambrana, R. Hillman, P. Pasquier, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne », 2023, mis en ligne le 10-02-2023,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/hommage-lascombes>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Elena Pierazzo & Marion Boudon-Machuel

Responsable scientifique
Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN
2107-6820

Mentions légales
Copyright © 2023 – CESR.
Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.nue@univ-tours.fr

L'enfance

à l'aube du théâtre médiéval

Jean-Pierre Bordier

Centre des Sciences des Littératures en langue Française
Université Paris Nanterre

Il serait difficile de surestimer la part qui revient aux enfants dans le théâtre médiéval, qu'ils en soient le sujet, les destinataires ou, ce qui est le plus important, les acteurs. Le théâtre scolaire en latin et dans les langues vulgaires est connu depuis longtemps et des travaux récents ne cessent d'en apporter des illustrations nouvelles¹. Il n'y a rien d'étonnant, à vrai dire, que l'on découvre dès le Moyen Âge une pratique pédagogique que les ordres religieux enseignants ont perpétuée jusqu'à une date récente et dont les institutions laïques ont reçu l'héritage. Faire déclamer des vers aux écoliers devant leurs maîtres, leurs condisciples et leurs familles a été tenu, pendant de nombreux siècles, pour un complément aux exercices quotidiens dont la dimension récréative renforçait l'efficacité. Dès une très haute époque, Hrotsvitha de Gandersheim se prévalait d'une intention à la fois scolaire et religieuse pour justifier la rédaction et l'exécution de pièces hagiographiques destinées à supplanter, dans la formation des élèves, l'œuvre païenne et immorale de Térence. Instruire et édifier par le moyen d'un jeu, moyennant que ce dernier se maintienne dans les strictes limites de la décence et de la modestie, est encore le dessein de Racine quand on lui commande *Esther* puis *Athalie* pour les demoiselles de Saint-Cyr. Toutefois, on se méprendrait si l'on bornait à un dessein aussi étroitement utilitaire la pratique du théâtre par les enfants durant le Moyen Âge. L'enjeu de cette pratique excède largement l'apprentissage de la grammaire, l'exercice rhétorique et l'entraînement à la parole publique. Le jeu occupe, en tant que tel, une place dont la dimension strictement religieuse ne saurait être négligée, et pas davantage la dimension anthropologique². Dès ses plus anciennes manifestations, le théâtre

1 Voir par exemple DEMEILLIEZ et *al.*, 2018.

2 ANGENENDT, 2013; SONNTAG, 2013; BORDIER 2014; SONNTAG, 2018.

des enfants affronte une question aussi grave que la permanence de la société, de ses principes, croyances et institutions, à travers le remplacement plus ou moins harmonieux, plus ou moins violent, de la génération des adultes par celle des enfants et à travers les relations que les vivants entretiennent avec les morts. Le théâtre met en scène les crises qui peuvent enrayer ce processus de renouvellement et perturber les relations entre ce monde et celui des ancêtres. Il n'apporte pas de réponse théorique, scolaire au sens d'un contenu à élaborer, à apprendre et à réciter, mais il contribue à la résolution du problème par son déroulement même, en faisant partager aux enfants et aux adultes, à travers l'imitation d'événements anciens, une pratique efficace. Il établit une communication entre l'univers des vivants et celui des morts, afin que ceux-ci reçoivent de ceux-là leur dû et ne les tracassent pas. Entre les deux univers, l'enfance est un point de passage, de même que la vieillesse en est un autre. C'est ce qui explique les contacts souvent constatés entre le théâtre et des rites et croyances bien connus, les fêtes de fin d'année, les sorties de masques et les diableries, la chasse sauvage et le charivari. Ne pouvant examiner ici tous les aspects de ce vaste ensemble, nous concentrerons notre attention sur les œuvres les plus anciennes, l'*Officium stellæ*, qui met en scène, dès le XI^e siècle, le roi Hérode et le massacre des Innocents, et quelques miracles dramatiques de saint Nicolas, dont les plus anciens appartiennent au même siècle. André Lascombes n'a cessé d'étudier les rapports que le théâtre médiéval entretient avec la culture de son temps, avec ce qu'il en reçoit mais aussi sous l'angle de l'action qu'il exerce sur elle. Cette culture, André ne l'identifiait pas à l'enseignement des docteurs et à la prédication, mais il en considérait aussi la dimension non canonique, non académique, celle qu'on n'hésitait pas à qualifier de « populaire » dans les années soixante à quatre-vingts du XX^e siècle et qu'il envisageait à la lumière de l'anthropologie à une époque où cette vision était encore débutante et marginale. Attachés au souvenir de sa présence amicale et stimulante, nous dédions les remarques qui suivent à sa mémoire.

L'*Officium Stellæ*

L'*Officium Stellæ* compte parmi les manifestations les plus anciennes du « drame liturgique » (ce n'est pas ici le lieu de discuter cette dénomination traditionnelle). Le lectionnaire de Compiègne, qui en conserve un des premiers témoignages, remonterait, selon la dernière éditrice, au X^e siècle³, ce qui le rendrait à peu près contemporain de la forme la plus archaïque de la *Visitatio sepulchri*, puisque la *Regularis Concordia* établie par l'évêque Æthelwold à la suite du concile de Winchester date des années 965-975⁴. L'*Officium*

3 MORANDI, 2016 : 58.

4 HALLINGER, 1984 : 61-147.

Stella trouvait sa place originelle dans l'office des Saints Innocents, le 28 décembre, même s'il figure aussi dans de nombreux documents à la date du 6 janvier⁵. Les enfants étaient nombreux dans les abbayes bénédictines, comme en témoignent les coutumiers, qui leur consacrent de longs développements⁶. Ils l'étaient aussi dans les quartiers canoniaux des cathédrales et des collégiales qui se dotent de plus en plus souvent d'écoles dès le XI^e et plus encore au XII^e siècle. Ils recevaient l'enseignement de l'écolâtre et de ses assistants et participaient à la liturgie en tant que choristes. Jusqu'à une date tardive, des chanoines enfants suppléaient les chanoines titulaires, souvent absents de leur chapitre⁷. Le 28 décembre était la fête propre de ces enfants. Dans les cathédrales, un évêque-enfant (*episcopellus, boy bishop*), entouré de dignitaires de son âge se substituait à l'évêque et aux chanoines dans le cadre de rites particuliers⁸.

Le personnage le plus en vue de l'*Officium Stellæ* est le roi Hérode, dont le Moyen Âge a fait le *villain* par excellence de son théâtre (Shakespeare emploie l'expression proverbiale *to out-Herod Herod*). Ce personnage s'oppose à tous les autres. Il s'oppose aux trois rois mages qui font mouvement vers la Judée depuis trois points cardinaux, puis, une fois réunis, se dirigent vers Bethléem sous la conduite de l'étoile, tandis que lui ne quitte pas Jérusalem et ne voit pas l'étoile. Il s'oppose évidemment au Christ enfant que les prophéties et l'étoile proclament roi lui-même. Il s'oppose aussi aux enfants qu'il ordonne de massacrer et aux femmes qui veillent sur eux. Dans l'*Officium Stellæ* de la cathédrale de Freising, que les éditeurs datent des années 1070 environ⁹, Hérode met fin au dialogue par ces vers :

Mas omnis infans occidat !
 Scrutare nutricum sinus,
 Fraus ne qua furtim subtrahat
 prolem uirilis indolis¹⁰.

5 DRUMBL, 1981 : 333-336.

6 « The pueri in the cloister are considered as the future monks. Their training was in the hands of the magister scholae. Under their master they kept together as a body. Thus we see them saying the Trina oratio [prière répétée trois fois par jour] together, making the offering at Mass and carrying out the Maundy of the poor on days allotted to them. » (HALLINGER, 1984 : 76).

7 DEMOUY, 1993.

8 L'évêque des enfants a fait l'objet de recherches nouvelles ces dernières années : voir GRINBERG, 1993 ; SHAHAR, 1994 et tous les travaux de Yann Dahhaoui.

9 Datation proposée par J. Drumbl (DRUMBL, 1981 : 336-337) et confirmée par P. Dronke, (DRONKE, 1994 : 29). N. Morandi se prononce pour le XI^e siècle (MORANDI, 2016 : 316), sans précision.

10 *Officium Stellæ* de Freising, DRONKE, 1994 : 48, v. 125-128 ; dans la transcription de N. Morandi, on lit *subtrahat* (MORANDI, 2016 : 318). Nous choisissons de reproduire la disposition des vers comme le fait P. Dronke.

Le conflit oppose dramatiquement le pouvoir politique masculin et son instrument militaire à la fonction féminine. Les nourrices veillent sur l'avenir tandis que le roi, en essayant de supprimer un futur rival, fait obstacle non seulement à la succession des époques historiques, mais encore au remplacement des générations¹¹.

Très tôt et de manière fréquente durant toute l'histoire de l'*Officium Stella*, Hérode est caractérisé par un geste particulier : il jette à terre le livre des prophéties où est annoncé l'avènement de l'enfant-roi¹². Ce geste ne sert pas seulement à manifester et à condamner moralement le péché de colère ; il signifie aussi qu'Hérode s'oppose à l'avènement du temps nouveau. Il refuse l'avenir et cherche à y faire obstacle, à le détruire par avance, ce qui explique le massacre des Innocents. La cérémonie ne comporte pas toujours la représentation du massacre lui-même : il arrive qu'elle se termine par la séquence *Sinite parvulos*, qui annonce l'entrée des Innocents au Paradis¹³. Quand le massacre est joué, les enfants se relèvent et se forment en procession pour conclure la cérémonie. Dans l'*Officium* de Freising, l'ordre donné par Hérode est aussitôt exécuté – il est du moins permis de le penser, mais aucune didascalie ne le prouve. Suivant immédiatement cette réplique, le manuscrit porte une rubrique, puis sept hexamètres léonins que doivent chanter les enfants eux-mêmes :

Hos versus cantent pueri in processione regis.

Eia

Dicamus, regias	hic fert dies annua laudes !
Hoc lux ista dedit	quod mens sperare nequivit.
Attulit et vere	votorum gaudia mille ;
Hoc regnum regi,	pacem quoque reddidit orbi,
Nobis divicias,	decus, odas, festa, choreas.
Hunc regnare decet	et regni sceptrum tenere :
Regis nomen amat,	nomen quia moribus ornat ¹⁴ .

11 Hérode le Grand s'en est pris aussi, selon la légende, à ses propres enfants. Jacques de Voragine rapporte que les exécuteurs du massacre des Innocents mirent à mort par erreur le propre fils du roi. Le même monarque est connu pour les conflits qui l'ont opposé à ses fils et l'ont conduit à faire mourir plusieurs d'entre eux (JACQUES de VORAGINE, BOUREAU, 2004 : 80-81).

12 C'est le cas dans le fragment de Freising, dans l'*Ordo ad representandam Herodem* du ms. 201 d'Orléans (XIII^e s.), dans celui du ms. de Montpellier (XII^e s), d'origine normande, (MORANDI, 2016 : 287-288).

13 C'est le cas par exemple dans le fragment de Compiègne (Morandi, 2016 : 58, 309-310). Le fragment de Metz, qui peut remonter lui aussi au X^e siècle et que J. Drumbl juge même plus ancien que tous les autres de plusieurs décennies, est trop lacunaire pour qu'on puisse se faire une idée de la manière dont s'achevait la cérémonie (MORANDI, 2016 : 84-85 et 328 ; DRUMBL, 1981 : 325-328).

14 DRONKE, 1994 : 48, v. 129-136. N. Morandi observe qu'en dépit du verbe *cantet*, ces vers ne sont pas accompagnés d'une notation musicale (MORANDI, 2016 : 318).

Ces vers figurent aussi dans un manuscrit provenant de l'abbaye de Bilsen, mais au début de la cérémonie et non à la fin ; ils accompagnaient donc la procession d'entrée de l'*Officium Stella*. L'expression *dies annua* désigne une fête annuelle, mais dans le contexte des fêtes de Noël, elle signifie aussi le jour de l'An. Une année s'achève, une autre va commencer. Le règne d'Hérode s'achève, le règne du Christ s'annonce. Une génération doit s'en aller et une autre est appelée à la remplacer. Cela ne se fait pas sans drame, mais que le massacre soit mimé ou non, les enfants s'ordonnent en procession et entonnent les louanges d'un roi, *laudes regia*. Il ne peut s'agir ici des acclamations qui saluaient l'empereur à l'occasion de son couronnement, de son anniversaire, de ses victoires ou de ses visites, acclamations qui faisaient retentir le triple cri *Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat*¹⁵. À quel roi les enfants adressent-ils donc leur chant *in processione regis* ? Ce ne peut être Hérode, à qui la phrase *regis nomen moribus ornat* ne peut s'appliquer en aucune manière. Ce pourrait être le Christ : on lit en effet dans le cours de l'*Ordo, regem nature constat per carmina vatium (...) constat per lumen vatium de virgine natum*¹⁶. Il est sûr que toute *laus regia* s'adresse en dernier ressort au Christ roi de l'univers. Mais la strophe de la procession désigne immédiatement un autre roi, le roi de la fête, le roi des enfants, comme l'affirmait déjà Chambers il y a plus d'un siècle¹⁷. J. Drumbl reprend sans hésiter cette identification¹⁸. Certes, la plupart des documents relatifs à l'enfant choisi pour présider la fête du 28 décembre parlent de « l'évêque des enfants » (*episcopus puerorum*) ou de « l'évêque enfant » (*episcopellus*) et non du « roi des enfants ». Ces documents décrivent en effet les coutumes cultivées dans les cathédrales, où il est normal de parler d'évêque ; en outre, ils sont plus tardifs que les jeux de l'étoile que nous examinons. Cela étant, l'usage d'élire un *rex puerorum* est attesté lui aussi dans l'orbite de l'*Officium Stella*. N. Morandi produit un rituel de Cividale du XIV^e siècle dont la structure lui paraît archaïque et qui stipule que le soir de l'Épiphanie a lieu, avant vêpres, l'*electio regis*¹⁹. Au XI^e siècle au moins et sans doute plus tard encore, le roi de l'*Officium Stella* est le roi des enfants.

C'est à leur roi, qui représente leur classe d'âge, que les enfants de Freising et de Bilsen adressent leur acclamation. À lui « le sceptre », à eux « la fête, les chants et les danses » qui vont occuper la nuit et le lendemain, mais aussi « la richesse » (*divicias*),

15 KANTOROWICZ, 1958, 2004.

16 « L'*Ordo Stella* si apre con la processione dei *pueri* che, davanti a Erode, cantano *preclara voce* le lodi del re nato dalla Vergine, gioia salvifica del mondo. » (MORANDI, 2016 : 53 ; le texte est transcrit p. 306).

17 CHAMBERS, 1903, t. II : 56.

18 « Bastano queste ultime righe [les vers 129-130 cités ci-dessus] per sciogliere ogni dubbio sul fatto che vi sia inteso il *rex puerorum*. » (DRUMBL, 1981 : 330)

19 MORANDI, 2016 : 57, 308-309.

c'est-à-dire les cadeaux, les offrandes de vin et d'autres biens, les dîmes et autres impôts que les enfants et leur chef reçoivent de l'évêque, des chanoines et des églises dépendantes qu'ils visitent ce jour-là et qui doivent les accueillir dignement²⁰. À eux aussi l'honneur, *decus*, car ils occupent les places habituelles des chanoines dans les stalles de la cathédrale, remplissent les fonctions liturgiques des dignitaires, sont encensés par ceux que d'habitude ils encensent. Dans certaines cathédrales, le véritable évêque devait rendre compte de son administration à l'évêque-enfant.

L'*Officium Stellæ* annonce un jour de fête, mais aussi une année nouvelle et un temps nouveau, car une génération est appelée à en remplacer une autre. Après l'Épiphanie, il est sûr que la société ecclésiastique reprendra le cours normal de ses rites et de sa vie, que les enfants retourneront à l'école, qu'ils retrouveront la fêrule des maîtres et les fonctions subalternes qui sont les leurs tout au long de l'année, mais le jour des Innocents annonce clairement que les aînés laisseront la place, le moment venu, à ceux qui leur succéderont. Le cours du temps l'exige. Il est donc tout à fait normal que les fêtes de fin d'année fassent une large place à l'inversion des rôles et que les enfants dominés échangent leur place avec les adultes qui les gouvernent. C'est l'anticipation de ce qui est à venir inéluctablement, en dépit de tous les Hérode.

Saint Nicolas, dispensateur, ravisseur et sauveur d'enfants

L'élection du petit évêque avait souvent lieu, on l'a vu, le 6 décembre²¹. La Saint-Nicolas inaugurait la série des fêtes de la fin de l'année, où les enfants et les jeunes clercs étaient mis à l'honneur. C'est aussi le début de la longue période hivernale propice au théâtre scolaire qui pouvait s'étendre jusqu'à la Saint-Antoine, octave de l'Épiphanie. La Saint-Nicolas est aussi la fête propre des enfants dans l'Europe des Temps modernes et cela jusqu'au milieu du XX^e siècle. Ces deux patronages, sur les enfants et sur les écoliers, sont illustrés dans les collections des miracles de saint Nicolas et dans quelques pièces de théâtre. Nous examinerons d'abord les principaux miracles dont bénéficient des enfants ; tous n'ont pas été mis en scène, mais ils éclairent des facettes du personnage qu'on retrouve sur le théâtre. Nous nous arrêterons ensuite sur le miracle de la résurrection des trois clercs, qui dans les sources les plus anciennes sont présentés comme des jeunes gens plutôt que des enfants, mais dont la tradition postérieure oublie le statut d'étudiants pour les transformer en enfants parfois très jeunes²².

20 DAHHAOUI, 2005 : 38.

21 DAHHAOUI, 2007-2008.

22 Quoi qu'il en soit du patronage « professionnel » de Nicolas sur les étudiants, la catégorie de l'âge n'a, semble-t-il, jamais été perdue de vue et elle l'emporte même, comme le suggère Jacques Verger :

On ne mentionnera que pour mémoire un premier miracle présent dans les collections orientales anciennes, mais rarement exploité en Occident. Il raconte comment une mère, désireuse d'assister à l'intronisation de Nicolas comme évêque de Myre, oubliant son tout jeune enfant dans une bassine sur le feu, mais le retrouva sain et sauf à son retour²³.

Trois autres miracles figurent dans la notice de la *Légende dorée*²⁴. Dans chacun d'eux, Nicolas préside à la naissance d'un enfant et le restitue à ses parents alors qu'il était perdu. Un homme vouait un culte spécial à saint Nicolas, en faveur de son fils écolier²⁵. Comme il offrait un repas à des clercs, le diable se déguisa et vint mendier à la porte de la maison ; le père envoya son fils donner une aumône à l'étranger, mais celui-ci avait disparu ; l'enfant le chercha, le rejoignit et fut étranglé par l'ennemi. Le père éclata en lamentations et, au moment où il reprochait à saint Nicolas d'avoir mal récompensé sa piété, l'enfant réapparut devant lui. Selon un autre récit, saint Nicolas accorda un enfant à un homme qui l'implorait de lui donner une descendance. Ce premier miracle accompli, l'homme voulut remplir le vœu qu'il avait fait et offrir au saint une magnifique coupe d'or, mais quand il vit l'œuvre que l'artisan lui présentait, il la garda pour son usage personnel et en fit faire une autre, de valeur égale, mais moins belle, puis il prit la mer avec son fils pour l'offrir à Myre. Durant le voyage, l'enfant voulut rafraîchir sa belle coupe dans l'eau, tomba à la mer et se noya ; le père poursuivit néanmoins sa navigation et présenta son offrande à l'autel, mais à chaque fois qu'il la posait, la coupe tombait par terre. La troisième fois, l'enfant réapparut, tenant dans ses mains la belle coupe ; il raconta que saint Nicolas l'avait protégé dans sa chute et lui avait épargné la noyade²⁶.

Le troisième miracle n'est entré dans la *Légende dorée* qu'à partir de la seconde rédaction de cette compilation, mais il en existe une version théâtrale²⁷. Cette pièce figure dans un manuscrit de la Bibliothèque d'Orléans anciennement conservé à l'abbaye de Saint-

« Saint Nicolas était plutôt un saint pour les enfants et les adolescents. Cette figure convenait donc surtout pour les jeunes étudiants de la faculté des arts pour qui la Saint-Nicolas, le 6 décembre, à l'approche de l'hiver et de l'entrée de l'Avent, était l'occasion de jeux et de divertissements un peu carnavalesques, souvent sources d'incidents avec les autorités. Mais on peut supposer que l'enthousiasme était nettement moindre chez les étudiants plus mûrs des facultés supérieures et, de toute façon, on hésite à voir là l'occasion d'une véritable ferveur religieuse. » (VERGER, 2018 : 7).

23 MÉCHIN, 1978 : 100.

24 JACQUES de VORAGINE dans MAGGIONI, 1998, t. I : 38-48.

25 C'est la *Légende dorée* qui contient ce détail (JACQUES de VORAGINE dans MAGGIONI, 1998, t. I : 46-47). Wace ne mentionne les clercs que de façon oblique : c'est parce qu'il prépare un bon repas pour des clercs que le père laisse son enfant seul à la maison (WACE, 2019 : 447-459).

26 JACQUES de VORAGINE dans MAGGIONI, 1998, t. I : 47-48.

27 *Quomodo sanctus Nicholaus Getronis Filium de manu Marmorini regis Agarenorum liberavit*, dans YOUNG, 1933, t. II : 351-360.

Benoît-sur-Loire et surnommé pour cette raison *Fleury Play-Book*²⁸. On a longtemps cru que la collection de pièces de théâtre qui s’y trouve constituait le répertoire, ou une partie du répertoire, des drames liturgiques de la célèbre abbaye. Des études plus récentes ont remis en cause cette attribution²⁹. Selon Michel Huglo, le manuscrit 201 d’Orléans porte la marque de la musique mise au point, au début du XIII^e, à Notre-Dame de Paris ; ce manuscrit aurait été apporté sur les bords de la Loire par des écoliers ou des maîtres parisiens, peut-être à l’occasion d’une grève universitaire³⁰. Ce qui est certain, c’est qu’il s’agit de pièces scolaires, destinées à être jouées par des élèves ; parmi elles figurent plusieurs jeux de saint Nicolas, dont celui-ci. Gétron et Euphrosyne obtiennent de saint Nicolas, à force de prières, un fils auquel est donné le nom d’Adéodat (Dieudonné dans les rédactions françaises). Le père fait construire une église qu’il dédie à son bienfaiteur et, tandis qu’il y célèbre en grande pompe la fête de saint Nicolas, des pirates attaquent la ville, dispersent les assistants, s’emparent d’un butin important et enlèvent l’enfant, qui devient en captivité l’échanson du roi païen. Un an plus tard, le père célèbre à nouveau la Saint-Nicolas en priant pour son fils, tandis que l’enfant, de son côté, pleure l’anniversaire de sa capture. C’est à ce moment précis que survient le miracle : saint Nicolas vient chercher l’enfant, le prend (sans doute dans ses bras³¹) et le rend à ses parents. Chez Jacques de Voragine, c’est une tempête miraculeuse qui emporte le garçon. Au théâtre, il était plus facile de confier cette tâche à un acteur qu’à une machine invisible. En outre, ce jeu de scène, qui constituait le clou du spectacle, pouvait rappeler un passage analogue du *Ludus Danielis* de Beauvais, où un ange transporte Habacuc parmi les airs pour l’obliger à servir Daniel dans la fosse aux lions³². Sur le plan littéraire et musical, ce sont les lamentations de la mère, interrompues par les efforts des consolatrices, qui concentrent l’intérêt : il s’agit d’un morceau de bravoure auquel la poésie latine procurait de nombreux modèles. La science de l’auteur ne se borne pas à mentionner Apollon, dieu du roi païen, ni à esquisser une controverse religieuse entre le jeune chrétien et son maître idôlâtre. Elle se voit aussi dans le soin qu’il prend d’associer toujours Dieu à saint Nicolas ; le même souci se manifeste sous la plume d’Hilaire d’Orléans quand il traite du miracle de l’image de saint Nicolas³³. Les intellectuels font preuve de prudence et se méfient d’un culte irréfléchi des saints.

28 CAMPBELL-DAVIDSON, 1985 ; THOMAS W., 1998.

29 CORBIN, 1953 (plaide en faveur de Saint-Laumer de Blois).

30 HUGLO, 1985. Fletcher Collins Jr. maintient la localisation à Fleury (COLLINS, 1985). Il est suivi par OGDEN, 2002, ch. 2, « The Fleury Play-Book and the Church of Saint-Benoît », qui tient la chose pour acquise, peut-être imprudemment.

31 *Puerum apprehendat apprehensumque ante fores componat* (YOUNG, 1933, t. II : 356).

32 *Ludus Danielis*, dans *Hilarii Aurelianensis Versus et ludi. Ludus Danielis*, BULST, 1989 : III.

33 *Ludus de iconia sancti Nicolai*, dans *Hilarii Aurelianensis Versus et ludi*, BULST, 1989 : 43-46.

Une didascalie importante s'applique aussi à bien délimiter les responsabilités de chaque personnage dans le déroulement de l'action :

Interim Getron et Euphrosina, cum multitudine Clericorum, ad ecclesiam Sancti Nicholai, quasi ad eius sollempnitatem celebrandam, Filium suum secum ducentes, eant. Cumque Ministros Regis armatos illuc venire viderint, Filio suo pre timore oblito, ad civitatem suam confugiant³⁴.

Les ennemis profitent du rassemblement pour attaquer une foule sans défense. Il est facile d'expliquer comment les parents oublient l'enfant. Saint Nicolas vient à point nommé réparer, le jour même de sa fête, le tort fait à ses fidèles un an auparavant.

La circonspection du rédacteur s'explique. Tous les miracles que nous venons d'énumérer attribuent à saint Nicolas un rôle ambigu. Il donne l'enfant, il le rend, mais il n'est pas étranger, loin s'en faut, à sa mort ou à son enlèvement. Le miracle de la coupe s'apparente à une punition : quand le bénéficiaire d'un miracle ne remplit pas ses obligations contractuelles et n'accomplit pas son vœu, il est fréquent qu'un saint se mette en colère, annule le miracle et réduise le coupable à un état pire que le premier. C'est ce qui arrive ici ; toutefois, saint Nicolas ne va pas jusqu'à priver l'enfant de la vie ; moyennant une bonne leçon, il le rend à son père. Dans le deuxième miracle, en revanche, le père n'a rien à se reprocher ; il a bien matière, au contraire, à se plaindre du saint, puisqu'il a perdu son fils le jour où il accomplissait en son honneur un acte de dévotion et de charité. Enfin dans le miracle du fils de Gétron, c'est encore le jour de la fête et dans une église Saint-Nicolas qu'Adéodat est capturé par les pirates. Tout se passe comme si saint Nicolas servait les desseins des ravisseurs et des meurtriers d'enfants, sans aucun égard pour les mérites des parents, avant de s'exonérer *in fine* par un miracle aussi inexplicable que le malheur qu'il vient réparer. En d'autres termes, la figure du saint personnifie une force inconnue et sans nom, extérieure aux familles et à la société, qui leur donne des enfants et qui les leur retire, faisant peser sur leur survie une menace permanente dont la religion, par le biais du miracle, ne dissipe pas le mystère, mais l'épaissit plutôt.

Le miracle des trois clercs ou des trois enfants

Ce miracle est inconnu des légendes grecques et son introduction dans les collections latines est tardive. Il ne figure pas dans la *Légende dorée*, comme si la haute Église nourrissait quelque soupçon à son endroit³⁵. Wauchier de Denain, auteur d'une *Vie de monsei-*

34 YOUNG, 1933, t. II : 352.

35 Comme l'écrit Laura Ramello, « La fortuna in ambiente teatrale, iconografico e folklorico dovette tuttavia accompagnarsi di una certa diffidenza da parte della Chiesa o almeno di una porzione di essa. » (*I Ludi Sancti Nicholai in francoprovenzale*, éd. Ramello, 2011 : 167).

gneur saint Nicolas le benoît confesseur du début du XIII^e, l'ignore. Wace ne le mentionne que fugitivement et comme à regret dans sa *Vie de saint Nicolas*, qui date du milieu du XII^e siècle ; il lui consacre en tout et pour tout quatorze octosyllabes, comme s'il était partagé entre l'obligation de justifier la dévotion des clercs et une raison obscure propre à susciter la réticence :

Treis clers aloient a l'escole –
 N'en ferai pas longe parole.
 Lor ostes par nuit les ochist,
 Les cors mucha, l'avoir en prist.
 Saint Nicolas par Dieu le sot,
 Sempres fu la, si cumme Dex plot.
 Les clers a l'oste demanda,
 Nes pot celer, se li mostrat.
 Saint Nicolas, par sa proiere
 Mist les ames el cors ariere.
 Por che c'as clercs fist cele honor
 Font li clers sa feste a son jor
 De ben lire et ben chanter
 E des miracles rechiter³⁶.

Le miracle des trois clercs ressuscités fait l'objet d'une pièce de théâtre que Peter Dronke date du milieu du XI^e siècle au plus tard. Le texte figure dans un manuscrit de la cathédrale de Hildesheim, où il fait suite au miracle des trois jeunes filles dotées³⁷. C'est dans cette église, selon toute vraisemblance, que la pièce a été jouée. Il n'est pas sûr qu'elle soit du même auteur que ce dernier miracle, mais elle se situe dans le droit fil de l'action pédagogique d'un grand personnage, l'écolâtre, puis évêque, Godehard ou Gothard (†1038), dont l'influence a été considérable et qui rendait, semble-t-il, un culte particulier à saint Nicolas³⁸. Il existe plusieurs autres versions dramatiques du même événement, y compris dans le manuscrit de Saint-Benoît-sur-Loire³⁹. Il vaut la peine de regarder ces textes avec un peu d'attention.

36 WACE, 2019 : 341-478, v. 209-222. Il faut signaler que Wace rapporte aussi un autre miracle, dont les rapports historiques avec le miracle des trois clercs mériteraient d'être étudiés. Un dévot de saint Nicolas est hébergé durant un pèlerinage par un boucher qui le tue, découpe le corps et le met dans un saloir ; Nicolas vient, habillé en chevalier, rendre la vie à son serviteur (WACE, 2019 : 442-446, v. 1085-1144).

37 DRONKE, 1994 : 70-79.

38 Nous la connaissons en particulier grâce aux travaux essentiels de Charles W. Jones (JONES, 1963 ; JONES, 1978).

39 YOUNG, 1933, t. II : 330-334. Young édite à la suite, p. 335-336, un fragment fait de trente-six hexa-

Dans la pièce de Hildesheim, trois écoliers en voyage demandent à passer une nuit dans une auberge, promettant de bien payer. Quant à leur nourriture, ils l'apportent avec eux. Le maître des lieux les fait entrer, mais pendant qu'ils dorment, il considère les grosses sommes qu'ils cachent dans leurs bagages et songe à les tuer. Sa femme est vite convaincue de l'opportunité de ce dessein, qui est aussitôt exécuté. Arrive saint Nicolas, vêtu de pauvres habits. Étrangement, ce vagabond demande une nourriture de riche, difficile à trouver dans une auberge :

Nove carnis	si quidquam habeas
inde michi	parumper tribuas,
quam si michi	prebere valeas,
adiuro te,	per deum, nequeas
plus placere ⁴⁰ .	

Au refus de l'aubergiste, le voyageur révèle le mensonge et le crime. Sans faire de grands reproches, il invite les coupables à se repentir et se frappe lui-même la poitrine en implorant le pardon de Dieu sur eux tous. Puis il ressuscite les trois étudiants.

La pièce du manuscrit d'Orléans ne présente pas de divergence majeure, mais elle ajoute quelques détails intéressants. L'aubergiste est désigné dans les rubriques et dans le dialogue par le mot *senex* et sa femme par *vetula*. C'est elle que les trois clercs prient de fléchir son mari, qui refusait d'abord de les accepter chez lui. Ils lui font miroiter la naissance éventuelle d'un enfant, ce qui rappelle d'une part les précédents bibliques de Sara, de sainte Anne ou de sainte Élisabeth mais aussi les miracles par lesquels saint Nicolas exauça les prières de parents privés de progéniture :

Forsan propter hoc beneficium
vobis Deus donabit puerum⁴¹.

Nicolas arrive, cette fois sous l'apparence d'un homme riche, et la femme conseille de lui faire bon accueil :

Hunc persona commendat nimium
et est dignum ut des hospitium⁴².

mètres léonins provenant de Einsiedeln. Le dialogue conservé commence seulement lorsque Nicolas se présente à l'auberge. On y trouve les expressions *caro recens*, *caro cruda*.

40 DRONKE, 1994 : 74, v. 141-145.

41 YOUNG, 1933, t. II : 330, v. 23-24.

42 *Ibid.*, v. 51-52.

Il demande, encore une fois, une nourriture insolite : *carnem vellem recentem edere* (v. 58) ; certes il y a dans l'auberge de la viande, mais salée ; de viande fraîche, point :

Dabo tibi carnem quam habeo
namque carne recente careo⁴³.

Une nouvelle fois Nicolas dénonce le mensonge : *carnem habes recentem nimium* (v. 62). Sans faire davantage de reproches, il exige qu'on lui présente le corps, il invite au repentir et ressuscite les trois morts.

Les héros de l'histoire ne sont pas à proprement parler des enfants, mais des écoliers, des *wandering scholars*, qui parcourent l'Europe pour se rendre d'une école à l'autre, d'un maître à l'autre. Dans chacune des pièces ils insistent fortement sur leur qualité d'étudiants en lettres :

Tres sumus clerici
litterarum quos causa studii
cogit ferre penas exilii.

Nos quam causa discendi litteras
apud gentes transmisit exteras⁴⁴.

Le comportement et les paroles de saint Nicolas ne manquent pas de surprendre. Il se montre peu sévère à l'égard de l'aubergiste criminel, mais il exige à plusieurs reprises une nourriture dont il est friand, *novae carnis quidquam, carnem recentem*. L'une des variantes du miracle de l'enfant étranglé suscite le même soupçon : saint Nicolas, déguisé en pèlerin, se présente à la porte du père et exige de prendre le repas offert dans la pièce où est exposé le corps de l'enfant mort, qu'il ressuscite. Voilà un personnage bien ambigu, en définitive favorable mais auparavant exigeant, menaçant, enclin à prendre et à ravir, capable aussi de prononcer des mots qui font penser au cannibalisme. On a souvent remarqué ces liens de saint Nicolas avec le cannibalisme⁴⁵. Ils sont présents dans les pièces de théâtre latines d'une manière trop insistante pour que la ruse les justifie tout à fait. Ils le sont encore davantage dans les versions modernes du miracle des trois enfants. L'iconographie et la chanson ont popularisé le miracle en accentuant les traits les plus violents, au point qu'il

43 *Ibid.*, v. 58-60.

44 Hildesheim, édition Dronke, 1994 : 74, v. 1-3 ; Orléans, édition Young, 1933, t. II : 330, v. 1-2.

45 MÉCHIN, 1978 : 94-100 (« Saint Nicolas, débonnaire anthropophage ») ; REYFLAUD, 1985 : 185-186 (« Le saint anthropophage »).

a fallu les détacher de saint Nicolas et les rejeter entièrement sur l'opposant, devenu le seul personnage négatif de l'histoire. C'est ainsi que l'aubergiste devient un boucher et qu'il apparaît sous cet habit dans la procession qui a encore lieu de nos jours, le soir du 5 décembre, à Saint-Nicolas de Port :

Tout aussi indispensable, est la présence du boucher de la légende. Il est debout sur son char avec un tablier blanc taché de rouge (du sang!) et son grand couteau à la main, alors que gigotent dans le baquet (le saloir) trois enfants plus réjouis qu'inquiets de la situation⁴⁶.

De l'aubergiste au boucher, on passe d'un métier infâme à un autre métier plus infâme encore ; l'un est réputé cupide au point de tuer, l'autre est lié intrinsèquement à l'impureté du sang. La chanson qui accompagne souvent les images d'Épinal parle aussi du boucher qui met les enfants au saloir, ce qui leur fait accomplir un petit pas dans la direction de la préparation culinaire et les conserve aussi en vue de leur résurrection.

L'évolution de la légende s'explique, selon Colette Méchin, par la concomitance entre l'abattage du porc et la fête de saint Nicolas, qui surviennent à la même saison⁴⁷. On peut hésiter à établir entre les deux faits un lien de causalité, mais il est sûr que le glissement du « miracle des clercs » au « miracle des enfants » renforce l'ambiguïté du personnage, partagé entre deux goûts alimentaires contradictoires :

Tout se passe comme si saint Nicolas confondait la viande taboue (la chair infantine), et dont il semble se montrer friand et celle, permise et très prisée, du porc⁴⁸.

Le miracle des trois clercs a été attiré par le modèle des autres miracles, où saint Nicolas apparaît en dispensateur et en protecteur des enfants, mais aussi en ravisseur potentiel ou effectif. Il leur ajoute toutefois une allusion au cannibalisme, penchant assumé par saint Nicolas dans les versions médiévales et savantes puis transféré sur le boucher, successeur de l'aubergiste, dans les versions populaires modernes. Saint Grégoire, saint Alban, saint Julien et bien d'autres doivent leur place dans l'hagiographie à la transgression d'un interdit majeur, celui de l'inceste sous ses diverses formes⁴⁹ ; saint Nicolas s'est vu impu- ter, durant le haut Moyen Âge, la transgression de deux autres interdits, l'infanticide, qui

46 *Ibid.* : 15.

47 *Ibid.* : 43-45.

48 *Ibid.* : 100.

49 DORN, 1967.

le rapproche d'Hérode, et l'anthropophagie, crime peut-être plus insupportable que les autres puisque la légende en a rapidement exonéré le saint. Le personnage porte cependant la marque indélébile de cette imputation, l'indulgence débonnaire qui menace à tout instant de le précipiter dans la niaiserie et qu'il est difficile de ne pas comprendre comme un euphémisme et même une dénégation⁵⁰.

Saint Nicolas et le cortège des morts

La double polarité du personnage apparaît aussi clairement dans des pratiques rituelles relevées par l'ethnographie européenne au cours des deux derniers siècles⁵¹. Le plus souvent, saint Nicolas visite les maisons et offre aux enfants des friandises tandis que son acolyte, Pierre le Noir aux Pays-Bas (*Zwarte Pete*) ou le *Schmützli* en Suisse (« Le Sale », celui dont le visage est barbouillé de noir) menace d'enlever les enfants que les parents désignent comme insupportables. La hotte contenant des verges destinées à punir ces enfants n'est elle aussi qu'un euphémisme ; elle sert bien plutôt à les emporter, puisque parfois une jambe de poupée ou de mannequin y est accrochée et pend, bien visible, non seulement pour effrayer les polissons mais encore pour rappeler que saint Nicolas peut aider et nuire, protéger et persécuter, donner et prendre les enfants⁵².

Sont attestées aussi des processions tapageuses où des jeunes gens, masqués au point d'en être méconnaissables, couverts de vêtements de cuir ou de fourrure usagés, dépareillés et cousus de manière disparate, parcourent, la nuit de la Saint-Nicolas, les rues des villages, entrent dans les maisons sans que personne n'ose ou ne puisse les en empêcher, attaquent les provisions et harcèlent les filles. On reconnaît dans ces cortèges nocturnes de masques un phénomène très répandu, le retour des morts. Dans un article célèbre sur le Père Noël, Claude Lévi-Strauss mentionne

les katchina des Indiens du Sud-Ouest des États-Unis, qui reviennent périodiquement visiter leur village pour y danser costumés et masqués, pour punir et récompenser les enfants, qui ne doivent pas les reconnaître [...]. Ce sont les âmes des premiers enfants

50 Catherine Vincent parle de « cette figure ambivalente, [...] tout à la fois celle de l'éducateur sévère qui tance les petits enfants et celle du « bon papa » rempli d'une bienveillante indulgence, autrement dit une incarnation, à la fois de la règle et de la transgression, de la rigueur de la loi et de la douceur de la miséricorde. » (VINCENT, 2015 : 15). Les moines médiévaux savaient à quoi s'en tenir sur les pulsions des adultes à l'égard des enfants, comme en témoignent abondamment les coutumiers : *Abbot and monks are warned never to pet or fondle the children* (HALLINGER, 1984 : 77).

51 L'ouvrage ancien de Karl Meisen reste précieux par l'ampleur de sa documentation (MEISEN, 1931).

52 MÉCHIN, 1978 : 86 : « l'accompagnateur emporte les enfants dans sa hotte. » Sur la hotte, attribut fréquent de Hellequin et des diables, voir LECCO, 2000.

indigènes, noyés dans une rivière à l'âge des migrations ancestrales [...]. Ils sont une preuve de la mort et un témoignage de la vie après la mort⁵³.

Dans une région où les religions indiennes ont formé un syncrétisme avec le christianisme, la Sierra Mazatèque au Mexique, Magali Demanget a analysé des pratiques analogues à l'époque de la Toussaint. Entre le 27 octobre et le 2 novembre, des jeunes, qui incarnent les âmes des morts, forment un cortège bruyant dans les villages où tous les expatriés sont revenus passer ces quelques jours et ces quelques nuits⁵⁴. Les liens de saint Nicolas avec le monde des morts sont attestés aussi par le rôle de psychopompe que lui attribue la *Vision d'Eynsham* : c'est lui qui accompagne le visionnaire dans son voyage dans l'au-delà et lui fait voir le Paradis, le Purgatoire et l'Enfer⁵⁵. Si l'attestation était étayée plus fermement sur des sources vérifiables, on prêterait attention aussi à une observation due à un ethnographe du Nord de la France. Décrivant un monôme d'étudiants à Lille, à l'occasion d'une Saint-Nicolas dans les années 1969-1971, Bernard Coussée rapporte :

Un panneau mobile fut substitué (sic) par quelques audacieux [...]. Ce placard publicitaire se transforma bien vite en brancard mortuaire improvisé, porté par quatre grands gaillards. Un étudiant s'y allongea, bras croisés, dans l'attitude du défunt et cet étrange catafalque déambula au gré de la foule qui bourdonna une marche funèbre jusqu'au perron de l'opéra où il fut abandonné⁵⁶.

Si la scène n'a pas été inspirée par les civières qui figurent dans les miniatures du *Roman de Fauvel*, on conclura à une résurgence étonnante. Il est impossible, en effet, de ne pas évoquer, à côté du cortège de saint Nicolas, une croyance et un rituel bien connus au Moyen Âge, la *mesnie Hellequin* et le charivari⁵⁷. La *mesnie Hellequin*, attestée plusieurs fois au cours du XII^e siècle⁵⁸, est une armée errante que l'on peut voir et entendre certaines nuits ; dans la première attestation connue, celle d'Orderic Vital, le passage a lieu dans la nuit du 31 décembre au 1^{er} janvier. Si les auteurs médiévaux attirent le phénomène dans la sphère du christianisme, introduisant à mots couverts la purgation *post mortem* et les suffrages pour les morts, ils affirment clairement qu'il s'agit d'une armée de morts, devenus des âmes en peine : *Haec sine dubio familia Herlequini est... Nunc vero manes mortuorum veraciter video*, dit le prêtre Vauquelin, informateur d'Orderic Vital⁵⁹. Cette armée peut s'attaquer aux vivants et les forcer à la rejoindre ; c'est ce qui a failli arriver à Vauquelin.

53 LÉVI-STRAUSS, 1952 : 1580.

54 DEMANGET, 2004 : 153.

55 *Vision d'Eynsham*, THURSTON, 1903.

56 COUSSÉE, 2000 : 91.

57 Rapprochement effectué notamment par REY-FLAUD, 1985 : 180-185.

58 UELTSCHI, 2008.

59 ORDERIC VITAL, éd. Chibnall, 1973 : 212-215.

Hellequin effraie tout le monde, mais il effraie particulièrement les enfants⁶⁰. Dans le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle, joué à Arras en 1276, l'enfant Rainelet veut s'enfuir quand il entend les clochettes de la *mesnie Hellequin* ; il faut qu'un aîné le rassure en lui affirmant que la visite attendue est celle de fées bienveillantes⁶¹. À la fin de la même pièce, quand la nuit se dissipe et que le trouble qui a saisi tous les personnages s'est apaisé dans la bonne entente, on entend tinter les clochettes de saint Nicolas. Ce nom suffit à exorciser la *mesnie Hellequin* et à chasser des environs le dernier intrus, le moine. Ne sont plus présents que *baisselettes, enfans et garchonnaille*, « des petites servantes, des enfants et des valets », ceux dont s'occupe, mais d'une manière ici exclusivement favorable, saint Nicolas⁶².

La plus ancienne description du charivari date de 1315⁶³. À propos du chef de la troupe, le *Roman de Fauvel* mentionne en toutes lettres le nom de Hellequin et de sa *mesnie*, preuve qu'au Moyen Âge le rapprochement entre le groupe des jeunes qui perturbent bruyamment une noce et l'armée des morts est clairement perçu et même qu'il va de soi. Historiens et anthropologues ont souligné que la troupe bruyante et agressive incarne l'esprit des morts, des ancêtres, garants de la pérennité du groupe⁶⁴. Comme l'écrit Carlo Ginzburg,

La phase la plus ancienne de l'histoire du charivari témoigne d'un phénomène extrêmement important : la présence des morts dans les sociétés préindustrielles [...]. Les acteurs du charivari voulaient personnifier au cours de cette période, la foule des âmes des morts⁶⁵.

Le lien entre les noces et les morts était d'ailleurs attesté dans nos contrées il y a encore quelques décennies. Le lendemain d'un mariage, on disait une messe pour les morts comme s'il fallait prévenir leur mécontentement ou du moins leur offrir une compensation pour qu'ils acceptent la nouvelle union et favorisent sa prospérité. Le charivari implique aussi les enfants : les enfants à venir du couple, a-t-on dit, surtout s'ils sont illégitimes, ou les enfants déjà nés de l'un des deux conjoints quand il s'agit d'un remariage⁶⁶. L'identité entre les masques, les morts et les enfants permet d'étendre encore la

60 Le mot « enfant » n'apparaît pas dans l'index de l'ouvrage de Karin Ueltschi, mais des développements y sont consacrés à juste titre à saint Nicolas et au Père Noël.

61 ADAM de LA HALLE, éd. Badel, 1995 : 328, v. 578-589.

62 *Ibid.* : 374, v. 1093-1098.

63 *Fauvel*, éd. Långfors, 1914-1919 : 164-167, « Interpolation du manuscrit E », v. 693-770 ; éd. Strubel, 2012 : 580-598. Sur *Fauvel*, voir en particulier *Fauvel Studies*. éd. Bent et Wathey, 1998 et sur le charivari REGALADO, 1988.

64 Voir en particulier *Le Charivari*. s. d. Schmitt et Le Goff, 1981.

65 GINZBURG, 1981 : 135, 139.

66 C'est un point sur lequel H. ReyFlaud insiste avec force (REY-FLAUD, 1985 : 176-177, 216-220 et *passim*).

portée du rite à tous les enfants de la communauté ou de la société, puisque le charivari fait sortir de leur silence les morts et les ancêtres et qu'il travaille à ordonner la succession des générations.

Ces éléments invitent à préciser ce qui distingue les enfants des jeunes et ce qui les réunit. Parfois la distinction l'emporte, comme dans *Le Jeu de la Feuillée*. On peut dans ce cas accepter l'analyse selon laquelle un passage doit être marqué entre les petits, qui croient et qui ont peur, et les plus grands, qui se sont libérés de la crédulité et des terreurs infantiles et qui ont franchi un pas vers l'âge adulte. C'est ainsi que Lévi-Strauss comprend la croyance au « Père Noël » et que Colette Méchin parle du « sevrage de la peur » : les jeunes portent les masques de telle manière que les enfants ne puissent pas les reconnaître, pas plus que l'homme qui se déguise en saint Nicolas pour distribuer les cadeaux ne doit être reconnu sous sa mitre et sa barbe. D'une manière générale, ce sont les jeunes qui se masquent et non les enfants. Les uns agissent, les autres regardent, reçoivent les cadeaux et craignent d'être enlevés. Cela n'empêche pas que les uns et les autres puissent incarner les morts, mais ils le font dans des circonstances et sous des formes différentes et non pas simultanément.

Entre le monde des vivants et celui des morts, les vieillards occupent une position symétrique de celle des enfants. Dans les années 1970, le trajet de la procession de Saint-Nicolas-de-Port, la plus significative, a été modifié pour englober non seulement les rues historiques du bourg, mais aussi les nouveaux quartiers périphériques ; mais Colette Méchin, qui fait cette observation, ajoute, de manière très significative, que le lien entre les enfants et les vieillards est affirmé partout :

Maintenant, le cortège démarre officiellement devant l'ADIPA (une maison de retraite) située aux lisières de Saint-Nicolas-de-Port et traverse une grande partie des nouveaux quartiers [...]. Le trait n'est d'ailleurs pas original. Dans toutes les villes qui organisent des parades costumées à l'occasion de la Saint-Nicolas, est prévu un arrêt à l'hospice de vieillards⁶⁷.

Consciemment et superficiellement, il s'agit d'affirmer l'appartenance des vieux à la communauté sociale. Cette interprétation fournie par les organisateurs n'a pas à être méprisée, mais les données permettent d'aller un peu plus loin. Les vieillards et les enfants entretiennent avec les morts un rapport symétrique : les vieillards sont appelés à devenir des morts sous peu, les enfants sont des morts revenus parmi les vivants depuis peu. La preuve en est que les vieillards et les enfants entretiennent aussi un rapport identique avec la connaissance de l'avenir. Pour procéder à un rite de divination, on utilise souvent un

67 MÉCHIN, 1978 : 15-16.

enfant comme *medium*⁶⁸. C'est le cas dans le *Jeu de la Feuillée* : interrogé par une grosse dame à propos de son ventre, le médecin recourt à un procédé divinatoire, l'onychomanie. Il trace une croix sur l'ongle du petit Rainelet et demande à l'enfant de décrire ce qu'il voit. Le diagnostic aurait pu être posé sans ce rituel magique, mais si l'on met de côté le caractère comique de l'épisode, on reconnaît une pratique très voisine de celle décrite par Jean de Salisbury dans le *Policraticus*, pratique qui exige la médiation d'un enfant⁶⁹. De leur côté, les grands vieillards, surtout à l'approche de la mort, sont censés apercevoir et annoncer l'avenir. Pantagruel en est convaincu, qui conseille à Panurge de consulter le vieillard Raminagobis pour apprendre de lui s'il sera cocu :

J'ay d'adventaige souvent ouy dire que tout homme vieulx, decrepit et près de sa fin, facilement divine des cas advenir⁷⁰.

Dès ses plus anciennes manifestations, le théâtre médiéval, joué par des enfants, prend en considération la place de l'enfance dans la société. Le massacre des Innocents met en évidence le remplacement nécessaire d'une génération par une autre. L'effacement des aînés et l'avènement des plus jeunes conditionnent la survie de la société et la conservation de ses institutions. Les miracles que saint Nicolas accomplit en faveur d'enfants rappellent combien précaires sont cette survie et cette conservation. Les enfants naissent mais ils peuvent disparaître, enlevés par une puissance indifférente à tout mérite, à laquelle le thaumaturge donne l'impression de laisser toute liberté de nuire. Saint Nicolas ne récompense la dévotion de ses fidèles qu'au tout dernier moment, si du moins on peut parler de récompense quand il s'agit de parents endeuillés. Son rôle n'est pas moins inquiétant dans le plus célèbre des miracles qui lui sont attribués, puisqu'il met en péril l'interdit du cannibalisme, non moins essentiel à la préservation de la société que celui de l'infanticide. Dans tous les cas, Nicolas incarne à la fois la puissance de régénération de la société et la menace qui pèse sur chaque génération. Ces différentes manifestations du théâtre des enfants entrent en consonance avec des rites où les rôles sociaux s'inversent, où les morts surgissent au milieu des vivants, font mine de les emporter ou exigent un tribut pour les laisser vivre en paix. L'Église a maintes fois condamné ces festivités en raison des débordements qui s'y donnaient cours. Elle a constamment prohibé le port des masques, qui mettait en cause le contrôle qu'elle prétendait exercer sur le culte des morts, les cimetières

68 Il en allait déjà ainsi dans la Rome antique : voir NÉRAUDAU, 1998 : 87 et n. 43.

69 BOUDET, 2001 : 137, n. 57 ; BOUDET, 2006 : 103-105.

70 RABELAIS, 1974 : 152.

et l'au-delà⁷¹. Le théâtre des enfants, les sorties des masques et les fêtes d'inversion de la fin de l'année ont cependant perduré. Certains prélats ont cherché à les justifier, dans certaines limites, comme des moments de relâchement indispensables à une jeunesse que les aînés soumettaient tout au long de l'année à une discipline rigoureuse⁷². On a parfois vu aussi, dans les jeux théâtraux, surtout les plus accomplis sur le plan esthétique comme le *Ludus Danielis*, une diversion habile : les dialogues, la mise en scène et la musique accaparent toute l'énergie des écoliers, les détournent des danses, des mascarades et des beuveries⁷³. On s'étonne pourtant de l'irrévérence dont témoigne l'ordinaire de la cathédrale de Padoue pour le jour de l'Épiphanie⁷⁴ : Hérode procède aux lectures de l'office en brandissant une lance et en donnant tous les signes d'une fureur extrême tandis que ses serviteurs frappent l'évêque, les chanoines, les écoliers et les fidèles à l'aide de vessies gonflées. Ce rituel laisse deviner ce que les chevauchées de l'enfant évêque, les défilés de masques et les autres festivités de l'enfance et de la jeunesse montrent de leur côté. Il est bon de laisser les enfants et les jeunes gouverner un jour par an et de laisser les morts harceler les vivants en certaines occasions déterminées. On voit ainsi ce qu'il en serait de la vie sociale si cela se produisait tous les jours. Les enfants doivent remplacer les adultes, mais seulement quand ils auront cessé d'être des enfants. D'ici là, ils font du théâtre, ce qui annonce le danger, le met en acte et le conjure.

71 Comme l'écrit Jean-Claude Schmitt, « L'an mille marque l'invasion des revenants, mais aussi les efforts redoublés de leur refoulement. » (SCHMITT, 1994 : 54). Sur le cimetière, voir LAUWERS, 2005.

72 DAHHAOUI, 2007-2008.

73 ARLT, 1970 ; FASSLER, 1992.

74 YOUNG, 1933, t. II : 9-100 ; DOGLIO, 1984.

Bibliographie

Sources

- ARLT Wulf, *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung*, Cologne : Arno Volk, 1970.
- CHAMBERS Edmund K., *The Medieval Stage*, Oxford : Clarendon Press, 1903, 2 vol.
- HALLINGER Kassius, *Corpus Consuetudinum Monasticarum*, t. VII/3, *Consuetudines seculi X/XI/XII, Monumenta non cluniacensia*, ed. Kassius Hallinger osb, Siegburg : Franciscum Schmitt success., 1984.
- DRONKE Peter, *Nine Medieval Latin Plays*, Cambridge : Cambridge University Press, 1994.
- Fauvel : Le Roman de Fauvel par Gervais du Bus*, édition Arthur Långfors, Paris, Firmin Didot, 1914-1919.
Éditions plus récentes : Gervais du Bus, Chaillou de Pestain, *Le Roman de Fauvel* éd. Margherita Lecco, Milano-Trento : Luni Ed., 1998 ; *Le Roman de Fauvel*, éd. Armand Strubel, Paris : Librairie générale française, 2012.
- HILAIRE d'ORLÉANS : *Hilarii Aurelianensis Versus et Ludi. Epistola. Ludus Danielis Belouacensis*, éd. Walther Bulst, M. L. Bulst-Thiele, Leyde, Brill, 1989.
- JACQUES de VORAGINE : Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, éd. Giovanni Paolo Maggioni, Firenze : SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 1998, 2 vol. ; Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, traduction française sous la direction d'Alain Boureau, Paris : Gallimard, 2004.
- I Ludi Sancti Nicholai in francoprovenzale. Inizio XV secolo*, éd. Laura Ramello, Chambéry : Université de Savoie, 2011.
- Ludus Danielis : Hilarii Aurelianensis Versus et Ludi. Epistola. Ludus Danielis Belouacensis*, éd. Walther Bulst, M. L. Bulst-Thiele, Leyde : Brill, 1989 : 99-113.
- MORANDI Nausica, *Officium Stella. Studio comparativo e trascrizione dei testimoni liturgico-musicali*, Firenze : SISMEL-Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2016.
- ORDERIC VITAL : *The Ecclesiastical History of Orderic Vitalis*, éd. et trad. Marjorie Chibnall, vol. 4, Books 7 and 8, Oxford : Clarendon Press, 1973.
- RABELAIS, *Tiers Livre*, chapitre XXI, éd. M. Screech, Paris-Genève : Droz, 1974.
- THOMAS Wyndham (ed.), *Four Twelfth-Century Saint Nicholas liturgical Dramas*, Moretonhampstead : Antico Edition, 1998.
- WACE, *Vie de sainte Marguerite, Conception Nostre Dame, Vie de saint Nicolas*, éd. Françoise Laurent, Françoise Le Saux, Nathalie Bragantini-Maillard, Paris : Champion, 2019.
- , *The Hagiographical Works. The « Conception Nostre Dame » and the Lives of St. Margaret and St. Nicholas*, translated with introduction and notes by Jean Blacker, Glyn S. Burgess, Amy V. Ogden with the original texts included, Leyde : Brill, 2013.
- WAUCHIER de DENAIN, *La Vie mon signeur seint Nicholas le beneoit confessor*, éd. John Jay Thompson, Genève : Droz, 1999.
- YOUNG Karl, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford : Clarendon Press, 2 vol., 1933.

Études

- ANGENENDT Arnold, « Ist Liturgie ein Spiel? », dans *Religiosus ludens. Das Spiel als kulturelles Phänomen in mittelalterlichen Klöstern und Orden*, éd. Jörg Sonntag, Berlin : de Gruyter, 2013, p. 41-61.
- BORDIER Jean-Pierre, « Réflexion sur la fonction sociale du jeu théâtral au Moyen Âge », dans *Homo ludens, homo loquens : el juego y la palabra en la Edad Media – Le jeu et la parole au Moyen Âge*, s. d. Maria Pilar Suárez, Madrid : UAM Ediciones, 2014, p. 17-37.

- BOUDET Jean-Patrice, « Les condamnations de la magie à Paris en 1398 », *Revue Mabillon*, 73 (2001), p. 121-157.
- , *Entre science et nigromance: astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XII^e-XV^e siècle)*, Paris: Éditions de la Sorbonne, 2006.
- COLLINS Fletcher Jr., « The Home of the *Fleury Playbook* » dans *The Fleury Playbook. Essays and Studies*, Thomas P. Campbell, Clifford Davidson (eds.), Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 1985, p. 26-34.
- CORBIN Solange, « Le ms. 201 d'Orléans. Dramas liturgiques dits de Fleury », *Romania*, 74 (1953), p. 1-43.
- COUSSÉE Bernard, *Saint Nicolas. Histoire, mythe et légende*, Raimbeaucourt: Cercle d'Études mythologiques Éditions, 2000.
- DAHHAOUI Yann, « Enfant-évêque et fête des fous: un loisir ritualisé pour jeunes clercs? », dans *Temps libre et loisirs du 14^e au 20^e siècle. Freizeit und Vergnügen vom 14. bis zum 20. Jahrhundert*, éd. Hans-Jörg Gilomen, Beatrice Schumacher und Laurent Tissot (*Schweizerisches Jahrbuch für Wirtschafts- und Sozialgeschichte - Annuaire Suisse d'histoire économique et sociale*, 20 [2005]), p. 33-46.
- , « Voyages d'un prélat festif. Un "évêque des Innocents" dans son évêché », *Revue historique*, 639 (2006), p. 677-694.
- , « Nikolaus oder Bischof? Aux sources médiévales de notre "saint Nicolas" », *Annales fribourgeoises*, 68 (2006), p. 9-22.
- , « Entre *ludus* et *ludibrium*. Attitudes de l'Église médiévale à l'égard de l'évêque des Innocents (XIII^e-XV^e siècle) », *Ludica* 13-14 (2007-2008), p. 189-198.
- , « Le pape de Saint-Étienne. Fête des Saints-Innocents et imitation du cérémonial pontifical à Besançon », dans *Mémoires de cours. Études offertes à Agostino Paravicini Bagliani*, Lausanne: Université de Lausanne, 2008, p. 141-158.
- , *L'évêque des Innocents dans l'Europe médiévale (XII^e-XV^e siècle)*, thèse, Paris, 2012.
- , « L'évêque de Paris, le légat et la fête des fous à Notre-Dame. Histoire de l'interprétation d'une ordonnance (1198) », dans *Notre-Dame de Paris 1163-2013*, éd. Cédric Giraud, Turnhout: Brepols, 2013, p. 367-383.
- , « Païenne, parodique ou liturgique? La fête des fous dans le discours historiographique (XVII^e-XX^e siècle) », *Asdiwal. Revue genevoise d'anthropologie et d'histoire des religions*, 9 (2014), p. 147-152.
- DEMANGET Magali, « La nouvelle vie des morts. La fête de *Todos Santos* et la mise en scène des âmes-images à Huautla (Sierra Mazatèque, Mexique) » dans *Le Mythe. Pratiques, récits, théories*, s. d. Christine Bergé, Michel Boccara, Markos Zafiroopoulos, vol. 1, *Aux sources de l'expression*, Paris, Anthropos, 2004, p. 147-183.
- DEMEILLIEZ Marie, DOUDET Estelle, FERRAND Mathieu, SYSSAU Éric (éd.), *Le Théâtre au collège, European Drama and Performance Studies* 11, 2 (2018).
- DEMOUY Patrick, « Les *pueri chori* de Notre-Dame de Reims. Contribution à l'histoire des clergeons au Moyen Âge », dans *Le Clerc séculier au Moyen Âge. XXIII^e Congrès de la Société des Historiens médiévistes de l'Enseignement supérieur (Amiens, juin 1991)*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1993, p. 135-149.
- DOGLIO Federico, « Erode furente e i magi cristiani, dall'Officium Stellæ alle laudi drammatiche perugine », dans *Atti del IV Colloquio della SITM, Viterbo, 10-15 luglio 1983*, éd. Myriam Chiabò, Federico Doglio et M. Maymone, Viterbe: Union Printing Editrice, 1984, p. 275-295.
- DORN Ehrard, *Der sündige Heilige in der Legende des Mittelalters*, Munich, W. Fink, 1967.
- DRUMBL Johann, *Quem quaeritis? Teatro sacro dell'alto medioevo*, Roma: Bulzoni, 1981.

- , « Il dramma liturgico: aspetti filologici e storici », dans *La scena assente: realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo. Atti delle due giornate internazionali di studio sul Medioevo (Siena, 13-16 giugno 2004)*, éd. Francesco Mosetti Casaretto, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2006, p. 123-142.
- FASSLER Margot, « The Feast of Fools and Danielis ludus: popular tradition in a medieval cathedral play », dans *Plain-song in the Age of Polyphony*, éd. Thomas F. Kelly, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 65-99.
- Fauvel Studies. Allegory, Chronicle, Music and Image in Paris, Bibliothèque Nationale de France MS français 146*, éd. Margaret Bent et Andrew Wathey, Oxford: Oxford University Press, 1998.
- GINZBURG Carlo, « Charivari, associations juvéniles, chasses sauvages », dans *Le Charivari. Actes de la table ronde organisée à Paris, 25-27 avril 1977*, éd. Jean-Claude Schmitt et Jacques Le Goff, Paris: EHESS-La Haye: Mouton, 1981, p. 131-140.
- GRINBERG Martine, « L'episcopus puerorum », dans *Infanzie. Funzioni di un gruppo liminale dal mondo classico all'Età moderna*, éd. Ottavia Niccoli, Florence: Ponte alle Grazie, 1993, p. 144-158.
- HUGLO Michel, « Analyse codicologique des drames liturgiques de Fleury [Orléans, B. M. 201] », dans *Calames et cahiers. Mélanges de codicologie et de paléographie offerts à Léon Gilissen*, éd. Jacques Lemaire et Émile van Balberghé, Bruxelles: Centre d'Étude des manuscrits, 1985, p. 61-68.
- JONES Charles W., *The Saint Nicholas Liturgy and its Literary Relationships (Ninth to Twelfth Centuries)*, Berkeley: University of California Press, 1963
- , *Saint Nicholas of Myra, Bari, and Manhattan. Biography of a Legend*, Chicago-Londres: University of Chicago Press, 1978.
- KANTOROWICZ Ernst, *Laudes regiae. A Study in Liturgical Acclamations and Medieval Ruler Worship*, Berkeley: University of California Press, 1958; trad. fr. *Laudes regiae. Une étude des acclamations liturgiques et du culte du souverain au Moyen Âge*, Paris: Fayard, 2004.
- KOOPMANS Jelle, *Le Théâtre des exclus au Moyen Âge. Hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris: Imago, 1997.
- LAUWERS Michel, *Naissance du cimetière. Lieux sacrés et terre des morts dans l'Occident médiéval*, Paris: Aubier, 2005.
- LECCO Margherita, « Il diavolo con la gerla », *L'Immagine riflessa* 9 (2000), p. 389-411.
- LÉVI-STRAUSS Claude, « Le Père Noël supplicié », *Les Temps Modernes*, 7 (1952), p. 1572-1590.
- MÉCHIN Colette, *Saint Nicolas. Fêtes et traditions populaires d'hier et d'aujourd'hui*, Strasbourg: Berger-Levrault, 1978.
- MEISEN Karl, *Nikolauskult und Nikolausbruch im Abendlande. Eine kultgeographisch-volkskundliche Untersuchung*, Düsseldorf: Schwann, 1931.
- NÉRAUDAU Jean-Pierre, « L'enfant dans la culture romaine », dans *Histoire de l'enfance en Occident*, éd. Egle Becchi et Dominique Julia, t. 1, *De l'Antiquité au XVII^e siècle*, Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- OGDEN Dunbar H., *The Staging of Drama in the Medieval Church*, Newark: University of Delaware Press, Londres: Associated Press, 2002.
- REGALADO Nancy Freeman, « Masques réels dans le monde de l'imaginaire. Le rite et l'écrit dans le charivari du *Roman de Fauvel* », dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, éd. Marie-Louise Ollier, Montréal: Presses de l'université de Montréal – Paris: Vrin, 1988, p. 111-126.
- REY-FLAUD Henri, *Le charivari. Les rituels fondamentaux de la sexualité*, Paris: Payot, 1985.
- SCHMITT Jean-Claude, *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris: Gallimard, 1994.
- SHAHAR Shulamith, « Boy Bishop's Feast: A Case Study in Church Attitude Towards Children in the High and Late Middle Ages », dans *The Church and Childhood*, Diana Wood ed., Oxford: Blackwell, 1994, p. 243-260

- SONNTAG Jörg, « Vita religiosa als Spiel. Kurze Erwägungen zu einem komplexen Phänomen », dans *Religiosus ludens. Das Spiel als kulturelles Phänomen in mittelalterlichen Klöstern und Orden*, éd. Jörg Sonntag, Berlin : de Gruyter, 2013, p. 63-78.
- , « A Matter of Definition? Game, Play and Ritual in Medieval Monasteries », dans *Il gioco nella società e nella cultura dell'alto Medioevo. Spoleto, 20-26 aprile 2017*, Spoleto : Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2018, t. 1, p. 335-356.
- UELTSCI Karin, *La « Mesnie Hellequin » en conte et en rime. Mémoire mythique et poétique de la recomposition*, Paris : Champion, 2008.
- VERGER Jacques, « Les saints patrons à l'Université de Paris au Moyen Âge », dans *Santi Patroni e Università in Europa*, éd. Patrizia Castelli, Roberto Greci, Bologne : CLUEB, 2018, p. 1-9.



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Divertir, instruire, célébrer
Études sur le théâtre et la théâtralité
dans l'Europe prémoderne
à la mémoire d'André Lascombes

***To entertain, instruct
and celebrate***
*Studies in early modern theatre and
theatricality in memory of André
Lascombes*

Textes réunis par
Jean-Pierre Bordier, Juan Carlos Garrot Zambrana,
Richard Hillman, Pierre Pasquier

Référence électronique

[En ligne], Martine Yvernault, « La confrontation du visible et de l'invisible dans *The Trial and Flagellation of Christ* et *The Crucifixion* du cycle de Chester », dans *Divertir, instruire, célébrer : études sur le théâtre et la théâtralité dans l'Europe prémoderne à la mémoire d'André Lascombes - To entertain, instruct and celebrate : studies in early modern theatre and theatricality in memory of André Lascombes*, éd. par J.-P. Bordier, J. C. Garrot Zambrana, R. Hillman, P. Pasquier, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne », 2023, mis en ligne le 10-02-2023,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/hommage-lascombes>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Elena Pierazzo & Marion Boudon-Machuel

Responsable scientifique
Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN
2107-6820

Mentions légales
Copyright © 2023 – CESR.
Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.nue@univ-tours.fr

La confrontation du visible et de l'invisible

dans *The Trial and Flagellation of Christ*
et *The Crucifixion* du cycle de Chester*

Martine Yvernault

Université de Limoges

Au-delà des « pageants » qui mettent en scène le procès et la Passion du Christ sur des tréteaux fixes ou mobiles¹ par des guildes dont le texte et le jeu étaient contrôlés par les autorités, apparaît – dans les deux épisodes de la Passion du Christ – un débat entre deux sens, l'ouïe et la vue, qui n'ont pas la même portée heuristique. Ces deux sens ont une fonction centrale dès lors qu'il est question de théâtre. Mais, s'agissant de théâtre médiéval, la référence aux sens ne peut se limiter à la seule sollicitation des cinq sens extérieurs, corporels, et conduit – surtout dans un texte sur la Passion – à la valorisation des sens que saint Augustin définissait comme les sens intérieurs. L'ouïe – les paroles, les cris, les vociférations – et la vue – le spectacle du procès et de la crucifixion – induisent ainsi une réflexion moins dramatique que spirituelle sur ce que le spectateur est amené à voir et comprendre dans ces deux pièces sur un plan métaphysique. Dans son ample état de la question sur les cinq sens au Moyen Âge, Éric Palazzo montre que l'approche des cinq sens n'est pas simplement une réflexion sur des expériences sensorielles de nature corporelle mais qu'il s'agit d'expériences qui conduisent à une compréhension autre que littérale, humaine, terrestre, visible. Ainsi, écrit-il, l'exploration des cinq sens au Moyen Âge a été éclairée bien plus tard, par exemple, par la phénoménologie de la perception (Maurice MERLEAU-PONTY), et par la phénoménologie en lien avec l'Incarnation (Michel HENRY)².

* L'édition utilisée pour l'étude des deux parties de la 16^e pièce du cycle, ainsi que pour les citations, est celle de David MILLS, 1992.

1 Voir : CLOPPER, 2001 : 130.

2 Voir : PALAZZO, 2016 : 13-57, 13 en particulier.

Dans un texte qu'André Lascombes m'avait fait parvenir afin qu'il soit lu lors de l'atelier Moyen Âge, intitulé *Transparences médiévales*, du 52^e Congrès de la Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur en 2012³, la question du visible et de l'invisible, du terrestre et du surnaturel, est clairement posée. C'est une problématique qui était au cœur de sa réflexion sur le théâtre médiéval et il rappelait que les « Cycle Plays » distinguent, sans vraiment les séparer, l'espace dramatique et le surnaturel :

Comme cela a été montré voici déjà longtemps, le déroulé des épisodes bibliques composant le résumé de l'histoire humaine selon le modèle chrétien fait alterner des scènes de deux ordres différents : celles, d'une part, qui se déroulent dans *l'espace-temps humain*, sinon historique, et content ou commentent les événements du mythe chrétien, dont la vie christique, et, d'autre part, les moments (pour certains situés à l'intérieur même des précédentes) où l'intrusion dans l'espace humain de la divinité elle-même (Dieu en personne ou ses porte-parole dont son Fils) transpose l'action dramatique dans un univers surnaturel, celui du mythe chrétien. Ce va et vient fréquent (dont on peut légitimement penser que le spectateur médiéval, surtout le ferme croyant, l'effectue volontiers au cours du spectacle) donne à ces moments du cycle selon divers témoignages (et même devant des publics laïcisés et sceptiques, mais non encore vaccinés contre l'effet mythique), une intensité qui se transmet, on y reviendra, aux divers agonistes. »⁴

La première des deux pièces, qui met en scène le procès et la flagellation du Christ, s'ouvre ainsi alors que le Christ est amené devant Caïphe et Annas :

Sir Bishops, here we have brought
a wretch that much woe has wrought
and would bring our Law to nought—
for it he hath spurned.

Ces paroles d'ouverture cadrent le contexte politique de l'arrestation de Jésus. Elles affirment le sens littéral que les autorités donnent à l'ouïe et à la vue. Il s'agit pour le premier Juif d'annoncer, de rendre publique l'arrestation d'un fauteur de troubles tout en se conciliant les spectateurs (ceux du Moyen Âge autant que la foule de Jérusalem), avec des accents racleurs qui rassemblent et capturent et qui sont censés susciter la curiosité, c'est-à-dire le désir de voir un spectacle livré immédiatement. Ceci est renforcé par la répétition des verbes « brought », « bring », répétition opérée dans un discours sans recherche, factuel

3 Voir : YVERNAULT, 2015. Le texte d'André LASCOMBES, qui ne fut pas publié, était intitulé « Transparences ou invisibilité partielle ? Le personnage de la scène anglaise c. 1420-1520 ».

4 Cette citation est tirée de la page 2 de ce texte.

et descriptif, destiné à exhiber une situation posée comme évidente et réglée par avance. L'adverbe « here » (I, 7, 9) introduit ironiquement l'ambiguïté de l'arrestation qui est à la fois un triomphe politique pour les autorités et l'expression des limites que le Christ va – par son silence – imposer. « Here » ancre le drame représenté, le rend présent dans une temporalité et un lieu précis alors que le Christ ne peut être assigné à ce temps et à ce lieu précis ; par sa Passion, le Christ ouvre le temps eschatologique, distinct du temps humain. Cet adverbe, censé poser avec certitude les bases temporelles et spatiales d'un drame ordinaire impliquant un agitateur, suggère en réalité l'instabilité de la parole, de l'ouïe et de la vue, instabilité confirmée par Jésus : « As thou sayest, right so say I —/I am God's Son Almighty » (49-50). Le drame a beau installer son lieu, son histoire, sa temporalité, construire son texte et distribuer les rôles, il est affaibli par la force surnaturelle du supplicé. Le Christ échappe au drame, ne s'inscrit pas dans ce texte. Le Christ ne peut être contenu dans un personnage puisque le rôle, forme d'incarnation au niveau humain, se distingue de l'Incarnation. Cette distinction fondamentale au plan théologique ne constitue pourtant pas une aporie. Elle traduit la reconnaissance des différents niveaux dans le texte entendu dans le lieu théâtral et les différents degrés de perception de la représentation. Le texte révèle ainsi, dès le début, son fondement méta-dramatique : la représentation montre ce qui est humainement représenté, visible, littéral, mais tout l'enjeu consiste à faire en sorte que les sens des spectateurs accèdent à l'invisible, au surnaturel, au mystère qui ne peuvent être figurés, sans pour autant détacher radicalement le visible et l'invisible, l'un étant la voie d'accès à l'autre. Il s'agit donc bien de penser grâce à ce qui est représenté, de « penser en images »⁵, de suivre une démarche anagogique qui parte de la perception la plus simple pour découvrir le sens le plus profond. C'est donc les sens sollicités – la simple vue, la simple ouïe – qui, en définitive, permettent de s'élever jusqu'au signifié.

Solliciter l'ouïe

Le lieu de la représentation est un lieu bruyant ; des voix multiples s'affrontent telles les voix de bateleurs en train de monter un spectacle, immédiat et gratifiant pour l'œil consommateur du spectateur : « Now thou may prove thy power » [...] « thy Christhood we must know ». Le spectacle que pourrait offrir le Christ est ainsi conçu comme une monnaie d'échange susceptible de le tirer de ce mauvais pas, susceptible d'une certaine façon d'assurer son rachat à l'instar d'Everyman qui, dans un premier temps, négocie avec Mort. Toutes les expressions des discours d'Annas et de Caïphe (« jangling », « for penny », « such sleight to show ») définissent ce temps comme une performance, une

5 Voir : BASCHET, 2008 : 160-161.

jonglerie, associées à une valeur marchande certaine si le Christ accepte les règles du jeu et le joue avec talent.

Les deux pièces qui mettent en scène la Passion soulignent, en apparence, la force qu'auraient les bruits, les cris, les paroles discordantes, les expressions péjoratives (« jangling Jesus », « dozebeard », « babble-a-vaunt »), les rumeurs et le bouche-à-oreille (« I heard him say »). Le texte semble valoriser la vocifération qui sature et opacifie la perception. La clameur trace les contours du lieu dramatique ainsi matérialisé par la circulation incessante d'une parole répétitive, accusatrice, enfermante, qui place le Christ au centre même d'une arène verbale dont le ton menaçant traduit en fait l'impuissance : « « Say, Jesu, to this what sayen ye ? », 41. La clameur convoque ainsi les spectateurs également promus juges du Christ. En sollicitant la complicité de la foule (« Ye hearen all what he says here », 58/ « What say you men that now been here ? », 62), Caïphe entraîne les spectateurs dans une piètre dialectique dont les termes deviennent des coups portés (« Buffets him », « gurd him in the face », « spurn and spit ! ») ; les plosives et les gutturales traduisent l'intensité des tortures infligées au Christ et l'exacerbation du sens de l'ouïe. L'accent mis sur l'ouïe fait converger le monde médiéval – où Paul ZUMTHOR le rappelle⁶, la voix et l'ouïe étaient essentielles – et le drame qui se joua à Jérusalem. La convergence des deux espaces qui se rejoignent à travers le texte dramatique d'une tragédie re-présentée ouvre ce que Andrew ALBIN définit comme un espace acoustique de nature dramatique (« a dynamic acoustic space ») dans une étude portant sur une autre pièce du cycle de Chester, *Les bergers*⁷. ALBIN montre que l'espace dramatique ne peut se limiter à la seule scène. Entraînant la participation forte des spectateurs et des habitants dans le voisinage des tréteaux grâce à toutes les modalités sonores (récits introductifs, cris, chants, injonctions, lamentations), l'espace et le temps se distendent depuis le lieu scénique jusqu'aux rues médiévales adjacentes, jusqu'à la Judée où se déroula l'histoire du Christ, de la nativité à la Passion. L'intérêt de la création d'espaces sonores (qu'ALBIN appelle des « aural fields »), particulièrement dans les textes qui dramatisent des fondements théologiques tels que le salut, réside non seulement dans la mise en scène du théologique mais surtout dans l'inclusion et la participation des spectateurs concernés en tant qu'humains. Ils étaient concernés par le texte entendu comme les spectateurs d'*Everyman* étaient concernés par les injonctions de Mort qui, un jour, ferait d'eux aussi

6 Paul ZUMTHOR (1987, p. 248-249) ne cesse de rappeler le rôle de la vocalité qui rend le texte vivant : « La transmission de bouche-à-oreille opère le texte. Mais c'est le tout de la performance qui constitue le lieu émotionnel au sein duquel le texte vocalisé devient art, et d'où procède et où tend la totalité des énergies constituant l'œuvre vive ».

7 Voir ALBIN, 2013 : 33.

des acteurs de leur trépas⁸. Il est donc essentiel de souligner les intensités sonores du procès du Christ et de sa crucifixion.

La violence du drame ancien est de même restituée par les Évangiles par l'intensification de la vocifération du peuple⁹ dont l'écho résonne dans les injonctions similaires de Caïphe et d'Annas sur la scène médiévale et dans les commentaires cruels qui scandent les coups que chaque Juif inflige au Christ, comme si la violence était sous-titrée, comme s'il fallait rendre la souffrance du Christ audible et vérifiable par l'ouïe, comme s'il fallait pallier le silence du Christ, comme si les cris préfiguraient la crucifixion à travers la contiguïté phonique entre « cryen » et « cross »¹⁰. À la fin de la crucifixion, le texte se fait plus précis sur les voix entendues et les divise en deux groupes qui figurent la distinction entre le terrestre et le spirituel : d'une part, les voix masculines, viriles, cruelles, centrées sur la mise en œuvre d'un supplice défini comme un travail à réaliser et, d'autre part, les voix des femmes, à la fois différentes et si unies dans la même lamentation. Toutes se nomment Marie, la mère de Jésus, ainsi que Madeleine, la mère de Jacques, et Salomé. Leurs plaintes déchirantes, qui répètent les mêmes douleurs, opposent la maternité souffrante à la virilité indifférente. Le bruit des funestes outils est alors couvert par une lamentation lancinante, renforcée par la répétition des sifflantes (« sorrow », « sight », « see », « sweet son », « suffer », 241-305) qui, en dépit de la violence abominable du supplice, parvient à évoquer l'esthétique et l'émotion du *Stabat Mater*. Les voix de femmes se rejoignent en un chœur de douleur et, portant le même texte de souffrance, forment un cercle à la fois protecteur, presque utérin, et impuissant autour de la croix. Ce cercle s'oppose au front déterminé des artisans qui, à grand renfort de cris de satisfaction (« Why praise ye not me/that have so well done ? », 211-212), ont déformé le corps du Christ afin qu'il s'ajuste à la croix. Les femmes créent ainsi un cercle visible, un chœur de douleur audible ; elles définissent une autre scène qui suggère la possibilité et l'espérance d'un espace autre que le monde terrestre et littéral que les bourreaux font entendre aux spectateurs. C'est cet espace du surnaturel et du salut que le Christ, avant de mourir, laisse entrevoir au second larron : « Man, I tell thee, in good fay,/for thy belief is so verray,/in Paradise thou shalt be today/with me there in my bliss », 337-339. Dans ces deux vers se lit l'assurance du salut ainsi que la force de la vérité et la réponse promise à la foi qui contraste avec l'échec du procès du Christ dès lors que ses juges ne parviennent pas à obtenir des réponses à leurs

8 *Ibid.* : 35-36.

9 Voir, par exemple : Matthieu 27 : 21-26, les réactions du peuple passant d'une simple réponse (la libération de Barabbas) à une insistance unanime exigeant la crucifixion de Jésus (« Mais eux criaient de plus en plus fort : qu'il soit crucifié ! »). La même gradation apparaît dans l'Évangile de Luc (23 : 18-23).

10 « Nay, all, all we cryen with one voice,/nail him, nail him to the cross » (229-230).

questions. La pièce rapportant la crucifixion de Jésus s'achève sur la confusion des sens de l'ouïe et de la vue que le centurion exprime ainsi :

I know by manner of his cry
 he has fulfilled the prophecy
 and godhead showed apertly
 in him — all men may see. (381-84)

Les vociférations qui ouvrent le jugement du Christ, puis accompagnent sa mise à mort, s'effacent enfin et toute l'attention se concentre sur ses dernières paroles (361-364), un appel à Dieu qui réalise la prophétie dans la Passion, rend visible ce qui adviendra, rend perceptible la présence d'un Dieu qui écoute et que tous voient en la personne de Son Fils (« and godhead showed apertly/in him — all men may see. »)

Attirer les regards

Le théâtre médiéval est affaire de lieu ou de lieux, identifiés par des objets à la valeur métonymique, plus ou moins délimités, définis par les termes *locus* et *platea* et comprenant aussi les scènes sur des chariots fixes, alignés ou en rond, déplacés vers des sites de la ville (les « stations ») et pouvant donc impliquer des processions de spectateurs en mouvement¹¹. La représentation théâtrale suppose ainsi une expérience physique à laquelle les spectateurs participent sans passivité, à travers leurs déplacements, leurs stations devant les chariots, à travers la multiplicité des sonorités qui leur parviennent (voix des acteurs, bruits de la rue, par exemple) et la nécessité de fixer leur regard sur une scène spécifique qui se détache du reste du cadre urbain. L'expérience visuelle rappelle l'étymologie grecque du terme « théâtre », le lieu vers lequel on regarde et où l'on regarde, où le monde et son histoire sont reproduits et représentés de manière spéculaire à une échelle réduite, où – comme dans un amphithéâtre – le monde peut être soumis à une observation détaillée, où l'œil du spectateur semble entrer dans l'image suggérée par le spectaculaire et qui lui montre qu'il est aussi acteur de ce monde organisé par le divin dramaturge¹². Mais il faut d'abord attirer le regard.

De même que les deux pièces sont caractérisées par la répétition des termes « say », « hearen », « hearden », « hark », les termes « see », « sight » accompagnent chacun des gestes de ceux qui amènent le Christ, puis le mettent en croix, comme si les spectateurs étaient incités à voir les protagonistes historiques de Jérusalem au-delà des acteurs. Mais la superposition de la Judée et de l'Angleterre médiévale n'est qu'une partie de l'expérience visuelle suscitée par le drame – une expérience qui s'apparente-

11 Voir, par exemple : NELSON, 1972 ; SOUTHERN, 1957.

12 Sur la définition métaphysique du théâtre, voir : VAN DELFT, 2005, chap. 1 et 2.

rait à un voyage dans le temps et dans l'espace, similaire à la relation de son voyage à Jérusalem par Margery Kempe.

Les références au visuel ont pour but de rendre perceptible la Passion du Christ et de montrer les stratégies utilisées afin de recréer la scène du supplice. Ainsi, des vers 153 à 176, le texte se concentre sur la matérialité du supplice en nommant les outils (« hammer », « nails », « rope »). Ces outils d'artisans renvoient à la vie quotidienne vécue et familière aux spectateurs. Pourtant, ces outils présentés à la vue et que les artisans se félicitent de manier avec art (207-212) servent aussi, par leur simple présentation, à suggérer la douleur éprouvée par le public. La douleur est renforcée par l'association du substantif et du verbe, de l'instrument et de l'acte (« hammer », « nails »/ « to nail », « drive on », « boring » ; « rope »/ « to draw », « to strain », « stretched »). Ces outils sont ainsi plus que des objets ; ils matérialisent la réalité des stigmates du Christ – homme et Dieu – des stigmates qui s'inscrivent au nombre des « signes » (488) se manifestant au moment de la mort du Christ et que l'iconographie religieuse place souvent autour de la croix. L'objet vu dépasse ainsi sa propre matérialité et se traduit, se convertit en sens. Les actes techniques, professionnels, des artisans sont donc ambigus car leur observation induit un déchiffrement plus complexe. La description de la fin de la crucifixion (201-216) est saturée d'expressions à double sens que les Juifs profèrent sans conscience (« by this light », « in your sight », « by my truth »). Elle déconstruit l'image du corps charnel du Christ apparemment centrale (« Fellows, will you see/how I have stretched his knee »). Pourtant, c'est bien le supplice du corps mortel qui conduit au basculement vers une vision transcendante du supplice dès lors que les artisans, brutaux et ignorants, se mettent en tête de dresser (« raised », répété) la croix – ailleurs nommée « mast » (166). Ce mât-croix est bien le même repère moral que le mât métaphorique des navires pris dans la tempête qui s'abat sur les humains et que la poésie et l'iconographie représentent. La croix dressée ouvre la fin du drame tout en signifiant surtout l'élévation du Christ vers son Père auquel il adresse ses dernières paroles (« Eloi lama sabachthani ! », 363) et en traduisant le processus anagogique qui conduit les spectateurs d'une observation matérielle vers une lecture spirituelle.

Enfin, le texte joué révèle de fortes qualités picturales notamment dans le passage évoquant, d'une part, la parodie du sacre du roi des Juifs (333-348) et, d'autre part, la lamentation des saintes femmes. Le drame recourt aux accessoires (« chair », « reed »), à leur couleur (la pourpre du vêtement), à leur matière et texture (« thorns »). Ce sont là encore des objets (« thing », 339) mais, pour les spectateurs, ils rappellent les mêmes objets visibles sur les vitraux des chœurs, les voussures des porches et les tympanes, les retables. Le couronnement du sacre du roi des Juifs est, à première vue seulement, une parodie humiliante. Il immobilise, en réalité, le jeu scénique jusque-là mû par les vociférations, les insultes, les coups. La parodie de couronnement s'arrête sur la construction

d'une image fixe du Christ, et la fixité de cette image induit mémoire et anamnèse d'un temps passé, re-présenté.

Évoquant l'œuvre de Richard de Fournival et son texte en images, Mary Carruthers souligne que la mémoire que Dieu a donnée aux hommes a deux accès, la vue et l'ouïe. La représentation picturale d'une histoire autant que son auralité l'exhument d'un passé en apparence révolu et lui confèrent une présence nouvelle¹³. Mary Carruthers poursuit cette réflexion dans une autre étude consacrée aux cinq sens au Moyen Âge :

[...] les êtres humains pensent essentiellement au moyen d'images mentales formées à partir de données sensorielles brutes par un processus psychologique spécifique aboutissant à leur stockage dans la mémoire sous une forme (en l'occurrence une image) qui permet leur mobilisation ultérieure au moyen du souvenir [...] Toute expérience humaine est compliquée et complexe, littéralement un « mélange entrelacé » des nombreux *stimuli* reçus par nos cinq sens¹⁴.

La parodie de couronnement met ainsi bien en évidence le rôle de l'image pour les médiévaux dont Jean-Claude SCHMITT rappelle qu'elle « est d'abord un fondement de l'anthropologie judéo-chrétienne puisque l'homme a été créé « à l'image de Dieu ». »¹⁵

Au-delà du sens théologique que le texte dramatique porte, il construit, par les mots, de véritables œuvres picturales telles que celles qui sont suggérées par l'évocation de la douleur de la mère du Christ (241-248). En quelques vers, grâce à l'*ekphrasis* qui naît de l'évocation de la naissance et de l'enfance du Christ par Marie, le texte fait mémoire des temps et des espaces à travers des fragments de vers semblables à de petits tableaux (245, Nativité et étable ; 246, petite enfance et maternité). La douleur de l'heure de la Passion convoque ainsi visuellement le souvenir des joies passées tout en présentant l'inévitable mort de l'enfant de Marie. Le processus ekphrastique se poursuit à travers l'évocation des genoux de la mère (« gave thee suck upon my knee ») qui préfigure la représentation de la *Mater Dolorosa*, la *Pietà*, la mère qui tient son Fils supplicié sur ses genoux. L'image peinte, suggérée dans et par le texte dramatique, n'a donc pas qu'un intérêt spectaculaire immédiat. Elle permet, par l'activation du sens de la vue – tant extérieure qu'intérieure – d'accéder à un contenu plus profond, de nature mystique, traduit par la rencontre de la dimension verticale (la croix) et l'horizontalité de l'espace terrestre ainsi que du tréteau scénique¹⁶.

13 Voir CARRUTHERS, 1996 : 223.

14 Voir CARRUTHERS, 2016 : 59.

15 SCHMITT, 2002, p. 97.

16 Voir EDWARDS, 1974 : 160 : « By imitating Christian history, painting served the purpose of educating the illiterate and enforcing orthodoxy. At the same time, icons could effect changes which were not mimetic. These changes were recollections of Divine immanence ».

Figurer l'invisible

De ces espaces distincts et pourtant contigus, terrestres et surnaturels, les deux pièces donnent des figurations à travers la répétition de l'adverbe « here » qui traduit autant le lieu que le temps. « Here » au vers 1 du procès et de la flagellation du Christ ouvre le temps dramatique et attire les regards des spectateurs du lieu médiéval au lieu historique du supplice à Jérusalem, le lieu où l'on pensait pouvoir mettre un terme aux discours séditieux de Jésus (« Ah, jangling Jesus, art thou now here ? » Le sens de « here » est radicalement différent dans les rares paroles que le Christ échange avec ses juges : par exemple, « and here I tell thee truly/that me yet shall thou see/sit on God's right hand him by », 51-53. Le silence du Christ s'explique en partie par l'impossibilité de faire converger non seulement les points du débat entre Caïphe, Pilate, Hérode et Jésus, mais aussi les espaces d'où ils parlent et qui les définissent – l'horizontalité du monde politique et la transcendance. Les juges ne s'approchent de la transcendance que par défaut, par le hasard du discours ironique, avatar dérisoire de la préfiguration de la mort rédemptrice. Ainsi Caïphe lâche : « Sir, it is needful — this say I —/that one man die, witterly,/all the people to forbuy », 21-23. De même, asseoir le Christ sur un avatar de trône parodie et abaisse tout en préfigurant l'ascension du Christ et son vrai couronnement.

Paradoxalement, la vérité du Christ s'affirme pour les Juifs dès lors qu'ils procèdent à son abaissement et à son effacement. L'invisible est dramatiquement suscité par les stratégies – toutes matérielles – de dissimulation, de voilement de Celui qu'ils pensent être un imposteur. L'un s'écrie, « His face will I steek/with a cloth », 94-95. Or ce voile, inévitablement, suggère le linge couvrant le visage du Christ mort, suaire d'un visage qui ne peut disparaître. Ce voilement de la face du Christ par les Juifs perd tout son objet dès lors qu'il est aussi relié à un épisode inverse, celui de la Transfiguration dans lequel, temporairement, le Christ perdit son apparence terrestre (« son visage resplendit comme le soleil, ses vêtements devinrent blancs comme la lumière »¹⁷). Cette blancheur immaculée, qui efface le corps terrestre et le transfigure, s'oppose aux vêtements blancs avec lesquels, selon la coutume, on affublait les fous (205-212). Ainsi, plus l'objet (le voile, le vêtement) tend à éliminer le Christ, plus il dévoile au spectateur les sens plus profonds vers lesquels le texte les conduit. L'effacement et l'abaissement du Christ sont parachevés par sa nudité et le partage des vêtements, joués aux dés. Or, c'est précisément la matérialité tangible du vêtement qui définit l'homme terrestre, celui qui fut chassé de l'Eden, tandis que la nudité suggère le temps de la grâce et de l'innocence comme le rappelle AGAMBEN :

17 Matthieu, 17 :2.

Avant la chute, et bien qu'ils ne fussent recouverts d'aucun vêtement, Adam et Ève n'étaient pas nus : ils étaient recouverts d'un vêtement de grâce [...] Et c'est de ce vêtement surnaturel que les péchés les privent¹⁸.

Le partage des vêtements donne à voir l'insignifiance humaine à travers les thèmes de la fragilité, de l'arrachement, de la déchirure que cette scène sordide traduit. Les vêtements sont ainsi dispersés entre plusieurs joueurs comme si le vêtement du Christ était aussi écartelé que son corps. Au moment de sa Passion et de sa mort, tout se fracture, s'effondre, se clive : le soleil s'efface, la terre tremble, les roches éclatent, le rideau du temps se déchire. Pourtant, les spectateurs de la crucifixion re-présentée entendent, à plusieurs reprises, que le manteau du Christ ne peut se partager car il est d'une pièce (« bout seam », 97, 140), un et entier, parfait, sans coutures. C'est la vérité qui est rendue visible et indestructible au moment où Jérusalem devient invisible, obscure, où ses repères terrestres s'effondrent.

Reste la question du silence du Christ dans les deux pièces du cycle de Chester. Il parle si peu qu'il semble s'effacer de lui-même. On pourrait presque conclure que c'est un bien piètre acteur qui, dans le mutisme, s'isole des autres acteurs et se contente de répliquer : « As thou sayest » ; « That thou sayest, it is no less. » Le maigre discours du Christ, en réalité, et particulièrement ses dernières paroles, correspondent à un silence éloquent, qui incite au déchiffrement herméneutique. Ses dernières paroles (« Eloi lama sabachthani » contiennent l'interrogation hébraïque « lama » (למה), pourquoi, qui suppose ici la quête d'une vérité supérieure vers laquelle Dieu appelle le Christ. De même, rendre l'âme (« My spirit I betake to thee ») ne signifie pas mourir mais figurer explicitement la Trinité dans l'association ultime du Christ, de l'Esprit et d'Éloi¹⁹.

Le silence du Christ ou bien sa participation laconique au discours varient selon les mises en scène²⁰. Expression de son humilité, le silence sert de repoussoir à l'insignifiance des vociférations terrestres alors qu'un dialogue invisible, inaudible pour les tortionnaires, se fait entendre à la fin de la crucifixion. Le silence impose essentiellement la foi qui implique de croire alors que l'homme terrestre n'a pas de réponse, pas de preuve (terme que l'on rencontre dans le texte des deux pièces). La preuve, corollaire du doute,

18 AGAMBEN, 2019 : 83. Sur le sens spirituel du vêtement, voir de nombreuses occurrences dans le Nouveau Testament, par exemple : Romains, 13 :14 ; 1 Corinthiens, 15 :50-54 ; Éphésiens, 6 :13-17 ; Isaïe, 6 :10.

19 La mort du Christ figure son passage de la chair de sa mère Marie, qu'Il confie à Jean, à l'Esprit du Père, instituant ainsi une parenté transcendante. Voir : BASCHET, 2000 : 35 : « Cette forme de parenté est 'spirituelle', parce que son objet est tout autre et concerne la circulation d'un principe spirituel. Cette parenté transmet la vie, non du corps, mais de l'âme ; elle ouvre un droit à un bien spirituel qui est ultimement la béatitude céleste ». Sur l'opposition, évidente dans ces deux pièces, entre le langage terrestre et le langage spirituel, voir : DAVY, 1977 : 65 : « Pour l'homme charnel le langage de l'homme spirituel est sans contenu, et lui semble insipide. Non seulement il se détourne de l'homme spirituel, mais il le réprouve et le juge illuminé ou fou, ces deux termes d'ailleurs signifiant pour lui la même chose ». Cette citation est à rapprocher des passages du cycle dans lesquels le Christ est traité de fou, de sourd, de muet.

20 Voir WOOLF, 1972 : 256-257.

est une thématique des textes sacrés et de la représentation iconographique médiévale. Cette thématique est liée aux sens, en particulier ici la vue et le toucher comme l'illustrent deux études récentes : d'une part, celle de Sarah M. Guérin, « Saisir le sens. Les ivoires gothiques et le toucher » (2016) et, d'autre part, celle de Francesca dell'Acqua, « The Five Senses and the Knowledge of God » (2016) sur les ivoires du Musée diocésain de Salerne, en particulier sur la plaque représentant Thomas doutant et touchant la plaie du Christ. Le « personnage » du Christ pose un problème au théâtre²¹. Ce n'est pas un simple humain capable de jouer tel ou tel rôle. Celui à qui l'on assigne le rôle du Christ est ainsi placé dans une position double : il représente le Christ pour les spectateurs et il fait mémoire du rôle unique que le Divin, dans l'Incarnation, choisit de donner à Jésus. De même, se superposent la figuration théâtrale et la figuration de l'invisible dans le Christ, superposition qui tente de traduire l'entrelacement du terrestre et du spirituel, de l'horizontal et du vertical, du drame mis en scène dans les cycles et du drame théologique qui se déroule depuis les temps de la Création, faits d'une succession de préfigurations (par exemple, le sacrifice d'Isaac préfigure le sacrifice du Christ). Didi-Huberman insiste encore sur la complexité de la figuration, au sens théologique, qui implique toutes les autres formes de figuration (notamment dans l'art), également problématiques :

Parce qu'il célébrait en quelque sorte l'entrée de Dieu comme tel, et non comme apparence, dans le monde visible, l'événement de l'Incarnation devait logiquement constituer aussi le *paradoxe absolu de toute figuration*, que saint Bernardin de Sienna, au xv^e siècle, exprima en disant que « l'infigurable [y venait] dans la figure, [...] l'in-circonscriptible dans le lieu, l'invisible dans la vision »²²

Les références à l'ouïe et à la vision sont très nombreuses tant dans *The Trial and Flagellation of Christ* que dans *The Crucifixion*. Dans un contexte théâtral, l'abondance de ces références n'est guère surprenante. Mais, au-delà de l'attitude réceptive des spectateurs, qui implique écoute et regard, ces pièces portant sur l'histoire biblique et la théologie conduisent à une interrogation sur ce qu'il faut voir et comprendre réellement, de manière intelligente. Cette interrogation, de nature heuristique, est clairement énoncée à la fin de la crucifixion par le centurion et par Longin :

I know by manner of his cry
he has fulfilled the prophecy

21 DIDI-HUBERMAN (2007 : 204) démontre toute la complexité de la présence du Christ dans le monde terrestre. Puisque le Christ n'incarne pas un rôle au sens théâtral, puisqu'Il incarne le Verbe divin dans sa personne "visible", les notions de rôle et de figuration sont forcément ambiguës et différent de l'approche que l'on peut avoir des autres personnages.

22 *Ibid.* : 204.

and godhead showed apertly
in him — all men may see (381-384)

[...] and on my spear
out water runneth throw;
and on my eyes some can fall
that I may see both one and all (403-406)

La perception des paroles ultimes du Christ et la découverte d'un sang pur comme l'eau baptismale, à l'opposé du sang criminel du supplice, n'ont plus rien à voir avec la simple réception théâtrale. Il n'est plus question de simplement assister au spectacle de rue mais d'accéder aux vérités transcendantes partagées par le peuple de Jérusalem et les spectateurs du Moyen Âge (« all men may see »). Le sang changé en eau pure sur la lance de Longin vient, à travers le Christ, de la source divine. Cette eau guérit de la cécité spirituelle qui est évoquée aux vers 313-316 rapportant les paroles du Christ :

Father of Heaven, if thy will be
forgive them this they done to me;
for they be blind and may not see
how foul they done amiss.

La guérison ici signifie la conversion, l'orientation du regard, l'accès à une vue différente et neuve comme dans l'histoire de Saül, sur le chemin de Damas, incapable de voir « bien qu'il eût les yeux ouverts », trois jours durant, puis recouvrant la vue et recevant le baptême lorsque « des sortes de membranes » tombèrent de ses yeux²³

Le public du Moyen Âge n'accédait sans doute pas de manière égale à la vision de réalités supérieures ou à la perception du sens porté par le texte entendu. Pourtant la mise en scène de la croix dressée – « hoven on height », 305 – faisait naître inévitablement l'intuition d'un sens dépassant leur quotidien induit par la démarche anagogique. La même remarque s'applique au trône parodique sur lequel on assoit le Christ. Le trône convoque les images connues dans l'iconographie médiévale du Trône divin et elles s'inscrivent dans ce que Jérôme Baschet comme un schéma vertical²⁴.

Se rendre sur un lieu de représentation de mystères signifiait accomplir un parcours horizontal, depuis sa demeure vers un autre lieu – *locus* ou *platea*, scène mobile ou stationnaire – qui permettait l'élévation de l'esprit grâce à un spectacle ressemblant fort à une liturgie.

23 Actes, 9 :3-19.

24 Voir BASCHET, 2000 : 50.

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio, *Nudités*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2019.
- ALBIN, Andrew, « Aural Space, Sonorous Presence, and the Performance of Christian Community in the Chester Play », *Early Theatre*, vol. 16, n° 2 (2013), p. 33-57. <<https://www.jstor.org/stable/43499715>>, consulté le 28 décembre 2021.
- BASCHE, Jérôme, *Le Sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris : Éditions Gallimard, 2000.
- , *L'iconographie médiévale*, Paris : Éditions Gallimard, 2008.
- CARRUTHERS, Mary, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996.
- , « Intention, sensation et mémoire dans l'esthétique médiévale tardive », dans *Les Cinq sens au Moyen Âge*, trad. Jean-Charles Khalifa, dir. Éric Palazzo, Paris : Éditions du Cerf, 2016, p. 59-77.
- CLOPPER, Lawrence M., *Drama, Play, and Game: English Festive culture in the Medieval and Early Modern Period*, Chicago : University of Chicago Press, 2001.
- DAVY, Marie-Madeleine, *Initiation à la symbolique romane*, Paris : Flammarion, 1977.
- DELL'ACQUA, Francesca, « The five Senses and the Knowledge of God », dans *Les Cinq sens au Moyen Âge*, dir. Éric Palazzo, Paris : Éditions du Cerf, 2016, p. 235-283.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image ouverte. Motifs de l'Incarnation dans les arts visuels*, Paris : Éditions Gallimard, 2007.
- EDWARDS, Robert, « Techniques of Transcendence in Medieval Drama », *Comparative Drama*, vol. 8, n° 2, (Summer 1974), p. 157-171. <<https://www.jstor.org/stable/41153329>>, consulté le 28 décembre 2021.
- GUÉRIN, Sarah M., « Saisir le sens. Les ivoires gothiques et le toucher », dans *Les Cinq sens au Moyen Âge*, dir. Éric Palazzo, Paris : Éditions du Cerf, 2016, p. 589-622.
- MILLS, David, *The Chester Mystery Cycle*, East Lansing : Colleagues Press, 1992.
- NELSON, Alan H., « Some Configurations of Staging in Medieval Drama », *Medieval English Drama. Essays Critical and Contextual*, éd. Jerome Taylor & Alan H. Nelson, Chicago and London : The University of Chicago Press, 1972, p. 116-147.
- PALAZZO, Éric, « Les Cinq sens au Moyen Âge : État de la question et perspectives de recherche », dans *Les Cinq sens au Moyen Âge*, dir. Éric Palazzo, Paris : Éditions du Cerf, 2016, p. 12-57.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris : Éditions Gallimard, 2002.
- SOUTHERN, Richard, *The Medieval Theater in the Round*, Londres : Faber & Faber, 1957.
- VAN DELFT, Louis, *Les Spectateurs de la vie. Généalogie du regard moraliste*, Laval : Les Presses de l'Université Laval, 2005.
- WOOLF, Rosemary, *The English Mystery Plays*, Londres : Routledge & Kegan Paul, 1972.
- YVERNAULT, Martine, dir., *Transparences médiévales*, Actes de l'Atelier Moyen Âge du 52^e Congrès de la Société des Anglicistes de l'Enseignement supérieur, Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2015.
- ZUMTHOR, Paul, *La Lettre et la voix. De la « littérature médiévale »*, Paris : Éditions du Seuil, 1987.



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Divertir, instruire, célébrer
Études sur le théâtre et la théâtralité
dans l'Europe prémoderne
à la mémoire d'André Lascombes

***To entertain, instruct
and celebrate***
*Studies in early modern theatre and
theatricality in memory of André
Lascombes*

Textes réunis par
Jean-Pierre Bordier, Juan Carlos Garrot Zambrana,
Richard Hillman, Pierre Pasquier

Référence électronique

[En ligne], Meg Twycross, « "14 crests with hills and rabbits": Edward III's Christmas party of 1347 », dans *Divertir, instruire, célébrer : études sur le théâtre et la théâtralité dans l'Europe prémoderne à la mémoire d'André Lascombes - To entertain, instruct and celebrate : studies in early modern theatre and theatricality in memory of André Lascombes*, éd. par J.-P. Bordier, J. C. Garrot Zambrana, R. Hillman, P. Pasquier, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne », 2023, mis en ligne le 10-02-2023,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/hommage-lascombes>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Elena Pierazzo & Marion Boudon-Machuel

Responsable scientifique
Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN
2107-6820

Mentions légales
Copyright © 2023 – CESR.
Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.nue@univ-tours.fr

« 14 crests with hills and rabbits »

Edward III's Christmas party of 1347

Meg Twycross

Lancaster University

On 12 July 1346 an English army led by King Edward III invaded Northern France. Six weeks later (26 August), it inflicted a crushing defeat on the French army at Crécy. Edward then proceeded north to besiege Calais. The siege took nearly a year, and the city did not surrender until 1 August 1347. On 12 October following the King arrived back in England, and celebrated his successes with a round of jousts and festivities, the costuming of which is recorded in the accounts of the Great Wardrobe.

The accounts for September 1344-January 1349 were published in 1846 by Sir Nicholas Harris Nicolas.¹ They were of particular interest to him and his fellow antiquarians because they provided potential evidence for the date of the foundation of the Order of the Garter. For modern historians of theatre they are some of our earliest detailed materials on court entertainments. Unfortunately, as evidence they suffer from a familiar problem: they tell us what the garments were made of, and what (within limits) the final versions were meant to represent, but not what the performers actually did when they were wearing them or, by extension, what

¹ NICOLAS, 1846: 1-163. The entry for 1348 was noted earlier by WARTON, 1774: 238. The original is on TNA E 101/391/15 mbs 7-11. Inevitably, COVID restrictions over the last three years have meant that I could not look at the documents in person. Many thanks to Mark Chambers for sending me his photographs of part of this roll. They confirm reassuringly that Nicolas was a relatively accurate transcriber. Fortunately, other useful supplementary material is to be found in the Pipe Roll, TNA E 372/207. Photographs of the relevant portion of this are available online at <http://aalt.law.uh.edu/AALT4/E3/E372n0207/aE-372n0207fronts/IMG_0200.htm> to <[IMG_0203.htm](http://aalt.law.uh.edu/AALT4/E3/E372n0207/aE-372n0207fronts/IMG_0203.htm)>. They are a *post-mortem* global accounting for John of Cologne's work between 26 July 1333 and 18 October 1354, made by his brother and heir William of Cologne in response to a writ of 12 October 1361.

they were meant to convey to the audience. Materials for the study of performance at the time tend to be disjunct: either we have financial accounts like these, which give us the ingredients but leave us to fit them together; or we have (usually very brief) narrative accounts by chroniclers, who tell us what happened, in often exaggerated terms but without much practical visual detail. Illustrations, like the over-familiar ones from Froissart, are usually so far after the event that they merely tell us what a later generation thought it *should* have looked like.

This is the entry for the Christmas revels at Guildford in 1347/8:

Et ad faciendum ludos domini Regis ad festum Natalis domini celebratum apud Guldefordum anno Regis .xxj°. in quo expendebantur .iiij^{xx}. .iiij. tunice de bokeram diuersorum colorum .xlij. viseres diuersorum similitudinum .xxvij. crestes .xiiij. cloce depicte .xiiij. capita draconum .xiiij. tunice albe .xiiij. capita pauonum cum alis .xiiij. tunice depicte cum oculis pauonum .xiiij. capita cygnorum cum suis alis .xiiij. tunice de tela linea depicte .xiiij. tunice depicte cum stellis de auro et argento vapulate

<i>xlvi. pecia de</i>	<i>Bokeram</i>
<i>lxvi. vlnę curte</i>	<i>Tele Angle</i>
<i>viiij. pelles de</i>	<i>Roan</i>
<i>vj. lb</i>	<i>fili de lymo</i>
<i>xiiij. similitudines facierum mulierum</i>] <i>viseres</i>
<i>xiiij. similitudines facierum hominum cum barbīs</i>	
<i>xiiij. similitudines capitum angelorum de argento</i>	
<i>xiiij. crestes cum tibiis reuersatis et calciatis</i>] <i>crestes</i>
<i>xiiij. crestes cum montibus et cuniculis</i>	
<i>xiiij. cloche depicte</i>	<i>cloce depicte</i>
<i>xiiij. capita draconum</i>	<i>capita draconum</i>
<i>xiiij. tunice albe depicte</i>	<i>tunice de Bokeram</i>
<i>xiiij. capita pauonum</i>	<i>capita pauonum</i>
<i>xiiij. paria alarum pro eisdem capitibus</i>	<i>ale pauonum</i>
<i>xiiij. tunice depicte cum oculis pauonum</i>	<i>tunice depicte cum oculis pauonum</i>
<i>xiiij. capita cygnorum</i>	<i>capita cygnorum</i>
<i>xiiij. paria alarum pro eisdem capitibus</i>	<i>ale cygnorum</i>
<i>xiiij. tunice de tela linea depicte</i>	<i>tunice linie depicte</i>
<i>xiiij. tunice depicte cum stellis²</i>	<i>tunice depicte cum stellis</i>

2 NICOLAS, 1846: 37-38; E 101/391/15 mb 10. Based on Nicolas' transcription with abbreviations expanded.

(And for making the revels of the Lord King at the feast of the Birth of Our Lord, celebrated at Guildford in the King's 21st year [1347/8], in which there were consumed:³ 84 tunics of *buckram* of various colours, 42 masks of various likenesses, 28 crests, 14 painted cloaks, 14 dragon's heads, 14 white tunics, 14 peacock's heads with wings, 14 tunics painted with peacock's eyes, 14 swan's heads with their wings, 14 tunics of painted linen cloth, beaten with gold and silver stars,

46 lengths of	"buckram" ⁴
46 ells of short	English cloth
8 skins of	Roan (leather)
6 lb	linen thread
14 likenesses of the faces of women	
14 likenesses of the faces of men with beards	"visors"
14 likenesses of the heads of angels of silver	
14 crests with lower legs, upside-down and booted	
14 crests with hills and rabbits	crests
14 painted (short) cloaks	
14 heads of dragons	painted cloaks
14 white tunics, painted	heads of dragons
14 heads of peacocks	tunics of "buckram"
14 pairs of wings for those same heads	heads of peacocks
	wings of peacocks
14 tunics painted with peacocks' eyes	tunics painted with peacocks' eyes
14 heads of swans	heads of swans
14 pairs of wings for those same heads	wings of swans
14 tunics of linen cloth, painted	painted linen tunics
14 tunics painted with stars	tunics painted with stars)

Twenty items further on, after others mostly to do with provision for tourneys, it is followed by the costumes for Christmas at Otford and Twelfth Night at Merton the following year (1348/9). These are similar though not identical: *viseres* of heads of men and lions, men and elephants, men with bats' wings, woodwoses, and maidens at Christmas, followed by dragons and men with halos at Twelfth Night.

3 *Expendebantur*: "were used up", in the Wardrobe sense of stored materials being used and therefore no longer in store.

4 Not the coarse stiffened material we are used to, but at this period it appears to have been used for a heavier weight of linen used for household furnishings. See online *The Lexis of Cloth and Clothing Project*, online <<http://lexisproject.arts.manchester.ac.uk/>> sv *buckram*.

They have not unnaturally been worked over almost to exhaustion, usually in histories of tournaments and of courtly magnificence.⁵ The revels costumes have however proved peculiarly recalcitrant to anything beyond direct reportage (e.g. “The usual elaborate masks and painted tunics were ordered, in sets of fourteen; six sets of buckram tunics, and set of masks of girls’ faces ...”).⁶ There are no attempts that I know of to visualise them precisely;⁷ while speculations on how and when they might have been deployed, or what messages they might have conveyed to the spectators or the participants, are frustrated by lack of direct material.⁸ Tournament costumes are slightly easier to discuss, especially if they are also mentioned by the chroniclers, because they are less diverse and can be located in a rather more precise historical context.⁹ The latest guess at the 1347/8 Christmas revels is: “These extravagant costumes clearly played a part in an elaborate pageantry, the subject of which was no doubt a symbolic or allegorical representation of the monarch’s newly asserted reputation” after Crécy.¹⁰ Perhaps. But it is difficult to reconcile a cast dressed as peacocks, dragons, swans, women, bearded men, and angels, or wearing upside-down booted legs and “hills with rabbits” on their heads, directly to this theme. And what kind of “pageantry” might it have been? The word suggests something theatrical; indeed most earlier descriptions assume that this was a show put on—*exhibited* is the word used¹¹— for a passive audience. The sheer scale of the provision, the fact that they come in sets of 14, the possible number of a jousting team,¹² and what we

5 The classic studies here are BARBER, 2013; VALE, 1982; and BARKER (VALE), 1986. BARBER and BARKER, 1989, has a European scope.

6 BARBER, 2013: 254-255.

7 Juliet Vale attempts to distinguish between *crestes*, *viseres*, and “heads”, but she does not suggest actual visual parallels; VALE, 1982: 69-70. Some of the speculations which have taken root are totally impracticable: Vale’s suggestion (1982: 71) that Edward appeared in the Bury tournament “in a bird outfit” wildly overestimates how far 30 pheasant’s feathers will go, even if they were twice the size of those on sale in current craft packs. A fan helmet-crest is possible. But by 2011, Mark Ormrod is visualising him dressed “in an elaborate outfit complete with flapping wings made up of copper piping covered with real feathers” (ORMROD, 2011: 300). Historians should be made to construct some of their fantasies before committing them to print.

8 Barber’s account of the Guildford Revels (BARBER, 2013: 77-89) is full of interesting speculations but marred by mistranslations and added details which are not in the originals.

9 See BARKER (VALE), 1986: 98-100; TWYXCROSS, 2021: 12-16. They seem to be something of a public statement, like carnival floats today, alluding to events about which the ordinary spectator would have opinions, or needed to be guided into them.

10 CHAMBERS, 2017.

11 COLLIER, 1831: 15: “In A.D. 1348, Edward III, kept his Christmas in the castle of Guildford, and there these *ludi* were exhibited: from the nature of the materials and properties furnished, it is sufficiently evident that they were of a dramatic character”. He identifies them, after WARTON, 1774, as “disguisings”, but struggles as to what disguisings might have been.

12 See e.g. NICOLAS, 1846: 36: “*Et ad faciendum .xiiij. tunicas et totidem capucia de panno curto blue-*

know of early-fourteenth-century festivities, suggests that this is unlikely. I would like to explore a little further, from the point of view of a historian of entertainments—*theatre* is too narrow a term in this context. Be warned from the beginning: I come to no conclusions. Indeed one of my conclusions is that this is impossible.

The dominant feature of the costuming seems to be the headgear. The only tunics which are precisely characterised, “*xiiij. tunice depicte cum oculis pauonum*”, are clearly meant to be part of the same costume as the “*.xiiij. capita pauonum cum alis*” which immediately precede them, though one can spend a lot of ingenuity trying inconclusively to match the other tunics to the heads—did the white tunics go with the swans’ heads and wings? did the silver-and-gold-star-embossed tunics go with the silver-faced angels? And why, incidentally, do the numbers not match up?¹³

One answer to that might be that they were not all meant to. At Otford and Merton, insofar as we can tell, the heads and bodies were not designed as a unit.¹⁴ The “maskers” in the bas de page of MS Bodley 264 fol. 181^v,¹⁵ who are often invoked here, are like that: animal- and bird-heads are worn with normal, presumably party-style, garments.¹⁶ The join is masked by a bell-shaped cape, a *cloc(h)a* (whence our word *cloak*).¹⁷ But the heads instantly transform the dancers from mere humans dressed in their best to an upside-down version of the hybrid creatures which inhabit the margins of service books and other fourteenth-century manuscripts. Those tend to have human heads and animal bodies; these are all too clearly basically human—and yet not. They are probably people one knows, and yet they might do or mean anything. Like Bottom in *A Midsummer Night’s Dream*, they are translated.

to contra hastiludium de Bury”. VALE, 1982: 86-88, suggests that the original Garter Knights were chosen partly to provide “two potential tournament teams”. Her Appendix 14 lists the founder members; they are two columns of 13 each.

13 VALE, 1982: 70, grapples with this.

14 The entry in TNA E 372/207, which goes on to mention the *capita* at Otford, starts with “*xiiij supertunicorum cum xiiij. tunicis de Bokeram rubeo & viride operato diuersimode*”. It sounds as if these were for the maskers, in which case they could have worn the same bodies but changed the heads. See <http://aalt.law.uh.edu/AALT4/E3/E372no207/aE372no207fronts/IMG_0202.htm>. The accounts suggest that the maskers performed on January 1st (the Circumcision) and 6th (Epiphany) at night.

15 This section contains various Alexander romances. Text completed 1338, illuminations 1344. Flanders, probably Tournai. Immediate patron unknown, though Queen Philippa has been suggested. See <https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/manuscript_1315>.

16 See fol. 21^v, 181^v.

17 See *DMLBS* sv 2 *cloca*; *OED* sv *cloak* n. though the quotations are not very helpful. Also *Lexis of Cloth and Clothing* online, sv *cloak*.



Oxford: Bodleian Library MS Bodley 264, *The Romance of Alexander*, fol. 181^v, detail.

The masked male dancers are flanked by a row of six female dancers on the right of the page.

The line of verse above is the song to which they are dancing.

Image © Bodleian Library, Oxford, used under Creative Commons License CC-BY-NC 4.0.

Online at <<https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/ae9f6cca-ae5c-4149-8fe4-95e6ecarf73c/surfaces/9e56e413-ddb1-49e1-8b84-1f6e90b1ed7c/>>.

The difference from the Bodley 264 dancers is of course that the “heads” in the accounts come in matching sets of 14.¹⁸ This suggests choreography and a planned entertainment rather than individual choice. Whatever comment the performers were making, they were making it as a group (here, as in most dance pictures, the maskers hands are linked), and it was presumably of interest to the whole court. And we have absolutely no idea what it was.

It does not necessarily, however, imply that these were stage costumes for professional entertainers.¹⁹ Edward’s Chamber Knights were used to being costumed as a matching set for processions to tourneys.²⁰ It has been pointed out how Edward used this to reinforce group identity, even to the extent of himself jousting under the arms of one of his knights,²¹ and that this paid dividends in battle. The victors of Crécy seem to have thought of themselves as a team, to the extent of presenting themselves as such on their tombs.²² The court as a whole, male and female, were on occasion given their *livery*,

18 At Otford there are 12 and at Merton 13.

19 As Juliet VALE points out, 1982: 70-71.

20 BARKER (VALE), 1986: 98-99; TWYXCROSS, 2021: 12-14.

21 See below, page 14.

22 Especially Reginald Lord Cobham (d.1361) in Lingfield, Surrey. The brass of Sir Hugh Hastings (d. 1347, the year of the Guildford revels), replaced the expected saints in the arcading with heraldic images of his comrades in arms. The East Window of Gloucester Cathedral is a virtual armorial of the Crécy campaign. See SAUL, 2009: 216-231; BADHAM, 2016.

the issue of clothes that were virtually part of their wages, in colours and even designs “*de secta Regis*” (to match the King).²³ As I note later, this made economic as well as social sense. The Guildford costumes were equally likely, if not more so, to be for the party-goers as for professional entertainers.

This becomes even more likely when we look at the format for this kind of party. Adam Murimuth describes the “*nobilissima hastiludia sive tirocinium*” (extremely splendid jousts or tourney) held four years earlier on January 19th-22nd 1344 in Edward’s birthplace, “*videlicet in castro de Wyndesore*”. There were so many guests that the Great Hall was reserved for the ladies, and the men were put up in tents,

*ubi fuerunt cibaria et omnia alia necessaria preparata et omnibus liberaliter et sine murmure liberata; et in sero chorea et tripudia diversa solempniter ordinata. Et tribus diebus sequentibus rex cum aliis decem et novem militibus tenuit hastiludia contra omnes ab extrinseco venientes.*²⁴

(where foodstuffs and every other necessity were prepared and dispensed lavishly and without grudging; and in the evening caroles and various other dances were ceremoniously arranged. And for three successive days the king with another ten and nine (19?) knights held *hastiludia* against all comers from outside.)

The combination of tourneying during the day, with the ladies as admiring and occasionally terrified spectators, followed by an evening of strenuous dancing, seems from other narratives to be the standard pattern:

There tourneyed tulkes by times ful mony
Jousted full jolilé these gentil knights,
Sipþen kayred to the court caroles to make ...²⁵

The *Tournoi de Chauvency* by Jacques Bretel,²⁶ which purports to be an eye-witness account of an event in 1289, details an exhausting sequence of three days of one-on-one

23 See NICOLAS, 1846: 26-29 for an example when the whole court, including the ladies, were dressed in this way for the tournament at Lichfield. Smaller groups were also favoured in this way. In 1347 for Christmas at Guildford, the King was made a green robe and hood embroidered with pheasant’s feathers: so were his 8 chamber knights; NICOLAS, 1846: 38. On the household knights and livery, see HEFFERAN, 2019a.

24 MURIMUTH, 1889: 155. For a lengthier translation and discussion, see BARBER, 2013: 62-63.

25 *Sir Gawain and the Green Knight* (anon.), ll. 41-43.

26 BRETEL, 1932, and trans. BRYANT, 2020. This is of course in the time of Edward I, but the overall pattern does not seem to have changed.

jousts. Each day's jousting is followed by an evening of feasting, dancing, singing, and amorous conversation which goes on till midnight. The three days over, after a day's recuperation and preparation, the knights then take part in a *melée* in which several are seriously injured. The whole thing is arranged to showcase their stamina, and one task of the heralds is to describe them to the ladies in terms which suggest that they would be desirable sexual partners.²⁷ This is then played out in the dancing that follows. According to the "more florid"²⁸ version of Murimuth in MS Cotton Nero D X, at Edward's 1344 tournament feast, "*inter dominos et dominas non defuerunt tripudia, amplexus ad invicem commiscentes et oscula*" (between the lords and ladies there was no lack of dances, with frequent mingling of embraces and kisses).²⁹ It is not made clear whether these amorous exchanges were all purely make-believe.³⁰ Dancing is clearly felt to be highly erotic; there is a sense that the dancers are skating on very thin ice.

Singing, composing songs, and dancing are presented as social skills expected of a gentleman in the same breath as skill in arms: Chaucer's Squire, for example, "koude songes make and wel endite, / Juste and eek daunce".³¹ The carole at least seems to have been danced to singing alone, without instrumental accompaniment.³² It is noticeable from *Chauvency* that there the songs-and-dances involve a great deal of role-playing in which the singers, male and female, throw themselves into the scenarios created by the words (most of them are cast in the first person, or are dialogue songs) and, it is suggested, are thus led into serious love-affairs. To cite just one encounter: the poet tells of a dance in which a handsome knight, Renaud de Trie—all those involved are named—sings to his partner (inverted commas below indicate snatches of song),

"He tres douce Jehanette vous Mauez mon cuer emble"	2450	("Ah, most sweet Jehannette You have stolen my heart from me!")
Jehenne dauuiller lesgarde Qui nestoit nice ne couarde ...		Jehanne d'Avillers turned her eyes on him She wasn't bashful or timid...
Le bras estent et puis se torne	2455	She stretched out an arm and then turned,

27 See e.g. BRETEL, ll. 825-835, 1142-1144. A lot of the descriptions and comments have erotic overtones. After each encounter the heralds harangue the ladies about their amatory obligations to the combatants: e.g. ll. 534-567, 946-996.

28 MURIMUTH, 1889: xxxix.

29 *Ibid.*: 231. Is this disapproving?

30 Bretel says that they behaved "*Sanz vilonnie et sans desroi ... Ains ne ui feste mains estoute Plus cor-toise ne plus adroit*" (ll. 1309, 1312-1313).

31 CHAUCER, *Canterbury Tales*, *General Prologue*, ll. 95-96.

32 See MULLALLY, 2016: 84-90. In the *Restor du Paon* in MS Bodley 264, fol. 181^v, the minstrels fall silent, when the lady Elios enters with an eagle of gold on her wrist. She sings for the dance, and the other dancers respond. The music for her song, "*Ensi ua qui amours / demaine a son commant*", is written in the manuscript on the same page as the famous masked dancers at the *bas de page*. The second main illustration of the page shows her proceeding with the eagle.

<i>A chanter liement satorne</i>		And made ready to sing joyfully
<i>Et a commencie sans delai</i>		And began without delay:
<i>“Onques mais namai</i>		“I have never been in love before,
<i>He diex bone estrainne</i>		Ah God, what good luck!
<i>En commencie iai”.</i>	2460	I have now begun”.)

And Bretel concludes, “*En mon cuer pansai se me samble / Dont auenez uous bien ensamble*” (In my heart I thought, it seems to me that good fortune has happened to you both).

Others are singing-games, in which the participants take on traditional roles, though only for the occasion. The Countess of Luxembourg takes the leading role in the game of The Garland, as a maiden choosing a lover, in this case a bashful young member of the audience;³³ even more teasingly, in a *pastourelle*, a young lady playing a shepherdess is courted by a “shepherd lad” dressed for the part, who takes considerable liberties with her—Bretel, slightly shocked, asks a servant who he is, and is told that it isn’t a lad, but a girl, Jehanette de Boinville, playing the part.³⁴ Nothing, it is implied, in this party world, is quite what it seems.

An entire jousting festival can be theatricalised: in Sarrasin’s *Romance of Le Hem*, one held in 1278³⁵ seems to have been given a scripted Arthurian scenario in which the sister of the lord of Longueval, one of the hosts, played Queen Guenevere, Longueval himself played the Knight of the Lion (complete with attendant lion) rescuing four damsels in distress, and comic relief was provided by “Sir Kay” (real identity unknown). This script is written into the poem, so that it is presented as an almost genuine Arthurian tourney.³⁶ Again, the “actors” were all members of the party.

Role-playing seems to have been part of the ethos of such an event. Though we have no direct information about this in Edward’s revels, we do know of a scenario created around the challenges for an unspecified tournament, possibly (though not certainly) held at one Christmas between 1357-60.³⁷ Each challenge is couched as a message from an Oriental female potentate (Penthesilia Queen of Persia, the Amazons, and Greater

33 BRETEL, ll. (4180-4300) 4341-4464.

34 BRETEL, ll. (2532-2613) 2550-2602.

35 SARRASIN, trans. Bryant, 2020.

36 There were many theatrical marvels including a flying chapel, all of which are part of the jousts rather than the evening’s entertainment, which we are told consisted of feasting and dancing till dawn. On Van Velthem’s account of an Arthurian tournament at Edward I’s court, and other witnesses to his Arthurian and jousting enthusiasms, see VALE, 1981: 46-61.

It was not only noble households who indulged in Arthurian role-playing: in Tournai in 1331, for example, the bourgeois held a joust *de trente ung roys*. These kings were “King Galehaut and the 30 kings he conquered”, who then submitted to King Arthur because of his admiration for Lancelot. Each joust was known by the name of the king he represented and whose fictitious arms he bore; VALE, 1981: 92-108.

37 CARPENTER, 2018.

Africa; “Judith, daughter of the noble king Joshua, Empress of Egypt and Arabia, Queen of Jerusalem and Judaea, Lady of Nubia and of the lands of Nimrod”) and presents a knight, either with a fantasy name or unnamed, who wishes to joust against a defendant from the court. Queen Philippa, or another royal lady presiding, is asked to choose a defendant. Apart from the necessary fantasy of identifying the English court with New Troy and thus the Matter of Britain, the theme is not specifically Arthurian: if anything, it looks toward the Matter of the East. One is reminded that the earlier part of MS Bodley 264 is an anthology of Alexander romances which take place on the fringes of India. The text of the challenges is sophisticated and also on occasion disconcertingly bawdy.³⁸ They are also clearly personalised; there are in-joke references to individuals, which would have been recognised by the audience but which mostly escape us. There even seems to be a (possibly disparaging) one which refers to the king and his sexual prowess. This seems to have been allowable, among friends, which we should bear in mind when we get on to what I suggest might be personal references to members of the court.

None of this seems to be laid on by paid entertainers; the party-goers themselves are the actors. There were minstrels at Edward’s 1344 festivities, where they provided “*melodia, letaque diversa*” (music, and various delights) and were well rewarded,³⁹ but there is no reason to believe that they were the actors, and the court and its guests merely provided a passive audience. But we do not and never shall know, unlike *Chauvency*, what the songs were which were danced by the teams wearing the “heads”. That they were dancers seems certain, especially since in 1331, for the Christmas *ludi Regis*, Thomas of Cobham provided “*vj. tunicas largas factas pro tripudiantibus*” (six wide tunics for the dancers).⁴⁰

It is possible that the one with the fourteen swans might have provided the motto (*dictamen*), “Hay hay the Wythe swan; by godes soule I am thy man”, which the King

38 They make a good foil to the *chansonnettes* of MS Douce 306 which follow the text of *Chauvency*, or the late 13th-century Berne *Chansonnier* which, presumably because they are lyrics, can become anodyne *en masse*. Some of the badinage in *Le Hem* is also very risqué.

CARPENTER, 2021, has recently published the challenges for Henry IV’s tournament of 1401 for the visit of the Emperor Manuel Palaeologus, which tantalisingly suggest the existence of an entire lost genre. They are equally fictional but more formal and romantic, as befits a major state occasion, than Edward’s more playful and intimate versions.

39 MURIMUTH, 1889: 231.

40 TNA E 361/3 mb 16 (IMG 0086). There was also a team wearing 12 tunics, 12 cloaks, and 12 hoods of gilded canvas, and a set of hairy costumes for woodwoses, “*garniamenta pilosa ... pro hominibus feris*” (IMG 089). They also overbought 4 dozen masks (*falsa visagia*) and a horn, and had to sell them off. Wide tunics are mentioned again in 1347: “*xxiiij tunicarum cum tot camisarum largarum*” TNA E 372-207 (fronts IMG 200).

wore the following year at Christmas at Otford. Here the motto, or “word”, which later becomes another formal/informal feature of a heraldic achievement, anticipates the verbal part of the Elizabethan *impresa*, in that it is an enigmatic phrase, usually a quotation, adapted to suit a particular occasion. As such it expects a knowledgeable audience to interpret it. Usually it applies to a particular person at a particular time, though it can then be attached to a family or a society, like the Garter.⁴¹ We know of Edward’s mottos (“*Honi soit qui mal y pense*” is only one of them, except that it then acquired a special status) largely because they appear in the accounts as embroidery.⁴²

They add to the general aura of playful riddles—the Garter motto has never been satisfactorily “solved”. Even “I am thy man” is ambiguous. If we are to take it as warlike, since it was embossed on a suit of buckram armour,⁴³ was he identifying with the White Swan as its retainer? Or was it a love-message proclaiming (temporary?) allegiance to a lady whose badge was the white swan (a Bohun perhaps)? His other mottos, “*Siker as ye wodebynde*”, “*It is as it is*”, “*Who can hold that will away?*”, even “*Honi soit qui mal y pense*”,⁴⁴ might also be song-connected.⁴⁵

It seems likely, though not provable, that the costumes were also meant to be teasers, even if the puzzle could be easily solved by those in the know. The one thing we cannot deduce from the accounts, which might give us a clue, is their style; whereas if we had photographs of them as we do of modern carnivals, for example, we would automatically read the mood and intention at once, though we might need further information to get the full flavour. If we could find a visual parallel it would at least be a step in the right direction.

41 See SIDDONS, 2014: xxi-xxviii, for an introduction. Later heraldists preferred to derive the motto from the war-cry. This is probably truer of Scotland.

42 E.g. NICOLAS, 1846: 34, 40, 43, 44, 49. “*Who may hold hat will away*” was however engraved on the cover of a silver-gilt *godet* (drinking cup); PALGRAVE, 1836: 273, 275. It was used again as a motto by Charles Brandon at a tilt in 1515; TWYXCROSS AND CARPENTER, 2002: 126.

43 This was not necessarily a lightweight costume for a fake joust: padded cloth armour, which could be studded, was normal in real jousts, though sometimes ineffective; BARKER, 1986: 166-168.

44 At the end of the first day at Chauvency the countesses of Chiny and Luxembourg come down from the stands singing, “*Honis soit qui ia se repentira damer*” (line 1274) (Shame on anyone who now repents of loving), and MS Douce 308 also contains an extensive chansonnier, in which two of the *ballettes* (fol. 226r and 235v) begin “*Honis soit ... Honis soit li iones bons qui premiers fut sans amors*” (Shamed be the young man who was the first to be without (a) love), and “*Honis soie ie lou iour. Que ie serai sans amours*” (Shamed may I be on the day that I am without love). I have not yet been able to get hold of *Chansonnier*, 2005, so these are transcribed from the manuscript online at <<https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/dd9d1160-196b-48a3-9427-78c209689c1f/>>.

45 VALE, 1982: 65.

Perhaps we can. The accounts cover two types of entertainment, *hastiludia* (“spear-games”, jousts and tournaments);⁴⁶ and *ludi* (“games, entertainments, revels”). To us these may seem like two completely different kinds of activity, but as we have seen, they were part and parcel of the same events and, even more important, on the practical front, not only were costumes for them provided by the same department, the Great Wardrobe, but the set of craftsmen who made them are unexpected but relevant.⁴⁷

The Great Wardrobe was the department responsible for storing and accounting for all non-perishable goods bought in for the king’s household: furniture and tapestries; wearing apparel; groceries including dried fruit, spices, and sugar; plate and jewellery; and “all sorts of arms and armour, tents, flags, saddles, harness and other such articles”.⁴⁸ Its chief Purveyor, responsible for buying in goods, was the King’s Tailor. The other early executives were the King’s Pavilionier, the King’s Confectioner, and the King’s Armourer.⁴⁹ They accounted for their purchases and the subsequent requisitions from this stock to the Clerk of the Wardrobe. These are the documents, like TNA E 101/391/15, which give us our detailed information.

As a department, it had another, extended, role. It was responsible for the “*liberationes robarum*”, the handing out of garments, which were a traditional bonus, virtually part of the wages, of being in the king’s service. It was more economical, as well as visually cohesive, if these came in matching sets (hence the development of the meaning of *livery* and its sense as “uniform”;⁵⁰ and also if they were made in-house. The Great Wardrobe was thus also a (London-based) factory which supplied, often at very short notice,⁵¹ not only breathtakingly elaborate garments *pro corpore Regis* and the royal family, but also matching sets of clothes for court officials and employees, together with bed-hangings, banners, pavilions, horse-furniture, and armour.⁵² (It also repaired them at need.) There was a team of craftsmen, many on semi-permanent contracts, to cope with such demands.

Moreover, their areas of expertise overlapped, from our point of view at least. The Armourer’s team made all the padded garments to be worn under or in place of metal.⁵³ It also made (usually velvet) surcoats and coverings for metal arm- and leg-pieces, as well

46 I translate this as “jousts”, but it may equally have included a *melée*.

47 Not to be confused with the Wardrobe, which was essentially the national finance office.

48 TOUT, 1928: 350-355. See also account in *Lexis Wardrobe*.

49 TOUT, 1928: 387-383. On the complex history of the organisation of the Great Wardrobe, its officials, housing, and craftsmen, see TOUT, 1928: 349-416. The best way of getting a sense of the various “departments” who accounted to the Clerk is to look at the accounts, as in the TNA E 361 series.

50 TOUT, 1928: 413-414. See *OED* sv *livery*, DMLBS sv *liberatio* 7.

51 Page 6: “*cum summa festinacione*”.

52 See TOUT, 1928: 387. The armoury eventually ended up as a separate institution in the Tower of London.

53 See MERCER, 2014: 1-20.

as banners, horse-trappings, and pavilions. All these were heavily decorated. Embroidery was an important skill, and it was the province not of the tailor, but of the armourer.⁵⁴ When the King asked for an outfit embroidered with pheasants' feathers for the Christmas revels at Guildford in 1347/8, John Marreys the King's Tailor accounts for the green material and the fur, with the making and furring.⁵⁵ Johannes de Colonia, the King's Armourer (John of Cologne—the best armour and armourers were from Germany and Italy),⁵⁶ also accounts "*ad faciendum*" (for the making), but the materials he cites are 10lb of silk (thread), 8 lengths of wide gilt ribbon, and 3lb of linen thread. This is clearly for the embroidery.⁵⁷

It should not therefore be surprising, on several counts, that the provision for Christmas revels, which we think of as peaceful and would expect to be the province of the King's Tailor, seems to be bundled in with provision for jousts, which we think of as war-games and would expect to belong to the Armourer. The work seems to be shared between the two, presumably according to their specialist expertise. At first glance, if it were not that the entries distinguish between garments made "*pro hastiludiis*" (with the names of the venues) and "*ludos domini Regis ad festum Natalis domini celebratos*", we might assume that if the armourer made them they were all for jousts and tournaments, but it is clearly not so. The claim for making "44 masks for the jousts at Canterbury for the king, nobles, barons, knights, and ladies, and for a covering for the King's seat/saddle for the joust, and for making other necessaries for the jousts from the same source"⁵⁸ comes from the King's Tailor,⁵⁹ while the one for the costumes for the *ludi* at Guildford, and at Otford and Merton the following year, is from the King's Armourer.

The word *crestes*⁶⁰ suggests the personalised heraldic crest on a jousting helmet. The tendency has been to treat the two events as separate, but if we see them as a continuum,

54 TOUT, 1928: 390-391.

55 NICOLAS, 1846: 11 and 38.

56 Johannes de Colonia makes his first appearance in the Great Wardrobe accounts in 1327, the year of the King's accession, making returns in the accounts of the Great Wardrobe; see TNA E 361/3. He was definitely from Germany: his brother appears as "Terri [Thierry] de Almaign" in 6 Edward III; TNA E 213/325.

57 NICOLAS, 1846: 38. He says that Marreys had handed over the cloth to him from the Private Wardrobe. Presumably it had been cut out but would be made up after it was embroidered.

58 "*Et ad faciendum .xliiij. visers facte pro hastiludiis Cantuarie pro Rege Comitibus Baronibus militibus et dominabus et pro coopertura selle Regis ad hastiludium et ad alia necessaria pro hastiludiis inde faciendum*"; NICOLAS, 1846: 30.

59 He also made the 288 *visers* handed out to nobles, ladies and damsels as a gift from the King during the time of the *hastiludium* at Lichfield; NICOLAS, 1846: 29.

60 *Cresta* is the word mostly used in the accounts. Occasionally we get *timbre*. See *OED* sv *timbre*|*tymber* n². It is the same word as *timbre* n¹, which means "drum, tambourine". *OED* suggests this is because in French it is transferred to a metal bell, and then to a helmet, but one wonders if the practice of making them out of parchment may not have contributed.

it would not be surprising if crests as made by the armourer for the *hastiludia* were perceived in the same way as crests supplied by him for the revels. Artistically, they had the same creative and visual imagination behind them, especially if they were both sometimes bought, as the accounts seem to suggest, from specialist workshops.⁶¹ They may even have been made on the same (wooden?) moulds. Then there is the way in which they were likely to have been read. If they were styled like helmet crests, it could well be that in a visual ambience where decoration was frequently heraldic (beds embroidered with armorial devices, household plate decorated with escutcheons), it would be second nature to read them heraldically.

We cannot actually prove this. We do not know what the accompanying action was; a song, if there were one, might have changed the emphasis completely; and it is of course not necessary to posit that all the costumes were “read” in the same way; but in our current meagre state of information it seems as good a guess as any, and there is no harm in pursuing it to see where it takes us. Well over a century later, the incorporation of crests in the costumes for one of the disguisings in the morality play *Wisdom*⁶² suggests the existence of a tradition: “*Here entur six dysgyssed [dressed up] in the sute [livery] of Mynde, wyth rede berdys,⁶³ and lyouns rampaunt on here crestys, and yche a warder [staff] in hys honde; her [their] mynstrallys, trumpes [trumpets]*”.⁶⁴ One interesting thing about this performance, however, is that it is a dumbshow: the dancing teams each have an appropriate minstrelsy, but they themselves convey their message “by countenance”.⁶⁵

The concept of reading our performances “heraldically”, however, raises some interesting questions. Firstly, it implies that the costumes were meant to be identified with a particular person or family. Secondly, it assumes that the *crests*, the most conspicuous features, were “heraldic” in that sense. But were they at that particular period? Are they, by extension, puzzles, and therefore to be solved? Or were crests just the most effective way of displaying the results of your visual inventiveness, and incidentally bringing them to life through motion, creating a flotilla of swans, or a pride of peacocks?

To take the first point: heraldry in this context⁶⁶ is essentially a method of identification, evolved for warfare when helmets began to cover the face completely. In battle, a

61 E.g. “*Et in .xij. viseres cum capitibus draconum emptis pro ludis Regis apud Mertonum in festo Epiphanie dicto anno .xxij*”; TNA E 372/207.

62 Persuasively argued as based on the de la Pole heraldry by MARSHALL, 1992: 37–66.

63 In a clean-shaven era (like the mid-fifteenth century), false beards were treated as masks: see TWYCROSS AND CARPENTER, 2002: 334–335.

64 *Wisdom* (anon.), 2008: s.d. at l. 691.

65 See *OED* sv *countenance* n¹ †3: “A sign, gesture. to make a countenance: to make a sign, intimate by sign or gesture”; *MED* sv. *cōtenaunce* n. 4, especially quotation dated 1509 (?1468), pageants described as difficult to understand as “all was cuntenaunce and no wordes”.

66 See WOODCOCK AND ROBINSON, 1988: 1–13, for theories of its origin.

leading warrior had to be recognisable by some other means. To begin with, this was the device on his shield and surcoat, and probably more important, on his banner, so that his men would know where to rally.⁶⁷ (The arms on the surcoat were useful for the heralds in one of their less pleasant tasks, identifying the corpses.) In a tournament, judging from accounts like *Chauvency*, the heralds' function was to recognise the combatants from their arms and shout out their names for the spectators.

The effect of this was to associate the device, first with a particular person, and then with his family, or to be more precise, his blood-line and himself as its current representative. The relationship between person and symbol becomes fixed, then hereditary, and then official. Organisations are set up to record and then regulate its use, so that no two people can cause confusion by using the same device.

The complication is that this is permitted in certain circumstances. The quasi-theatrical world of the tourney can on occasion exploit the inbuilt paradox in the game of concealment and revelation. It is possible to use the coat of arms to mislead the spectators deliberately and present yourself as someone else. Often this was as a fictional character. In *Le Hem*, Longueval appeared as the Arthurian Yvain, Knight of the Lion. Edward III jousted as Sir Lionel.⁶⁸ It is difficult to judge whether the disguise theme was pushed to extremes and the combatants in some tourneys actually jousted dressed as monks and nuns or Tartars.⁶⁹ The chroniclers say so: according to Murimuth, for example, in 1343 at the Smithfield hastiludia “*papa et duodecim cardinales per tres dies contra quoscumque tirocinium habuerunt*”.⁷⁰ Usually, however, for Edward III's tourneys, the fantasy costuming and masking was a feature of the initial procession to the tournament ground not, as far as one can tell, of the *hastiludia* themselves.⁷¹

Also, from the beginning of his tourneying career (he was only 14 when he came to the throne) he is famous for jousting in the arms of members of his entourage:⁷² in the two years we are interested in, of Sir Stephen Cossington (1347), and Sir Thomas

67 Many thanks to Keith Downen of the Royal Armouries for confirming this (private communication 5 August 2020). The coats of arms described in *The Siege of Caerlaverock* are all displayed on banners.

68 In 1334 and 1342 at Dunstable; BARBER, 2013: 101-103; VALE, 1982: 64. The records of the Tower Armoury, however, show that in 1352 and 1353 they were storing 29 coats of arms of tirtaine (a linen/woollen weave) “*cum scuto domini Leonelli*”, and 21 crests of sindon “*de armis dicti domini Leonelli*”; RICHARDSON, 2012: 214, 216. This sounds more like a team dressed in Lionel's arms than an individual gesture. See also SHENTON, 2002: 79-80.

69 E.g. see TWYXCROSS AND CARPENTER, 2002: 115-117.

70 MURIMUTH, 1889: 146 and 230; “*papa cum xij. cardinalibus suis, qui omnes consimili modo erant vestiti, fovebant partem interiorem*”. This may again be a colourful exaggeration.

71 BARKER 1986: 98-100; TWYXCROSS, 2021: 12-14.

72 This again needs further balancing of the chroniclers' accounts against the Wardrobe accounts. Likewise to say that he jousted under the banner of a team captain is not the same as jousting in his arms, though it might imply it.



Bradestone (1348). Judging from the accounts, sometimes this was an individual impersonation,⁷³ but often the whole team wore the same coat-armour,⁷⁴ which would make them the chosen knight's "men", as in "Hey, hey the white swan". At first Edward was acknowledging his status as a tyro, but then it became a compliment, and a team-building device; he presents himself as simply one of them: "*in quo turniamento fuit rex, ad modum tamen simplicis militis.*"⁷⁵ Thus there is nothing intrinsically aberrant about a group of 14 matching crests. Heraldically, they would just be read as if they were livery badges.⁷⁶

Crests were not "heraldic" in the sense of being exclusive, as the coat of arms had become. In Edward's reign, they were not even part of the official system.⁷⁷ In England this only really happened in the later fifteenth century, when the College of Arms assumed the function of creating new arms for those who aspired to become armigerous, and the grant or ratification of a crest drew an extra fee.⁷⁸ Earlier armorials cite, and occasionally illustrate, the blazons for shields and banners,

Arms of Sir Stephen Cossington
(*her steuen van cussenten*) from
Claes Heynen (herald), *Gelre*
Armorial (1370-1395):
Bruxelles, BRB ms. 15652-56,
fol. 57^r, detail.
Reproduced by permission of the
Bibliothèque royale de Belgique.
Online at
<<https://uurl.kbr.be/1733715>>.

- 73 The available accounts (of John of Cologne) speak only of making a harness for the King "*de armis domini Thome de Bradeston*", powdered with roses and other silk works; NICOLAS, 1846: 40. The more detailed breakdown in TNA E 372/207 (IMG 0201) says it was made of white taffeta with gold and silver leaf and "*aymell diuersorum colorum*". Bradeston's arms were *Argent on a canton Gules a rose Or*; *Medieval Ordinary* 2, 1996: 239. They are in the East Window of Gloucester Cathedral, panel 9n, with the other Crécy knights; <<https://images.cvma.ac.uk/iipsrv/iipsrv.fcgi?FIF=023493.jp2&WID=1024&CVT=JPG>>.
- 74 "*Rex dedit .viij. hernesia de syndon ynde facta et vapulata de armis domini Stephani de Cosyngtoni Militis*" (the King gave 8 harness made of dark blue sindon and beaten with the arms of Lord Stephen de Cossington, Knight) to eight named knights starting with the Prince of Wales; NICOLAS, 1846: 42. Cossington's coat of arms was *Azure, three roses Or seeded Gules*; *Medieval Ordinary* 4, 2014: 58, as shown on fol. 57^r of the *Gelre Armorial* (cutout above). The gold roses were "beaten" out of gold leaf. There is no mention of *Gelre*'s extraordinary helm, however. According to the breakdown in TNA E 372/207 (IMG 0201) John of Cologne used 8lb of Cyprus gold, 5¼ lb of silk thread, and 3000 gold leaf to decorate these, with matching hoods, and 12 garments for ladies.
- 75 MURIMUTH, 1889: 123 (1342, the tournament at Dunstable for Lionel's betrothal).
- 76 On badges, see WOODCOCK AND ROBINSON, 1988: 106-111, 197; AILES, 2002: 94-98. Here I refer to "badge" in the abstract, as the design that was associated with a magnate and which could be realized in various ways, including as the metal or cloth badges handed out to his retainers, but also as decoration in hangings or on plate. In the early sixteenth century it was recorded by the heralds with his banner and sometimes his crest: see e.g. BL MS Harley 2076 and Additional MS 45132.
- 77 On the history of crests, see SOUTHWICK, 2006: 64-68; WOODCOCK AND ROBINSON, 1988: 78-88.
- 78 See FOSTER, 1915. Unlike the situation on the Continent, in England a grant of arms was deemed to confer gentry status. Strictly speaking it is not made by the heralds, but by the Sovereign. The heralds merely suggest a design.

but they do not feature crests.⁷⁹ But they were personal. Their unofficial nature clearly provided an opportunity for experiment, both for individuals to try out different crests for themselves, and for designers to produce more and more extravagant conceits. The Wardrobe accounts show Edward himself wearing crests of various kinds of feathers and, from 1331, not the famous leopard crest, but a splendid golden eagle seated on a dark-blue velvet mountain, apparently imported from Valence.⁸⁰

It looks as if during the thirteenth century the range of designs had been fairly limited. The accounts for the Windsor Tournament of 9 July 1278, which survive, show that though the 38 knights each wore his personal coat of arms, and had a crest (made of calfskin and parchment) both for himself and for his horse, the crests do not seem to have been individualised, save that twelve of the helmets of the more noble⁸¹ were gilded, and the other 26 were silvered.⁸² Of those seals appended to the Barons' Letter of 1301 which show crests,⁸³ a large proportion are fan-shaped, probably of feathers or possibly of parchment.⁸⁴ The rest are almost all creatures. They come in a fairly limited range: birds (eagles, the Bohun swan), animals (lions,⁸⁵ the de Vere boar), or mythical beasts (wyverns, the Montagu griffin). There are no human heads, and as far as one can see, no *jeux d'esprit*.

79 There are several online lists: e.g. <https://en.wikipedia.org/wiki/Roll_of_arms>. A list of facsimiles online is at <<https://heraldica.hypotheses.org/1770>>, though it is grouped by century, not according to date. CLEMMENSEN, 2017, is a comprehensive study. See also CLEMMENSEN, 2016: 61-88.

80 TNA E 361/3 mb 19 (IMG 0091A): "*J aquila aurea pro galea Regis sedente super unum montem factam de velveto Ind / j. corona aurea / j. lapkin viride operatum de diuersis operibus*". William Montacute, earl of Salisbury, was made "bearer of the eagle crest" in 1333, in what sounds like a joke; *ODNB* sv *Montagu*, William; the ambiguity of the word *bear* has led to some serious mistakes about the current status of crests.

81 LYSONS, 1814. The transcription says "*dingmor-*" but it seems more likely that this was *di(n)gnior-*.

82 This may contextualise the much-quoted reference in Barbour's *Bruce*, Book 19, ll. 394-398, to the "*novelrie*" of the English "Tymbrys for helmys" in the 1327 Weardale campaign; BARBOUR, 1894: vol. 3, 153. It does not actually say that the *timbres* were distinctive; and the story in the *Scalachronica* of the rescue by Thomas Grey, Constable of Norham Castle, of Sir William Marmion who had been sent "a war helmet, with a gilt crest on the same" by his lady, telling him to go to the most dangerous place in Britain and make this helmet famous, does not say anything about the crest except that Marmion was "glittering with gold and silver": GREY, 1907: 61.

83 Where a helm appears, either on an equestrian seal or separately, the majority (14: 3) show crests; but these are outweighed by the purely heraldic shields which do not (60). Possible crests (about 5) turn up balanced on top of shields, though the ubiquitous wyvern is difficult to interpret. In the fully equestrian seals where the knights wear crests (9), the horse also wears a matching crest.

84 See e.g. the crests on the helmet of Sir Geoffrey Luttrell and of his horse in the Luttrell Psalter, fol. 202^v. The polygon with engrailed edges would be difficult to make in any other material. They are painted with the Luttrell arms. See above, note 60, for the word *timbre*.

85 Edward III's leopard crest does not appear on the Great Seal till 1340: BIRCH, 1887: 23-24 and plate 2; and MERNICK, *Great Seals* online resource. On gold quarter-florin (1344), see ALEXANDER AND BINSKI, 1987: 491-492, and <https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1864-0713-17>.

This was about to change. The reign of Edward III seems to coincide with an upsurge of creativity and inventiveness in crest design. The evidence is various: designs on seals, images in manuscripts, the very occasional survival of a real one,⁸⁶ a scattering of references (too short to be descriptions) in financial accounts, and at the end of the century and the beginning of the next, their appearance in armorials (the first to show English and Scottish crests is the *Gelre Armorial*, content 1370-1386, but execution 1400-1403/05),⁸⁷ and on the Garter stall-plates in St George's Chapel, Windsor (retrospective, 1421).⁸⁸ Above all, from the late 1360s, we have the crested helmets on which the effigies of knights pillow their heads. They give us a life-size three-dimensional impression of what the real thing might have looked like, especially if traces of the original colour remain (or have been renewed, though possibly inexpertly). Alabaster lends itself to the carving of fine detail, but this cannot have been the only reason why the fashion in tomb effigies shifted from resting one's head on a pair of cushions to the rather less comfortable-looking crested helmet, just about the time that the heroes of Crécy were beginning to die off.⁸⁹

It is difficult not to deduce that this is to do with the major rise in popularity of the tournament. Crests may not have been viable in battle⁹⁰—they were too fragile, and not visible or distinctive enough—but in the one-on-one of the joust they could come into their own.⁹¹

Helmet crests are innately theatrical. As later antiquaries were keen to point out, they had been around since classical times:

Creasts, being the ornaments set on the eminent top of the helm, and called Tymbres by the French, I know not why, were used anciently to terrifie the enemy, and therefore

86 Though these are more likely to be mocked-up funeral achievements. The Black Prince's helm at Canterbury Cathedral is probably genuine, and shows signs of having been worn in combat. See video "Up close with The Black Prince's Cap of Maintenance", <<https://youtu.be/xrTdd-nPCwx8>>; for scientific examination of the helmet, <<https://www.wired-gov.net/>>; general description MILLS AND MANN, 1972.

87 Brussels: KBR MS ms. 15652-5. For date(s) see CLEMMENSEN, 2017: vol. 1, 173-190. Armorials like this are compilations, and the collected material may predate the actual writing and painting of the manuscript by some decades; also different batches of material can be of different dates.

The Bellenville Armorial is clearly related to *Gelre*, but unfinished. For the Zürich Armorial Roll of c. 1330-1345, and the Beyerens Armorial, see Bibliography. The *Manesse Codex* (see Bibliography), which is often cited as if it were an armorial, is actually an anthology of *Minnesinger* poems, and many of the earlier arms in this are fantasies. Where crests are shown in action, they are in a joust.

88 HOPE, 1901.

89 BADHAM, 2016.

90 Thanks again to Keith Downen of the Royal Armouries for confirming this.

91 Despite the images in the later *Livre des Tournois* of René d'Anjou, which shows them in the *melée*: BnF MS français. 2695, fols 97^v-98^r, 100^v-101^r.

were strange devises, or figures of terrible shapes, as that monstrous horrible Chimera, out-breathing Flames upon Turnus Helm in Virgil.⁹²

One imagines that, as Camden assumes, they were meant to make the warrior look taller and more menacing. But it might also make him feel more self-assured. There seems to be an instinct when dressing for a role, warlike or celebratory (everything from medieval battle to modern Carnival, and the hats worn by royal ladies), to put something on top of your head, whether horns or feathers, the figure of an animal or a basket of flowers; at its most basic it makes you walk taller and more confidently.

The fact that a crest was not yet an official part of an armorial achievement seems to have given their wearers *carte blanche* to give their imaginations full rein, and to express their personalities—something that was no longer possible through the hereditary coat of arms, which expressed your great grandfather's—and sense of humour. Moving from the Baron's Letter of 1301 to the Gelre Armorial of 70 or 80 years later is like walking into a different world. The crests are lively, they are inventive, they are mad—above all, they are funny. This may be partly due to the cartoon-like style of the drawing, but even when we turn to the much more ceremonial style of the Garter plates in St George's Chapel, Windsor, it is clear that something has happened. The way their design plays with proportions and perception must be based on the experience of viewing them in action, so that the spectators simultaneously see a man wearing a swan-crest and a giant bird.⁹³ The helmets on effigies probably give the best idea of proportions. The De la Poles in Wingfield church, Suffolk, provide three, in different materials: the wooden effigy of Michael (d. 1415), 2nd Earl of Suffolk; the alabaster one of John (d. 1492), 2nd Duke of Suffolk; and the helm above the latter's tomb, which is however a mock-up for the funeral.⁹⁴ The scale seems to be human-sized, or slightly larger. It is easy to see how a particularly lifelike crest could become an avatar, so that William Bohun *was* the White Swan; or Sir Thomas Lovell, whose charming floppy-eared crest appears in Gelre (fol. 58^v), might end up as "Lovell our dog". Others suggest stage effects: the ermine-spotted dragon breathing fire (which



Arms of Sir William FitzWarin
(*her willem fiworim*) from
Claes Heynen (herald), Gelre
Armorial (1370-1395):
Bruxelles, BRB ms. 15652-56,
fol. 57^r, detail.

Reproduced by permission of the
Bibliothèque royale de Belgique.

Online at

<<https://uurl.kbr.be/1733715>>.

92 CAMDEN, 1870: 246.

93 On this illusion, see TWYXCROSS AND CARPENTER, 2002: 111-112.

94 For images, see <<https://www.britainexpress.com/counties/suffolk/churches/wingfield.htm>>
© David Ross and Britain Express (Michael); <<https://www.flickr.com/photos/norfolkodyssey/16420450403/in/album-72157651307928537/>> (John) and <<https://www.flickr.com/photos/norfolkodyssey/50998660783>> (funeral helm), both © Simon Knott.

it appears they did in the jousts held by Henry IV in 1401)⁹⁵ belongs, appropriately, to the *condottiere* Sir John Hawkwood. Were the dragon heads for Merton in 1348 bought (*emptis*) as opposed to made (*factis*) because they were also to throw flames?⁹⁶ Despite the later tendency to describe them all as “Saracens”, the giant human heads which the English seem especially keen on are as various as their wearers, so much so that they will have to wait for another article.

Some crests do seem quite early to have been claimed by particular families. “The Bohun swan” I mentioned is a case in point. It was probably adopted as a badge by Humphrey VII, 4th Earl of Hereford, uncle-in-law of Edward III (1276–1322). It appears on his seal attached to the Barons’ Letter of 1301, though not as a crest.⁹⁷ He used the swan motif in his household furnishings and jewellery.⁹⁸ It was part of his family “history”. They bore it in order to claim ancestry from Elias/Eneas, the mythical *Chevalier au Cigne* (“Knight of the Swan”), who was also ancestor of Godfrey of Bouillon (1060–1100), Crusader King of Jerusalem for one year, and one of the Nine Worthies.⁹⁹ Humphrey’s fourth son was christened Eneas. If the “White Swan” of the King’s motto was a Bohun, it was probably his son William, 1st Earl of Northampton, KG, veteran of Crécy, and his close companion.¹⁰⁰ William’s granddaughter Mary married Edward’s grandson Henry Bolingbroke, later Henry IV, and was the mother of Henry V, who adopted the device: the Dunstable Swan is believed to have been one of his badges.¹⁰¹ However, there

95 Gelre, fol. 58^v; CARPENTER, 2021: 63–68.

96 TNA E 372/207 (AALT: fronts IMG202): “*Et in .xij. viseres cum capitibus draconum emptis pro ludis Regis apud Mertonum in festo Epiphanie dicto anno .xxij*”.

97 VERTUE, 1747: plates XXIX–XXXIII. See also WALDEN, 1903, with images, and sketches from the B version. For Humphrey de Bohun, see pp. 10–11. Original two copies of the letter now in The National Archives: TNA E 26. Seals are detached and kept separately. The Wikipedia entry “Barons’ Letter of 1301” gives a good conspectus of them: <https://en.wikipedia.org/wiki/Barons%27_Letter_of_1301>. For the seal, see ELLIS, 1981: 13–14, #P1063, and plate 6; dated 1306; BIRCH, 1892: 252–3 #5722 (impression A.D. 1301). See also PASCUAL, 2020, which concentrates on variations in their seals.

98 In his will (1319) he leaves “*a mon enizne fuiz toutz mes armures et un lit entier de vert poudre de Cynes blaunches ove toutes les apurtenaunces*” (to my eldest son all my armour, and an entire bed of green powdered with white swans, with all its appurtenances); TURNER, 1845: 346. He died in 1322 at Boroughbridge fighting with Thomas Earl of Lancaster against the royalist forces of the Despencers, and was thus for a while officially a traitor; the inventory of his confiscated property contains further swan items; PASCUAL, 2020: 153.

99 WAGNER, 1959: 127–138 and plates 34–40; also PASCUAL, 2017: 59–65. The story was familiar in romance from the late twelfth century.

100 He and his twin brother Edward are frequently mentioned together in the earlier accounts as part of Edward’s close circle. Edward however died in 1334, attempting to rescue a drowning man on the Scottish campaign.

101 <https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1966-0703-1>. The Wikipedia entry gives a

was a sizeable network of other would-be descendants of the Swan Knight,¹⁰² both in their own right and that of their wives or mothers, and other claimants could include Sir Hugh Courtenay KG, son of the Earl of Devon and Margaret Bohun, who was a player in the festivities of 1347;¹⁰³ and Sir William FitzWarren KG (d.1361), in the prince's division at Crécy,¹⁰⁴ not to mention the Beauchamps, Roger,¹⁰⁵ John,¹⁰⁶ and "Giles and his son John",¹⁰⁷ though it has been argued that their swan was black rather than white.¹⁰⁸

I am not suggesting that each crest in the revels was meant to be reference to a Crécy knight—that would be straining it, and as far as I know there is no known crest at the time which involves an angel. But several of them might have been read as compliments or tributes. Again, it depends on the performance. The link might have been purely theatrical: an effective design might have been suggested by a particular badge. But though the swans might have been intended as a flotilla of swans, and nothing more, in this milieu, they could hardly not have evoked both the romance and the families who associated themselves with it.

comprehensive account: <https://en.wikipedia.org/wiki/Dunstable_Swan_Jewel>.

102 WAGNER, 1959: plate 40 shows a few of the complex pattern of noble families claiming descent from the Knight of the Swan.

103 NICOLAS, 1846: 25: he is one of the recipients of four garments of cloth of gold powdered with gold stars and crescents matching those of the King; at the *bastiludia* at Lichfield he was one of a contingent of 11 Chamber Knights with a great many others who were given a matching set of garments in blue (p. 26); at some time, possibly for the *bastiludia* at Eltham, he was one of five who received white hoods embroidered with blue dancing men, and buttoned with great pearls (p. 41).

104 WROTTESLEY, 1898: 31, 197. See Gelre, fol. 57^r.

105 1st Baron Beauchamp of Bletsoe (c. 1315-1380); COCKAYNE, 1912: 44-45.

106 Probably John, the third son of Guy Beauchamp Earl of Warwick (d. 1315) and Alice de Tony; she also claimed descent from the Knight of the Swan. He was a Founder KG and the King's standard bearer at Crécy: WRITTELEY, 1898: 38. He is described as "John Beauchamp *Warewike*" in NICOLAS, 1846: 26. See BOTHWELL, 2003; COCKAYNE, 1912: 50-51. CLEMMENSEN, 2018, makes a valiant attempt to sort out the Beauchamp genealogy. The other possibility is John Beauchamp of Holt (Kidderminster), d. 1388; COCKAYNE, 1912: 45-46; CLEMMENSEN, 2018: 5 and 11.

107 NICOLAS, 1846: 26. Beauchamps of Powicke/Alcester. See CLEMMENSEN, 2018: 38; fig. 2.

108 CLEMMENSEN, 2018, 12, presumably referring to the alleged tomb of Sir John Beauchamp of Holt, (d. 1388) and his wife Joan (d. 1374) in Worcester Cathedral; it is under her head. <[https://en.wikipedia.org/wiki/John_Beauchamp,_1st_Baron_Beauchamp_of_Kidderminster#/media/File:Beauchamp_Tomb,_Worcester_Cathedral_\(14641849053\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Beauchamp,_1st_Baron_Beauchamp_of_Kidderminster#/media/File:Beauchamp_Tomb,_Worcester_Cathedral_(14641849053).jpg)>. It is not clear however whether the current painting is based on the original colours. In the Gelre Armorial (fol. 56^v), it is shown as white.

For the Beauchamp swan on a seal, BIRCH, 1892: 224 #5662: Thomas de Bellocampo, 12th Earl of Warwick (A.D. 1343-44), and <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Seal_of_Sir_Thomas_de_Beauchamp_\(1344\),_Earl_of_Warwick,_died_1369.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Seal_of_Sir_Thomas_de_Beauchamp_(1344),_Earl_of_Warwick,_died_1369.png)>. There is no swan on the Beauchamp seal on the Barons' Letter.

The two sets which have caused the most mystification are the 28 Guildford *crestes*, presumably so called because they were not face-coverings but, like helmet crests, sat on top of the head. They are not heads or faces, but what can only be described as “something else”: “*xiiiij. crestes cum tibiis reuersatis et calciatis*” (14 crests with upside-down shins wearing boots/shoes) and “*xiiiij. crestes cum montibus et cuniculis*” (14 crests with hills and rabbits). Reaction to them has ranged from a refusal to believe that they say what they appear to be saying¹⁰⁹ to suggesting that the second item must have been some form of scenery.¹¹⁰ They did have occasional “scenery”;¹¹¹ but it is difficult to imagine a scenario, apart possibly from an over-literal rendering of the end of *Macbeth*, which would call for 14 mobile hills; and one would still have to explain the rabbits.

But as an heraldic joke, they make perfect sense. Heraldry has always revelled in in-jokes and puns (especially in Latin). A very early speciality (self-assumed and long before the heralds) is the “canting” device, either on a shield or a crest, which hints, none too subtly, at the bearer’s name. In French they were called “*armes parlantes*” (speaking arms).¹¹² So the Lucy family bear three pikes on their shield because the word for that fish was *luce*;¹¹³ the Corbets and Corbyns bear crows;¹¹⁴ the Cokaynes three cockerels;¹¹⁵ Trumpington two trumpets addorsed;¹¹⁶ Trivet an initially baffling geometrical device which turns out to be—a trivet:¹¹⁷ and those are on the relatively serious display of the shield. Crests gave an opportunity for further whimsical inven-

109 WARTON, 1774: 238, note h, says “I do not perfectly understand the Latin original”, and this mystification seems to have persisted. CHAMBERS, 2014: 123 translates *tibiis* as “pipes” and *cuniculis* as “troughs” (the word *cuniculus* does imply “burrower”, and was used of military sappers).

110 BARKER (VALE), 1982: 70.

111 BARBER, 2013: 79.

112 OED sv *canting* adj.² sense 5: *Heraldry. canting arms*: = *allusive arms n.* at ALLUSIVE adj. ... *allusive arms n.* “*Heraldry. arms in which the charges make indirect reference to or suggest a pun on the bearer’s name, title, occupation, etc.*”. One of the most famous canting coats of arms belongs to Shakespeare.

Modern heralds continue the tradition; try for example the arms granted to Sir George Martin, the producer of the Beatles: <<https://www.college-of-arms.gov.uk/news-grants/grants/item/66-george-martin>>. (Though why are there only three beetles on the shield?) His badge is *A Zebra statant proper supporting with the dexter foreleg over the shoulder an Abbot’s Crozier Or*.

113 “He did beare *Gules, three Lucies Hauriant, Argent*”; FERNE, 1586: 232; Powell Roll: 19; *Medieval Ordinary* 4, 2014: 7-10, 12-13.

114 *Medieval Ordinary* 2, 1996: 149, 161, 163, 172, Powell Roll: 33, 45, and 48. Names and families associated with *Cornwall* (interpreted as “crow country”) often bear choughs.

115 *Medieval Ordinary* 2, 1996: 171; Powell Roll: 12.

116 *Medieval Ordinary* 4, 2014: 263. See <<https://collections.vam.ac.uk/item/O1064905/sir-roger-de-trumpington-in-brass-rubbing-unknown/?carousel-image=2018KP6014>>, also Gorleston Psalter, fol. 86^r.

117 *Medieval Ordinary* 4, 2014: 446; Powell Roll: 27.

tion — the Talbots have a beagle (a Talbot dog) for a crest,¹¹⁸ Redmayne a horse's head with mane, painted red,¹¹⁹ Sir Richard de la Vache KG and his son Philip KG, *a cow's foot ermine the hoof gold* (upside-down).¹²⁰

Despite the Vache pun, upside-down legs, indeed legs the right way up, are not very common as crests—arms, human and animal, and claws are more so, because they can clutch things. Apart from the mailed leg of the King of Man in the Gelre Armorial,¹²¹ the best-known belong to the Foljambes (“crazy legs”, possibly because an ancestor had a damaged one)¹²² of Derbyshire. The crest-with-leg can be seen, the right way up, on their tombs, e.g. at Chesterfield.¹²³ However, they could also hint at someone called Gambon (“little leg”).¹²⁴ Sir John Gambon fought at Crécy in the Black Prince's division,¹²⁵ and his arms (though not his crest) are among those in the great Cloister of Canterbury Cathedral.¹²⁶ Among the *domicelle* (ladies in waiting) given matching garments for the *bastiludia* at Lichfield was Joanna Gamboun.¹²⁷ In March 1343, “Joan Gambon, damsel of Queen Philippa”, was retired to St Augustine's Canterbury “for her good service to the king and queen and to Isabel, the king's daughter”, but she seems to have been still

118 The crest under the effigy of John Talbot, 1st Earl of Shrewsbury, in Whitchurch, Salop, is damaged, but there is also a talbot under his feet. British Library, Royal 15 E VI fol. 2^v shows him presenting the MS to Margaret of Anjou in 1445, with a white talbot hound standing behind him. See also BL MS Harley MS 2076, fol. 46^r.

119 Sir Richard Redman (Redmayne) (d. 1426), tomb at All Saints, Harewood, Yorks. Photo by Roel Renmans on <<https://www.flickr.com/photos/roelipilami/10154413453/>>.

120 HOPE, 1901: plates XIX and XXXVI (c. 1421). Sir Richard de la Vache (KG c. 1355-1366), Sir Philip de la Vache (KG 1399-1408). Sir Richard was a Gascon, Constable of the Tower of London. The overseas contingent seem to have added a touch of extravagance to the humour.

121 Gelre Armorial, fol. 64^r, under Scotland. It is deduced from the Isle of Man triskelion.

122 ODFN, 2016 sv *Foljambe*.

123 For an image of the later Sir Godfrey Foljambe (d. 1585) and his crest, see photo by Julian P. Guffogg: <<https://www.flickr.com/photos/jpguffogg/49530925186/>>. Most Foljambe tomb crests were vulnerable and have been broken off. See also BL MS Harley 2076, fol. 71^v, Foljambe crest.

124 The suffix *-on* is a diminutive. ODFN, 2016, sv *Gammon*. The heraldic term for “leg of an animal” is *gambe*, as in “a lion's gambe”, but it is not clear when this term was adopted in England: OED's earliest reference is 1660. FOX, 2020: 339, who gives a detailed account of the family, suggests that “perhaps ... the first Gambon was some sort of giant”. We cannot tell whether the “leg of pork/ham” meaning was lurking here as well.

They could also refer to a Hussey, but it would be more likely to be a stockinged leg. See arms of Nicole de la Heuse in the Dering Roll.

125 GREEN, 1998: 170.

126 FOX, 2020: 339: “The arms later attributed to the elder John by his descendants were *argent a fess between three human legs couped sable* but his arms in the Cloister (Bay 28) are *argent on a chevron sable three mullets or*. See <<https://www.drpaulfoxfsa.com/bay-28>>.

127 NICOLAS, 1846: 28.

at court in 1347.¹²⁸ What her relationship with Sir John might be is unknown. Another Gambon, William, was a yeoman of the King's chamber.¹²⁹ So Gambons were familiar at court, but what they were famous or notorious for we do not know.

The other crest is however quite the opposite. To an audience with this mindset, a hill with rabbits could only mean one thing: a rabbit warren, and so the de Warenne Earls of Surrey.¹³⁰

There is an apparent drawback. Their recorded crest was not a rabbit warren but an (*es*)*carbuncle*, a device of eight equally spaced ornamental rods with finials radiating from a central boss, which is supposed to represent the rays of light emanating from the mythical gem.¹³¹ It appears on both the helmet (between bull's horns) and horse crests of the equestrian figure of the damaged seal-impression, dated 1346, of John de Warenne.¹³² However, on the other side of this same seal, a highly elaborate affair created to mark his status as Count Palatine of Strathearn in Scotland, the Earl is shown enthroned in a landscape. To the left is a stag, which was probably balanced by another on the missing right. Under his feet are three rabbits emerging from circular holes. There could hardly be a better illustration of a warren—or, if one wants to extend it further, the rights of free warren (the right of hunting game enclosed and protected in a game-park) as also illustrated by the deer on this and the waterfowl on the other face.

There was another earlier seal, dated 1329, of which only an antiquarian engraving and the impression of one side survives.¹³³ The obverse was an equestrian image of a

128 *CCR 1343-1346*: 104. In September the previous year she had been allocated to St Leonard's Hospital, York; *CCR, 1341-1343*: 656. By 1339 she had been granted a yearly fee of £10 by the King.

129 See FOX 2020: 239.

130 Like most canting arms, the pun has nothing to do with the actual etymology of the name. The name originally comes from the river Varenne in Normandy: *ver-* is probably Celtic for "water", whereas a *warren* is a place where creatures are "guarded" (Germanic *war-*, as in the adjective *wary*). The English *warren* is a French loanword, modern French *garenne*: see *OED*. William de Warenne, the first Earl of Surrey, was one of the Conqueror's knights. His great-granddaughter Isabella (d. 1203) was the countess of Surrey in her own right. She married Hamelin, illegitimate son of Geoffrey of Anjou, who took her surname and became Earl of Surrey *jure uxoris*. John, the 7th Earl, was his great grandson. Throughout their history the Earls were closely connected by marriage to the royal family.

131 Technically "a charbocle between bull's horns": TNA E 42/244; see ELLIS, 1978: 70, #P846 and Plate 23. *Charbocle* is an alternative version of *escarbuncle*. The jewel really exists, but without the magical properties given to it in romances and medieval encyclopaedias.

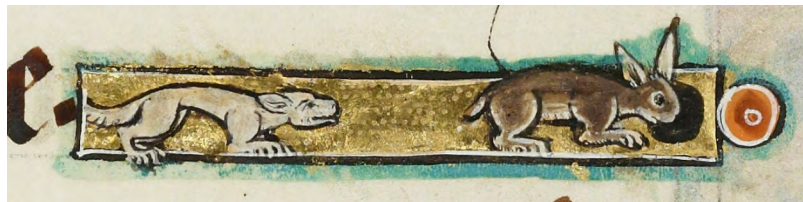
132 On this seal, see PELTZER, 2015: 67-68 and Fig. 4.1; HOPE, 1914: 123-127.

133 See ALEXANDER AND BINSKI, 1987: 117 and fig. 81, from a cast at Magdalen College Oxford; WATSON, 1782: vol. 1, plate after p. 304, engraved after a drawing(?) in the *Aspilogia* of John Anstis (1669-1744), Garter from 1718, and then in the collection of Thomas Astle. This seal, which is dated 1329, is undamaged. (It is said in the engraving to be the seal of Hamelin de Warenne (d. 1202) which is impossible from the date, apart from the fact that the inscription clearly reads IOHANNIS.)

knight in the Warenne arms with carbuncle crest (but no horns) on helm and on horse; the reverse is an amalgamation of all the wildlife on both sides of the seal, deer, swans and other birds, and rabbits in burrows.

For backup for this identification, and incidentally for images of what an early fourteenth-century rabbit-warren was thought to look like, there is no better place than the bas de pages of the East Anglian and London psalters of the early fourteenth century: the Ormesby Psalter, the Gorleston Psalter, the Macclesfield Psalter, the Queen Mary Psalter, the Luttrell Psalter,¹³⁴ the Peterborough Psalter, and (not a Psalter) the Taymouth Hours.¹³⁵ They are absolutely seething with rabbits and their warrens.¹³⁶

The plethora of rabbit warrens in manuscripts from this part of the country may merely mirror the actual agricultural situation,¹³⁷ but least two of these psalters are said to be directly connected with John, the 7th and last Warenne Earl of Surrey, and a member of Edward III's circle. Phase 2 (1310-1325) of the illumination of the Ormesby Psalter¹³⁸ was probably initiated when the Earl decided to take it over as a commemorative gift on the proposed marriage of his ward Richard Foliot with a daughter of Thomas Lord Bardolf.¹³⁹ The line fillers are packed with small shields which feature the de Warenne *checky azure and or*— and rabbits.



Dog chasing rabbit.

Oxford: Bodleian Library, MS Douce 366 (Ormesby Psalter, here c. 1310), fol. 70^r, line filler.

Image © Bodleian Library, Oxford, reproduced under Creative Commons License CC-BY-NC 4.0.
Online at: <<https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/34a6037b-12e8-4b12-8920-26c33914fe0e/surface/7354b2a2-d8aa-4220-81b5-f64b666d5860/>>.

134 Especially the splendid one on fol. 176^v.

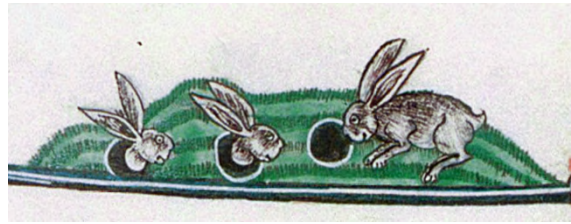
135 See Bibliography for manuscript details. Taymouth Hours was possibly made in Norwich. The Peterborough Psalter is slightly earlier (before 1317-1318), and the warrens in main images as on fols 25^r and 47^r.

136 This is not to say that rabbits and even rabbit holes are not frequent in other service books, especially from the Low Countries and northern France. But warrens seem a particularly distinctive feature of these ones.

137 GOULD, 2017, who argues from documentary evidence that there were more in eastern England than elsewhere, and that the surplus they produced supplied the royal court. See VEALE, 2003: 209-214, for the history of rabbits and their husbandry in Britain; also *OED* sv *coney*.

138 See LAW-TURNER, 2017.

139 Suggested by LAW-TURNER, 2017: 25-29, 38-43, 46-47, 66-82. He lost the wardship (pp. 81-82), the marriage seems to have fallen through, and this stage of the manuscript campaign seems to have lapsed. The proposed bridegroom, by then married to someone else, died in 1325.



Rabbits in a warren.

London: British Library, Additional MS 49622

(Gorleston Psalter, England, Suffolk, c.1320), fol. 178^v, detail.

Reproduced by permission of the British Library

Image online at <https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=add_ms_49622>.

Even more convincing is the Gorleston Psalter, which, it has been persuasively argued on heraldic and other grounds, was also produced under the patronage of John de Warenne.¹⁴⁰ As Margot and David Nishimura point out, here the de Warenne shields, *checky or and azure*, are “not only ubiquitous, they also regularly appear next to depictions of rabbits and rabbit warrens ... punning allusions to the patron’s name. What has not previously been noted, however, and what clinches the case, is the appearance of the identical allusive devices in the earl’s seals”,¹⁴¹ which we have already mentioned. At the foot of the Jesse Tree illumination on the opening *Beatus* page is a riotous hunting scene which seems to echo very closely the devices on the Earl’s 1329 and 1346 seals. Hounds are pulling down two deer (and a wild boar) across a terrain of rabbit burrows in which their terrified occupants are taking refuge. The only difference is that the hunt is being conducted by a monkey.



(Heraldic?) Hunt, with rabbits.

London: British Library, Additional MS 49622 (Gorleston Psalter), fol. 8^r, detail.

Reproduced by permission of the British Library

Image online at <https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=add_ms_49622>.

Convincing as this allusion may seem, exactly why the rabbit warrens should be featured in these particular Christmas revels remains a mystery. To begin with, the Earl of Surrey had just died, after a turbulent private life.¹⁴² John de Warenne was a relative of Edward III, and apparently part of his close circle, though he belonged to his father

¹⁴⁰ See NISHIMURA, 2007.

¹⁴¹ *Ibid.*, 13.

¹⁴² See ODNB *sv* Warenne, John de, seventh earl of Surrey (earl of Surrey and Sussex, Earl Warenne).

Edward II's generation, and was knighted with him by Edward I at the Feast of the Swans in 1306. Despite an earlier record of changing loyalties in the increasingly bitter battle between Edward II and Queen Isabella, he seems to have become a trusted elder statesman to their son, and was made joint Protector of the Realm with the Black Prince when the King was abroad in 1338 and 1340. He was also a keen jousting, even though when he was only six months old his father had actually been killed in a tournament.¹⁴³ He was Edward III's cousin-in-law; his wife was Joan de Bar, Edward I's granddaughter, whom he had married in 1306 when he was 18 and she was 10.

Like many child marriages, however, it was a disaster, and his unsuccessful attempts to get out of it occupied the rest of his life.¹⁴⁴ He lived with two women whom he considered to be his wives, and with whom he had children, but his legal wife was close to Queen Isabella (Edward's mother),¹⁴⁵ and she and Queen Philippa seem to have thrown their weight against any attempt to have the marriage annulled.¹⁴⁶ He made a desperate last-stand case in 1344 by accusing himself to the Pope of a premarital affair with his wife's aunt, Mary of Woodstock, daughter of Edward I, who was a nun, and by now conveniently dead and unable to give her part of the story. Apart from being sensational, this would have debarred him from marrying Joan on grounds of consanguinity. The Pope was nearly convinced, but in the event even this strategy did not work.¹⁴⁷ As a result the Earl died on 30 June 1347 at the age of 61 with a large family but no legitimate heirs. The earldom lapsed; and Edward very speedily (6 August 1347) solved one part of his own problem of having a large number of sons and not enough land to go round them by granting Warenne's lands to Edmund of Langley, with reversion to John of Gaunt, with reversion to Lionel of Antwerp.¹⁴⁸ The Christmas at Guildford was five months after that. They may have been topical, but if the rabbit warrens were an allusion to him, what on earth were they saying?

Perhaps it was a sort of memorial tribute, but if so a rather strange one. We might assume a decorum of *de mortuis nil nisi bonum*, but there is a very strong sense of a riotous and probably risqué joke to which we are not party. One worries about those rab-

143 At Croydon on 15 January 1286. It was reported as an assassination; BARKER, 1986: 47. The infant John was thus his grandfather's heir as earl. In his will, he leaves his eldest (illegitimate) son "*tout mon hernoys pour le joustier*"; *Testamenta Eboracensia* 1, 1836: 41-45; FAIRBANK, 1906-1907. He also leaves Edward III his two best flying hawks.

144 FAIRBANK, 1906-1907, despite the title, incidentally gives a blow-by-blow account of the record of the Earl's relationship with his official wife, and of his unofficial wives.

145 See BOND, 1854: 456, 458, 460-478. She seems to have acted as a political envoy, not only for Queen Isabella, but for the King; e.g. FAIRBANK, 1906-1907: 243.

146 She blocked his last attempt at a divorce, in 1344, by writing to the Pope in Joan's support (FAIRBANK, 1906-7: 242).

147 *Ibid.*, 244-245.

148 *Ibid.*, 255-256.

bits, not least because it is very difficult to prove innuendo. Were they a reference to the Earl's prolific sex life? Dictionaries are reticent about how far back the *coney* / *cunny* pun goes. Literary scholars assume it was active at the time, and in 1963 Claude K. Abraham industriously collected French examples from the *Roman de la Rose* onwards, though he deprecates its “what we may call coarseness”.¹⁴⁹ Since the court did its light reading and conducted at least part of its entertainments in Insular French, or at least, if we are to take Edward III's mottos as evidence, switched between it and English with equal ease,¹⁵⁰ they probably made rude jokes in it as well.

Would they have lampooned a respected elder statesman in this way? As Sarah Carpenter says,¹⁵¹ “Why not? You get a sense of a court in which rude jokes were almost as sign of affectionate respect”. As possible supplementary evidence, the Gorleston Psalter appears equally to be having a joke at its patron's expense. Margot and David Nishimura point to a bas de page illustration in the Litany immediately under the name *Johannes* (John—the Earl's Christian name), which shows a young man standing on a dragon apparently breaking-in a rabbit on a leash with a whip: “on one hand a visual metaphor for conquering the devil (the dragon) through reining in lustful passions (the rabbit), but in this context, possibly also a humorous reference to yet another Warenne-warren connection: the earls' [*plural*] leading role in the cultivation of rabbits”.



London: British Library, Additional MS 49622 (Gorleston Psalter),
fol. 209^r, bas de page, detail.

Reproduced by permission of the British Library

Image online at <https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=add_ms_49622>.

149 ABRAHAM, 1963: 593.

150 Hence the argument of STANDLEY, 2018: 373, that a warren was called a “coney garth” is irrelevant. French was in any case the language of heraldry

151 Private communication, June 2022.



Line filler from the above, enlarged.

Reproduced by permission of the British Library

Image online at <https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=add_ms_49622>

Both these explanations suggest that modern scholars are possibly still rather over-reverent about iconography. Something is definitely going on. As the writers also point out, the line-filler after *Sancte Johannes* features yet another set of terrified rabbits. (Rabbits are and were a byname for cowardice, but the Gorleston rabbits are peculiarly desperate-looking.) Is this a case of “Lock up your daughters”? And is the rabbit on the leash being chastised (for being a rabbit), or is it being trained to do something, and if so, what? To dance? Psalter margins are full of performing animals.¹⁵² To jump on command?¹⁵³ The traditional encyclopaedia description of the creature is “*Lepus quasi levipes: qua velociter currit. Velox enim est animal: satis timidum*” (The hare is so called because it is light-footed. For it is a speedy animal, and rather timid).¹⁵⁴

The writers also point out, in a footnote, that the Earl lived in Conisbrough. Etymologically of course this means “king’s stronghold”, but who knows what puns may have been being made about the Earl and his large but irregular family? If this word-play sounds far fetched, consider that the arms of the Coningsby family were *Argent a chevron between 3 conies sejant Sable*,¹⁵⁵ that a stretch of the king’s highway in York has metamor-

152 In the Rutland Psalter BL (Additional MS 62925) fol. 71^r, a performing monkey on a leash is being whipped, apparently to make it dance to a bagpipe; in the *Maastricht Hours* (BL MS Stowe 17), fol. 204^r, a trained monkey on a chain is leaping over a stick; on fol. 112^r a woman musician plays for a man and a dancing dog in a cloak with hood. Dancing animals are ubiquitous in MS Bodley 264: a dog dancing on its hind legs to a drummer on fol. 91^r, dancing goat ditto 91^v and without music 108^r, a chained bear 76^r, performing monkeys, one on chain and trainer with stick 119^v, performing horses 73^v and 96^v; a goat on its hind legs as part of a spinning-dish act 130^r, and the *tour de resistance*, a dog on its hind legs and a pantomime goat with the man’s face peering out of its neck, dancing to handbells, 117^v. These seem to echo real-life entertainments, though the mass of pictorial evidence for dancing-dog troupes turns up in the 18th and 19th centuries.

153 In Bodley 264, fol. 108^r, a dog seems to be being trained to jump over a stick.

154 Isidore, 1957: XII, 1, 23; Vincent, 1494: fol. 227^r (liber 18, cap. 44, *De Cuniculo*), 228^v (liber 18, cap. 61, *De Lepore*). Medieval authorities do not make the same distinction between hare and rabbit that we do: for them a rabbit (*cuniculus*: a *rabbit* was a baby *cuniculus*) was a smaller type of hare, mostly from the Balearic islands. Was this anything to do with the motto, “Who can hold that will away?”? The “gift that is no gift” in the famous riddle is shown in the Ormesby Psalter, fol. 72^r as a rabbit, which will bolt as soon as it is handed over.

155 *Medieval Ordinary* 2, 1996: 295. See also *Medieval Ordinary* 1, 1992: 294, 309; *Medieval Ordinary* 3,

phosed to Coney Street; and that we have evidence that the pun *coninc* (king) / *coney* was being made in the 1350s, though purely in the “frightened rabbit” context.¹⁵⁶

On the other, hand, it might just be that the Gorleston artist enjoyed drawing rabbits. He was very good at it.

There are many other things that could be asked. We can probably dismiss the idea that they were anything but frivolous. There is a whole branch of rabbit-interpretation which sees them as a symbol of the frightened soul taking refuge in the Church,¹⁵⁷ even, mistakenly, as a symbol of the resurrection of the body,¹⁵⁸ but this seems highly unlikely in context. Pursuing the visual a little further, what did the “hills” look like? Edward’s golden eagle on an indigo-velvet mountain suggests a model, and the burning hill of the Lords of Greystoke (Cumberland) suggests a suitable sugarloaf shape.¹⁵⁹ The practical questions, like the kind of dance, if it were a dance; the music to which they were dancing, if they were dancing; the words if any of the song, if there was one; the scenario it might have suggested; and so on, are unanswerable. We simply do not know enough. A lot, for example, would depend on whether they were multi-rabbit warrens, or one-rabbit

2009: 362 (seal).

156 See *OED* sv *coney* n', I 2: “a punning allusion to Peter Conyng, the name in English of Pieter de Coninck (c. 1225-1333; with the surname compare Middle Dutch *coninc* king n.), Flemish weaver and leader of a popular rebellion against French rule of Flanders [...] We shule flo þe Conyng & make roste is loyne; Þe word shal springen of him in to coloyne”.

157 STOCKER, 1996: 267-268. The Patristic literature on this is too lengthy to cite here. It is possibly to be read into the carved rabbit warren in the reputed tomb of Bartholomew, Lord Burghersh (d. 1355) in Lincoln Cathedral: BUTLER, 2002. There are however serious problems with the whole structure, which was assembled from pieces of several monuments. Nonetheless, it has been subject to popular misreading: the damaged crest, a broken Burghersh lion with a *queue fourché*, has been read as a rabbit. It has even been suggested on the Web that Burghersh was “The King’s Warrener”. There was no such office: the king, like other nobles, had individual warreners for each of his estates

158 STOCKER, 1996: 270. This is based on a misreading of *The Prick of Conscience*: see Powell, 2004; also Rosewell, 2010. The people in the window at All Saints, North Street, York, are not the dead emerging “from burrows, rather than graves, during the Last Days”, but the traumatised survivors who have been hiding there from the apocalyptic disasters. On the Fourteenth Day everyone on earth dies to await the General Resurrection. This sequence is graphically shown on fol. 41^v of the Holkham Bible Picture Book; image online at <<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IllID=56922>>.

159 See Gelre, fol. 57^v, and the tomb effigy of John FitzWilliam Baron Greystoke (d. 1436) in St Andrew’s, Greystoke. Photos of the effigy can be seen at <<http://www.northernvicar.co.uk/2018/02/18/greystoke-cumbria-st-andrew/>>. It is not unlike the later pageant versions of Parnassus, e.g. in the Antwerp *ommegang*, as shown in the 1685 engraving by Gaspar Bouttats, online at <<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-67.567>>. This is inhabited, not by rabbits, but the Nine Muses. Most sixteenth-century pageant hills are this shape.

A single-rabbit hill might have been more like the canting crest on the effigy of Sir John Harewell (d. 1428) in Wootton Wawen, Warwickshire. See <https://www.flickr.com/photos/ana_sudani/8432796394>. It has lost the ears shown in Wenceslas Hollar’s engraving in DUGDALE, 1656: 603.

warrens. Though one is tempted to speculate whether the crests might have been mechanical (if fire-breathing dragons, why not spring-loaded rabbits?), and the rabbits have come out of / been ejected from their burrows. Art-historical speculations are based on still images, even if they are, like the Gorleston image above, attempting to show action. Performance *is* action, and almost anything can happen.

So what were the rabbits doing at Guildford? The best guess is, “being disruptive”. Rabbits are not only versatile, they are subversive. Traditionally terrified and famous for running away at speed, they are the ideal material for world-upside-down cartoons: there is an entire subculture on the Web dedicated to hunting down medieval images of “killer rabbits”.¹⁶⁰ They are shown turning the tables on their traditional enemies: in the Smithfield Decretals they execute the law mercilessly on dogs and humans alike.¹⁶¹ (It could be said that this is an image of the Law empowering the weak, but they seem too enthusiastic about it for that.) In the Pontifical of Renaud de Bar one plays the role of David and approaches Goliath with a slingshot.¹⁶² They are capable of anything humans can do. They play the organ, they hold funerals (of dogs). They joust. They can do better: one defies gravity by dancing on its ears.¹⁶³ In other words, they might have been up to anything: but it would have been very agile.

And of course, in Guildford the revellers next to a park with a thriving rabbit warren—the earliest recorded on the English mainland.¹⁶⁴ They might just have been mounting a mock hunt.

That is about as far as we can go. It is tempting to try and summarise, but ultimately defeating. We probably have enough material to attempt a reconstruction of the costumes, though one doubts we would ever be given the budget to achieve it: this is high-end, high-production-values entertainment, with a dedicated team behind it working



Cambridge: Fitzwilliam Museum, MS 298, Pontifical of Renaud de Bar (France c. 1303-1316), fol. 115^r, bas de page.
© Fitzwilliam Museum, Cambridge. Image from “Illuminated: Manuscripts in the Making” at <<https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/illuminated/manuscript/discover/the-pontifical-of-renaud-de-bar/folio/folio-115r>>

160 Including the most respectable sources, such as the British Library: e.g. <<https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2021/06/killer-rabbits.html>> and <<https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2020/04/medieval-rabbits-the-good-the-bad-and-the-bizarre.html>>.

161 Fols 59^v-64^r.

162 Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 298, Pontifical of Renaud de Bar, fol. 7^r, bas de page. Goliath has a snail on his banner.

163 Fol. 115^r, bas de page. See image above.

164 VEALE, 2003: 209-214.

cum summa festinatione. It reinforces what has already been said about Edward and his team-building, and the sense of camaraderie among the companions of Crécy (restricting it to the Garter Knights is too limiting). Further work needs to be done on the relationship between the headgear and the crests on tomb effigies, and the creation of self-image. It seems to confirm the mood suggested by the tournament challenges, of a group sufficiently at home with themselves to stand on ceremony while making some very rude jokes. But apart from that, we are at best just guessing. We can hear the laughter, but it will always be in the next room.

Bibliography

N.B. All URLs were correct and active at the time of going to press.

Manuscripts

Bern: Burgerbibliothek

Cod. 389, *Chansonnier français*, late-13th-century songbook from Lorraine (Metz?). Online at <<https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/bbb/0389>>.

Brussels: Koninklijke Bibliotheek van België/Bibliothèque Royale de Belgique.

MS 15652-5, the GELRE ARMORIAL; by the herald Claes Heynenszoon (c. 1345-1414). Online at <<https://uurl.kbr.be/1733715>>.

MS 9961-62, PETERBOROUGH PSALTER; c. 1300-1318, London or Norwich, for Abbot Geoffrey of Crowland. Online at <<https://opac.kbr.be/LIBRARY/doc/SYRACUSE/16428696>>.

Cambridge, Fitzwilliam Museum

MS 298, PONTIFICAL OF RENAUD DE BAR, France Metz or Verdun, c. 1303-1316. Online at <<https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/illuminated/manuscript/discover/the-pontifical-of-renaud-de-bar>>.

MS 1-2005, the MACCLESFIELD PSALTER, England, East Anglia, probably Norwich, c. 1330-1340. Online at <<https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/illuminated/manuscript/discover/the-macclesfield-psalter/section/theme>>.

Den Haag: Koninklijke Bibliotheek

MS 79 K 21, the BEYEREN ARMORIAL, by Claes Heynenszoon, dated 23 June 1405, collects the arms of participants in several tourneys, but has only shields, not crests. Online at <<https://www.kb.nl/ontdekken-bewonderen/topstukken/wapenboek-beyeren>>.

Heidelberg: Universitätsbibliothek

Cod. Pal. germ. 848, the MANESSE CODEX (written in Zürich between 1300-1340, probably 1320). Online at <<https://doi.org/10.11588/diglit.2222>>.

Kew: The National Archives (TNA)

TNA E 26, Exchequer, Treasury of the Receipt; Barons' Letter of 1301.

TNA E 42/244; Exchequer: Treasury of Receipt: Ancient Deeds, Series AS; John de Warena, Earl of Surrey to The King.

TNA E 101/391/15 mbs 7-11; King's remembrancer; Roll of liveries, 21 to 23 Edw III (1347 Jan 25-1350 Jan 24).

TNA E 213/325; Exchequer: King's Remembrancer: Ancient Deeds, Series RS, 6 Edward III; Receipt by Terri de Almain, brother of John de Colonia, to the Clerk of the Great Wardrobe.

TNA E 361 series (FN 50) Exchequer: Pipe Office: Enrolled Wardrobe and Household Accounts. The E 361/3 series covers the Great Wardrobe accounts, presented by various officials, during the first 25 years of Edward's reign. Scans online in the AALT project under <<http://aalt.law.uh.edu/HouseholdE3.html>>. The index is arranged under years.

TNA E 372/207, Pipe Roll (1361 Mich-1362 Mich), final *post-mortem* account of John of Cologne. Scans online at <http://aalt.law.uh.edu/AALT4/E3/E372n0207/aE372n0207fronts/IMG_0200.htm> to <[IMG_0203.htm](http://aalt.law.uh.edu/AALT4/E3/E372n0207fronts/IMG_0203.htm)>.

London: British Library

- Additional MS 42130, LUTTRELL PSALTER. Lincolnshire 1325-1340. Online at <https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?index=0&ref=Add_MS_42130>.
- Additional MS 45133, WRIOTHESLEY HERALDIC COLLECTIONS Vol. III. Miscellaneous heraldic, genealogical and historical material, 1460-1564. Not yet online.
- Additional MS 47682, HOLKHAM BIBLE PICTURE BOOK, c. 1327-1335, England, S.E. (London?). Online at <https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?index=8&ref=Add_MS_47682>.
- Additional MS 49622, GORLESTON PSALTER, East Anglia, between 1310 and 1324. Online at <https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_49622&index=480>.
- Additional MS 62925, RUTLAND PSALTER, England (London?). c. 1260. Online at <https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?index=0&ref=Add_MS_62925>.
- Additional Roll 77720, DERING ROLL, South-East England (?Dover Castle), c. 1270-1280. Online at <https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_Roll_77720>.
- MS HARLEY 2076, Heraldic Miscellany 16th-17th century. Not yet online.
- Royal MS 2 B VII, QUEEN MARY PSALTER, 1310-1320, London/Westminster, perhaps made for Queen Isabella (1295-1358), consort of Edward II. Online at <https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?index=82&ref=Royal_MS_2_B_VII>.
- Royal MS 10 E IV, the SMITHFIELD DECRETALS, bas de page narrative scenes added in London, probably for John Batayle, a canon of St Bartholomew's at Smithfield in the 1340s. Online at <https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?index=0&ref=Royal_MS_10_E_IV>.
- MS Stowe 17, MAASTRICHT HOURS, Liège, Southern Netherlands, 1st quarter of the 14th century. Online at <https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Stowe_MS_17>.
- MS Yates Thompson 13, the TAYMOUTH HOURS; England, S. E.? (London?), 2nd quarter of the 14th century. Online at <<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8148&CollID=58&NStart=13>>.

Oxford: Bodleian Library:

- MS. Ashmole 804, the POWELL ROLL, part IV: English, c. 1345-1351. Online at <<https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/65cb1810-6c8a-4d8b-b997-feaeb3251614/>>. (Paginated, not foliated.)
- MS BODLEY 264, PART A: Alexander cycle (*Roman d'Alexandre* etc.); Flanders (probably Tournai), 1338-1344. Online at <<https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/ae9f6cca-ae5c-4149-8fe4-95e6e-ca1f73c/>>.
- MS DOUCE 308, contents include: Jacques de Longuyon, *Li romans de Cassamus* (i.e. *Les Voeux du Paon*) (fols 2-85); Jacques Bretel, *Le Tournoi de Chauvency* (fols 107-139^v); *Chansonnier* (fols 140^r-250a); Metz, France, 1309-c. 1325. Online at <<https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/dd9d1160-196b-48a3-9427-78c209689c1f/>>.
- MS Douce 366, the ORMESBY PSALTER: East Anglia, 1250-1330. Online at <<https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/34a6037b-12e8-4b12-8920-26c33914fe0e/>>.

Paris: Bibliothèque nationale de France

- MS français 5230, BELLEVILLE ARMORIAL: date uncertain, late 14th century? Online at <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8470169b>>.

MS français. 2695, RENÉ D'ANJOU, *Traité de la forme et devis comme on peut faire les tournois* (original MS with illustrations by Barthélemy d'Eyck, d.c.1476); France, Provence or Angers. See *Gallica* website for other versions. Online at <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84522067>>.

Zürich: Schweizerisches Nationalmuseum

MS AG 2760, ZÜRICH ARMORIAL ROLL of c. 1330-1345. Online at: <<https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/snm/AG002760>>; DOI: <<http://dx.doi.org/10.5076/e-codices-snm-AG002760>>.

Online Resources

AALT: *Anglo-American Legal Tradition: Documents from Medieval and Early Modern England from the National Archives in London*: digitised O'Quinn Law Library, University of Houston Law Center, by license of the National Archives, sponsored University of Houston Law Center and Department of History (2007–ongoing): <<http://aalt.law.uh.edu/AALT.html>>.

CCR: *Calendar of the Close Rolls, Edward III*, 14 vols (London: HMSO, 1896-1913): *Vol. 6, 1341-1343*, ed. A.B. Hinds (1902); *Vol. 7, 1343-1346*, ed. A.B. Hinds (1904). Online at <<https://catalog.hathi-trust.org/Record/100326223>>; transcription online at <<https://www.british-history.ac.uk/search/series/cal-close-rolls--edw3>>.

DMLBS: *A Dictionary of Medieval Latin from British Sources* ed. R.E. Latham, D.R. Howlett, and R.K. Ashdowne (Oxford UP for the British Academy: 1975–2013); available online via subscribing libraries or from <<https://logeion.uchicago.edu/lexidium>> (search by headword).

EFFIGIES AND BRASSES: a collection of images of medieval monumental tombs (2009–ongoing). Online at <<https://effigiesandbrasses.com/>>.

LEXIS PROJECT: *The Lexis of Cloth and Clothing Project* University of Manchester <<http://lexisproject.arts.manchester.ac.uk/index.html>>; search engine at <<http://lexisearch.arts.manchester.ac.uk/>>.

LEXIS WARDROBE: *Lexis of Cloth and Clothing in Medieval Royal Wardrobe Accounts* website and blog: <<https://medievalroyalwardrobelexis.wordpress.com/2017/01/17/dressing-for-a-tournament-masks-and-entertainments-for-edward-iiis-victory/>>.

MED: *Middle English Dictionary*: online version © 2001, the Regents of the University of Michigan <<https://quod-lib-umich-edu>>, available via subscribing libraries.

MERNICK, Harold M., *Great Seals of Britain*. Online resource: see <<http://www.mernick.org.uk/seals/index.htm>> for sources, and <<http://www.mernick.org.uk/seals/angevin/edward3.htm>> for Edward III's Great Seals.

ODFN: *The Oxford Dictionary of Family Names in Britain and Ireland*, ed. Patrick Hanks, Richard Coates, and Peter McClure, published online 2016, <DOI: 10.1093/acref/9780199677764.001.0001> available via subscribing libraries.

ODNB: *Oxford Dictionary of National Biography*: online version (Oxford UP, 2004–ongoing) at <www.oxforddnb.com/> available via subscribing libraries.

OED: *Oxford English Dictionary*: online version © 2019 Oxford UP <www.oed.com> available via subscribing libraries.

Books and Articles

ABRAHAM, Claude K., "Myth and Symbol: The Rabbit in Medieval France", *Studies in Philology*, 60.4 (1963), pp. 589-597.

AILES, Adrian, "Heraldry in Medieval England: Symbols of Politics and Propaganda", in *Heraldry, Pageantry, and Social Display in Medieval England*, ed. Peter Coss and Maurice Keen, Woodbridge: Boydell Press, 2002, pp. 83-104.

- ALEXANDER, Jonathan, and BINSKI, Paul (eds.), *Age of Chivalry*, exhibition catalogue, Royal Academy of Arts, London: Royal Academy of Arts and Weidenfeld and Nicolson, 1987.
- AMBROSE, Saint, *Hexaemeron*, in *Sancti Ambrosii, Mediolanensis Episcopi, Opera Omnia, Patrologia Latina* 14, ed. J. P. Migne, 1882, cols 131-288. (Cited as *PL 14*.)
- BADHAM, SALLY, "The Rise to Popularity of Alabaster for Memorialisation in England", *Church Monuments*, 31 (2016), pp. 11-67.
- BARBER, Richard, *Edward III and the Triumph of England: The Battle of Crécy and the Company of the Garter*, 2013; London: Penguin, 2014.
- and BARKER, Juliet, *Tournaments: Jousts, Chivalry and Pageants in the Middle Ages*, Woodbridge: Boydell Press, 1989.
- BARBOUR, John, *Barbour's Bruce*, ed. W. W. Skeat, 3 vols, *Scottish Text Society*, Series 1, 31-33 (1894). Online at <<https://deriv.nls.uk/dcn23/1068/9934/106899348.23.pdf>>.
- BARKER, Juliet R. V., *The Tournament in England 1100-1400*, Woodbridge: Boydell Press, 1986; see also VALE.
- BIRCH, Walter de Gray, *Catalogue of Seals in the Department of Manuscripts in the British Museum*, 6 vols, London: British Museum, 1887-1900.
- BOND, Edward A., "Notices of the Last Days of Isabella, Queen of Edward the Second, Drawn from an Account of the Expenses of her Household", *Archaeologia*, 35:2 (1854), p. 453-469.
- BOTHWELL, J. S., "Brother of the More Famous Thomas: John Beauchamp of Warwick (d. 1360), a Network of Patronage, and the Pursuit of a Career in the King's Service", *Medieval Prosopography*, 24 (2003), pp. 247-266.
- BRETEL, Jacques, *Le tournoi de Chauvency*, ed. Maurice Delbouille, Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, 49, Paris: Droz, 1932.
- , *Le Tournoi de Chauvency*, ed. Gaëtan Hecq, Société des Bibliophiles Belges, Mons: Dequesne-Masquillier, 1898.
- and SARRASIN, *The Tournaments at Le Hem and Chauvency: Sarrasin, The Romance of Le Hem; Jacques Bretel: The Tournament at Chauvency*, trans. Nigel Bryant, Woodbridge: Boydell Press, 2020.
- BUTLER, L. A. S., "The Tomb Attributed to Bartholomew Lord Burghersh in Lincoln Cathedral", *Archaeological Journal*, 159.1 (2002), pp. 109-141; online DOI <DOI:10.1080/00665983.2002.11020517>.
- CAERLAVEROCK, "The Siege of Caerlaverock", in *Eight Thirteenth-Century Rolls of Arms in French and Anglo-Norman Blazon*, ed. Gerard J. Brault, Pennsylvania: University Park, and London: Pennsylvania State University Press, 1973, pp. 101-125.
- CAMDEN, William, *Remains concerning Britain*, London: John Russell Smith, 1870.
- CARPENTER, Sarah, BENNETT, Philip E., and GARDINER, Louise, "Chivalric games at the court of Edward III: The Jousting Letters of EUL MS 183», *Medium Ævum*, 87:2 (2018), pp. 304-342. Online at <<https://www.research.ed.ac.uk/en/publications/chivalric-games-at-the-court-of-edward-iii-the-jousting-letters-0>>.
- , "Chivalric Entertainment at the Court of Henry IV: The Jousting Letters of 1401», *Medieval English Theatre* 43 (2021), pp. 39-79; with Meg Twycross and Philip Bennett, "Appendix: BL Cotton MS D II fol. 260v-262r», pp. 80-107.
- CHAMBERS, Mark, "Dressing for a Tournament: Masks and Entertainments for Edward III's Victory", in blog for the *LEXIS WARDROBE* (2017).
- THE CHANSONNIER OF OXFORD BODLEIAN MS DOUCE 308: ESSAYS AND COMPLETE EDITION OF TEXTS*, ed. Mary Atchison, Aldershot: Ashgate, 2005.

- CHAUCER, GEOFFREY, *The Canterbury Tales*, in *The Riverside Chaucer*, ed. Larry D. Benson, 3rd ed., forward by Christopher Cannon, Oxford: Oxford University Press, 2008.
- CLEMMENSEN, Steen, *Editing armorials*, 3 vols, Copenhagen: Books on Demand, 2017. Online at <http://www.armorial.dk/editing_armorials/EditArm_vi.pdf>.
- , “Early Arms—as Attributed, Adopted or Documented”, *The Coat of Arms*, 3rd Series 12, #232 (2016), p. 61-88. Online at <<https://www.theheraldrysociety.com/wp-content/uploads/2019/10/CoA-232-Clemmensen-paper-2.pdf>>.
- , “The Beauchamps of Warwick and Their Use of Arms”, *Genealogy*, 2(4).38 (2018). Open access article, <[doi:10.3390/genealogy2040038](https://doi.org/10.3390/genealogy2040038)>; online at <<https://www.mdpi.com/2313-5778/2/4/38>>.
- COCKAYNE, G. E. C., *The Complete Peerage*, rev. Vicary Gibbs *et al.*, 12 vols, London: St Catherine Press, 1910-1959.
- COLLIER, J. Payne, *The History of English Dramatic Poetry [...] and Annals of the Stage*, London: John Murray, 1831.
- DICTIONARY OF BRITISH ARMS, see *MEDIEVAL ORDINARY*.
- DUCH, Anna M., *The Royal Funerary and Burial Ceremonies of Medieval English Kings, 1216-1509* (PhD thesis, University of York, May 2016). Online at <<https://etheses.whiterose.ac.uk/13700/1/AM%20Duch%20-%20Deposit%20Final%20Thesis.pdf>>.
- DUGDALE, William, *Antiquities of Warwickshire*, London: Thomas Warren, 1656.
- ELLIS, Roger, *Catalogue of Seals in the Public Record Office: Personal Seals*, 2 vols, London: HMSO, 1978-1981.
- FAIRBANK, F. Royston, “The Last Earl of Warenne and Surrey, and the Distribution of His Possessions”, *Yorkshire Archaeological Journal*, 19 (1906-7), pp. 193-264.
- FERNE, John, *The Blazon of Gentry*, London: John Windet for Toby Cooke, 1586.
- FOSTER, Joseph, *Grantees of Arms Named in Docquets and Patents to the End of the Seventeenth Century [...] contained in the Additional MS. no. 37,147, in the British Museum*, ed. W. Harry Rylands, Harleian Society (Visitation Series) 66, London: for the Society, 1915.
- FOX, Paul A., *Great Cloister: A Lost Canterbury Tale: A History of the Canterbury Cloister, Constructed 1408-14, with Some Account of the Donors and Their Coats of Arms*, Oxford: Archaeopress, 2020.
- GIVEN-WILSON, Chris, “The Exequies of Edward III and the Royal Funeral Ceremony in Late Medieval England”, *English Historical Review*, 124, no. 507 (April 2009), pp. 257-282.
- GOULD, David, “The Distribution of Rabbit Warrens in Medieval England: An East–west Divide?”, *Landscapes*, 18.2 (2017), pp. 25-41.
- GREEN, David S., *The Household and Military Retinue of Edward the Black Prince: Vol 2, Appendix* (PhD Thesis, University of Nottingham, 1998); online at <<http://eprints.nottingham.ac.uk/10912/>>.
- GREY, Thomas, *Scalacronica: The Reigns of Edward I, Edward II and Edward III*, trans. Herbert Maxwell, Glasgow: J. Maclehose, 1907.
- GUILIM, John, *A Display of Heraldrie*, London: Ralph Mab, 1632.
- HEFFERAN, Matthew, “Edward III’s Household Knights and the Crécy Campaign of 1346”, *Historical Research*, 92, no. 255 (2019), p. 24-49; online at <<https://doi.org/10.1111/1468-2281.12250>>.
- , 2019a, “Household Knights, Chamber Knights and King’s Knights: The Development of the Royal Knight in Fourteenth-century England», *Journal of Medieval History*, 45.1 (2019), pp. 80-99.
- , 2019b. Online resource: <<https://doi.org/10.1080/03044181.2018.1551811>>.
- HOFMAN, Elmar, “Bellenville’s Two Armorials”, in *Heraldica Nova: Medieval and Early Modern Heraldry from the Perspective of Cultural History*; online publication 07/07/2017: <<https://heraldica.hypotheses.org/5785>>.
- HOLLAR, Wenceslas, see DUGDALE.

- HOPE, William St John, *The Stall Plates of the Knights of the Order of the Garter, 1348-1485: A Series of Ninety Full-sized Coloured Facsimiles, with Descriptive Notes and Historical Introductions*, London: Constable, 1901. Online at <<https://catalog.hathitrust.org/Record/001604083>>.
- , “A Palatinate Seal of John, Earl of Warenne, Surrey and Stratherne”, *Surrey Archaeological Collections*, 27 (1914), pp. 123-127.
- ISIDORE of SEVILLE, *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum Libri XX*, ed. W. M. Lindsay, 2 vols, Oxford: Clarendon Press, 1957.
- LAW-TURNER, Frederica C. E., *The Ormesby Psalter: Patrons and Artists in Medieval East Anglia*, Oxford: Bodleian Library, 2017.
- LYSONS, Samuel, “Copy of a Roll of Purchases made for the Tournament of Windsor Park, in the sixth year of King Edward the first, preserved in the Record Office at the Tower”, *Archaeologia*, 17 (1814), pp. 297-310; online at. <<https://doi.org/10.1017/S0261340900017951>>.
- MARSHALL, John, “‘Fortune in Worldys Worschyppe’: The Satirising of the Suffolks in *Wisdom*”, *Medieval English Theatre*, 14 (1992), pp. 37-66.
- MEDIEVAL DRESS and Textiles in Britain: A Multilingual Sourcebook*, ed. L. M. Sylvester, M. C. Chambers and G. R. Owen-Crocker, Woodbridge: Boydell Press, 2014.
- MEDIEVAL ORDINARY, Dictionary of British Arms: Medieval Ordinary*, gen. ed. Anthony Wagner, 4 vols, London: Society of Antiquaries, 1992-2014.
- MERCER, Malcolm, “King’s Armourers and the Growth of the Armourer’s Craft in Early Fourteenth-century London”, in *Fourteenth Century England VIII*, ed. J. S. Hamilton, Woodbridge: Boydell Press, 2014, pp. 1-20.
- MILLS, Dorothy, and MANN, James, *Edward the Black Prince: His Tomb and Funeral Achievements in Canterbury Cathedral*, Canterbury: Cathedral Gifts Ltd, 1972.
- MULLALLY, Robert, *The Carole: A Study of a Medieval Dance*, 2011; Abingdon: Routledge, 2016.
- MURIMUTH, Adam, *Continuatio chronicarum*, ed. Edward Maunde Thompson, Rolls Series 93, London: Eyre and Spottiswoode for HMSO, 1889.
- NICOLAS, Nicholas Harris, “Observations on the Institution of the Most Noble Order of the Garter [...] illustrated by the Accounts of the Great Wardrobe of King Edward the Third, from the 29th of September 1344 to the 1st of August 1345; and again from the 21st of December 1345 to the 31st of January 1349”, *Archaeologia*, 31 (1846), pp. 1-163. DOI: <<https://doi.org/10.1017/S0261340900012273>>.
- NISHIMURA, Margot M. and David, “Rabbits, Warrens, and Warenne: The Patronage of the Gorleston Psalter”, in *Tributes to Lucy Freeman Sandler: Studies in Illuminated Manuscripts*, ed. Kathryn A. Smith and Carol H. Krinsky, Turnhout: Harvey Miller, 2007, pp. 205-218.
- ORMROD, W. Mark, *Edward III*, 2011; New Haven, CT, and London: Yale University Press, 2013.
- OXFORD GUIDE TO HERALDRY*, see WOODCOCK and ROBINSON.
- PALGRAVE, Francis, *The Antient Kalendars and Inventories of the Treasury of His Majesty’s Exchequer*, 3 vols, London: Eyre and Spottiswoode for Record Commission, 1836.
- PASCUAL, Lucia Diaz, “The Heraldry of the De Bohun Earls”, *Antiquaries Journal*, 100 (2020), pp. 141-164.
- , “The de Bohun Dynasty: Power, Identity and Piety 1066-1399” (PhD thesis, Royal Holloway, University of London, 2017). Online at <[https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/the-de-bohun-dynasty-power-identity-and-piety-10661399\(a5023ec3-6097-4238-8696-0159359ed752\).html](https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/the-de-bohun-dynasty-power-identity-and-piety-10661399(a5023ec3-6097-4238-8696-0159359ed752).html)>.
- PELTZER, Jörg, “Making an Impression: Seals as Signifiers of Individual and Collective Rank in England and the Empire in the Thirteenth and Fourteenth Centuries”, in *Seals and their Context in the Middle Ages*, ed. Phillipp R. Schofield, Oxford and Philadelphia: Oxbow Books, 2015, pp. 63-76.

- POWELL, Sue, "All Saints' Church, North Street, York: Text and Image in the *Pricke of Conscience* Window", in *Prophecy, Apocalypse and the Day of Doom*, ed. Nigel J. Morgan, Harlaxton Medieval Studies, New Series 12, Proceedings of the 2000 Symposium, Donington: Shaun Tyas, 2004, pp. 292-316 plus plates.
- RENÉ D'ANJOU, *Traité de la forme et devis d'un tournoi*, ed. Edmond Pognon, Paris: Éditions de la revue Verve, 1946.
- RICHARDSON, Thom, *The Medieval Inventories of the Tower Armouries 1320-1410* (PhD thesis, University of York, 2012). Online at <https://etheses.whiterose.ac.uk/3919/1/Thom_Richardson_thesis_final.pdf>.
- ROSEWELL, Roger, "The Pricke of Conscience or the Fifteen Signs of Doom Window in the Church of All Saints, North Street, York", *Vidimus*, 45 (November 2010). Online at <<https://www.vidimus.org/issues/issue-45/feature/>>.
- ROYAL COMMISSION ON HISTORICAL MONUMENTS (England), *The City of York Volume 3, South-West of the Ouse*, London: HMSO, 1972.
- SARRASIN, *Le Roman du Hem*, ed. Albert Henry, Brussels: 1939.
- , *The Romance of Le Hem*, trans. Nigel Bryant; see BRETTEL and SARRASIN, 2020.
- SAUL, Nigel, *English Church Monuments in the Middle Ages: History and Representation* Oxford: Oxford University Press, 2009.
- SHENTON, Caroline, "Edward III and the Symbol of the Leopard", in *Heraldry, Pageantry, and Social Display in Medieval England*, ed. Peter Coss and Maurice Keen, Woodbridge: Boydell Press, 2002, pp. 69-82.
- SIDDONS, Michael Powell, *A Dictionary of Mottoes in England and Wales, Harleian Society*, NS 20 (2014).
- , *Heraldic Badges in England and Wales*, 4 vols, Woodbridge: Boydell Press for The Society of Antiquaries of London, 2009.
- SIR GAWAIN AND THE GREEN KNIGHT*, ed. J. R. R. Tolkien and E. V. Gordon, 2nd ed. Norman Davis (Oxford: Clarendon Press, 1967).
- SOUTHWICK, Leslie, "The Great Helm in England", *Arms and Armour*, 3.1 (2006), pp. 5-77.
- STANDLEY, Eleanor R., "Coneys, Coneygarths and Cunnies: The Rabbit and Great Households", in *The Elite Household in England, 1100-1550*, ed. Christopher M. Woolgar, Harlaxton Medieval Studies, 28, Donington: Shaun Tyas, 2018, pp. 372-392.
- STOCKER, David and Margarita, "Sacred Profanity: The Theology of Rabbit Breeding and the Symbolic Landscape of the Warren", *World Archaeology*, 28.2 (1996), pp. 265-272.
- TESTAMENTA EBORACENSIA I*, ed. James Raine, *Surtees Society*, 4 (1836).
- TOUT, T. F., *Chapters in the Administrative History of Medieval England*, 6 vols, vol. 4 Manchester: Manchester University Press, 1928.
- TURNER, T. H., "The Will of Humphrey de Bohun, Earl of Hereford and Essex, with Extracts from the Inventory of His Effects, A.D. 1319-1322", *The Archaeological Journal*, 2 (1845), pp. 339-349.
- TWYCROSS, Meg, "The Prince of Peace and the Mummers: Richard II and the Londoners' Visit of 1376/1377", *Medieval English Theatre*, 43 (2021), pp. 3-38.
- , and CARPENTER, Sarah, *Masks and Masking in Medieval and Early Tudor England*, Aldershot: Ashgate, 2002.
- VALE, Juliet, *Aspects of Chivalric Culture c.1270-1350: The Context of the Court of Edward III* (DPhil thesis, University of York, 1981); online at <<https://etheses.whiterose.ac.uk/9804/1/326629.pdf>>.
- , *Edward III and Chivalry*, Woodbridge: Boydell Press, 1982.
- , see also BARKER.

- VEALE, Elspeth M., "Appendix: B. The Rabbit in England", in *The English Fur Trade in the Later Middle Age*, 1966; London: London Record Society, 2003, pp. 209-214. *British History Online* <<http://www.british-history.ac.uk/london-record-soc/vol38/pp209-214>>.
- VERTUE, George, in Society of Antiquaries of London, *Vetusta Monumenta*, 7 vols, London: Society of Antiquaries, 1747-1906, vol. 1 (1747), plates XXIX-XXXIII (seals attached to the Barons' Letter of 1301 engraved by George Vertue after John Bradshaw's copy of Augustine Vincent's drawings (1624)). Online as *Vetusta Monumenta: Ancient Monuments, A Digital Edition* at <<https://scalar.missouri.edu/vm/vol1plates28-33-barons-letter-of-1301>>.
- VINCENT OF BEAUVAIS, *Speculum naturale*, Venice: Hermann Liechtenstein, 1494.
- WAGNER, Anthony R., "The Swan Badge and the Swan Knight", *Archaeologia*, 97 (1959) pp. 127-138 and plates 34-40.
- WALDEN, LORD Howard de [Thomas Evelyn Scott Ellis], *Some Feudal Lords and their Seals MCCCJ*, 1904; Bristol: Crécy Books, 1984.
- [WALL, Thomas], "Thomas Wall's Book of Crests. Part 2", *The Ancestor, a Quarterly Review of County and Family History, Heraldry and Antiquities*, 12, Westminster: Archibald Constable, 1905.
- WARTON, Thomas, *History of English Poetry*, vol. 1, London: J. Dodsley, 1774.
- WATSON, John, *Memoirs of the Ancient Earls of Warren and Surrey, and Their Descendants to the Present Time*, 2 vols, Warrington: William Eyres, 1782.
- WISDOM, in *Two Moral Interludes: The Pride of Life and Wisdom*, ed. David Klausner, TEAMS, Middle English Texts Series, Kalamazoo, MI: Medieval Institute Publications, 2008. Online at <<https://d.lib.rochester.edu/teams/text/klausner-two-moral-interludes-wisdom>>.
- WOODCOCK, Thomas, and ROBINSON, John Martin, *The Oxford Guide to Heraldry*, Oxford: Oxford University Press, 1988.
- WROTTESELEY, George, *Crécy and Calais*, London: Harrison, 1898.



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Divertir, instruire, célébrer
Études sur le théâtre et la théâtralité
dans l'Europe prémoderne
à la mémoire d'André Lascombes

***To entertain, instruct
and celebrate***
*Studies in early modern theatre and
theatricality in memory of André
Lascombes*

Textes réunis par
Jean-Pierre Bordier, Juan Carlos Garrot Zambrana,
Richard Hillman, Pierre Pasquier

Référence électronique

[En ligne], Sarah Carpenter, « Exotic Visitors in Courtly Entertainment 1350-1600 », dans *Divertir, instruire, célébrer: études sur le théâtre et la théâtralité dans l'Europe prémoderne à la mémoire d'André Lascombes - To entertain, instruct and celebrate: studies in early modern theatre and theatricality in memory of André Lascombes*, éd. par J.-P. Bordier, J. C. Garrot Zambrana, R. Hillman, P. Pasquier, "Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne", 2023, mis en ligne le 10-02-2023,

URL: <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/hommage-lascombes>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Elena Pierazzo & Marion Boudon-Machuel

Responsable scientifique

Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN

2107-6820

Mentions légales

Copyright © 2023—CESR.

Tous droits réservés.

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

Reproduction soumise à autorisation.

Contact: alice.nue@univ-tours.fr

Exotic Visitors

Exotic Visitors in Courtly Entertainment 1350-1600

Sarah Carpenter
University of Edinburgh

This paper explores a theatrical trope that flourished in Europe from the fourteenth to the sixteenth centuries. Its focus is the performance entertainments at the courts of England and Scotland which, as elsewhere in Europe, were often imagined and enacted as the arrival of unknown visitors journeying from distant, exotic or marvellous lands and making a spectacular entry to court festivities. Surveying the history and the different manifestations of this motif may help to probe the purposes, semantics and implications of the trope: what made it such an enduring feature of courtly entertainment, and what kinds of meanings was it used to convey? The topic was prompted by one of André Lascombes' late journal articles, "La lente arrivée du Maure ou du Turc dans le théâtre anglais c. 1450-1600".¹ As his title suggests, he explores, with his characteristic acumen and far-reaching knowledge, the particular figures of Moors and Turks, drawing on a wide range of fully dramatic texts. He acknowledges the court shows in passing, and my development of this one small strand of his survey owes much to his intellectual and personal insights, research and example over many years.

"My devise was to cum oute of the mone"

Ahead of the Christmas festivities for the young King Edward VI in 1552/3, George Ferrers, an established courtier and member of the royal household, was appointed as Lord of Misrule to design, oversee and perform in the celebrations.² He wrote to Thomas Cawarden, the Master

¹ LASCOMBES, 2016.

² For Ferrers and his management of these revels, see STREITBERGER, 2012: 192-202.

of the Revels, to arrange for the necessary props, costumes and supplies, explaining the central motif he had chosen for his own role in the programme of entertainment:

Where the last yeare my devise was to cum oute of the mone / this yeare I Imagin to cum oute of a place caulled *vastum vacuum* .I. the great waste / asmoche to saie as a place voyde or emptie withoute the worlde where is neither fier ayre water nor earth.³

Both last year and this, it seems, Ferrers had conceived of the celebrations as centring on the spectacular arrival at court of a visitor from a marvellous land.

Further details in his letter show just how magnificent this entry is to be, and how significant it is as the framing device of the festivities. His costume is to be adapted to the strange place from which he comes: “because of Certaine devisis whiche I haue towching this matter / I wolde yf it were possible haue all myne apparel blewe”. He goes into more practical detail: “Towchyng my suet of blew I haue sent you a pece of velvet which hath a kind of powdred ermaines in it vearie fytt for my wering yf you so thinke good”. He proposes a stately entry for himself: “how I shall cum into the courte whether vnder a Canepie as the last yeare, or in a chare trivmphall, or vppon some straunge beast that I reserve to you”. Significantly, the arrival will be framed as a formal diplomatic visitation, heralded by an official embassy:

Vppon Christmas daie I send a solempe ambassade to the kings Maiestie by an herald trumpet an orator speaking in a straunge language an // Interpreter or a truchman with him.

The herald will be accompanied with a drum and fife, whose players must be “apparelled like turkes garments according to the patornes I send you herwith”.

Ferrers’ own entry is to be staged as the culmination of a long journey. He will arrive by boat up the river; when he lands at Greenwich he will be met by a horse, and four pages, “one careing my hedpece, a nother my Shelde / the third my sword and the fourth my axe”. The Lord of Misrule with his train is to be a glorious visitor from a fantastic unknown land who has come on a journey from afar to honour the King’s court, by his presence and the shows he will put on.

Ferrers’ conception of the Christmas entertainment as an exotic visitation was clearly spectacular and his performances were apparently well-received. According to

3 FEUILLERAT, 1914: 89. For the concept of “the great waste”, see GRANT, 1994: Chapter 9, “Extracosmic void space”, 169-185.

Grafton's Chronicle, in the previous year when he had arrived from the moon he “so well supplied his office, both in shew of sundry sightes and deuises of rare inuention” that he pleased everyone, his shows being admired “best of al by the yong king himselfe”.⁴ But while Ferrers’ programme was exceptionally lavish, his central device was by no means original. He was in fact drawing on a trope of courtly performance which already had an established history of some 200 years, and would continue at least until the end of the sixteenth century. Theatrical and paradramatic entertainment at court was very often imagined and performed as the arrival of a high-status visitor journeying from a distant and marvellous land, making a spectacular entry to the court hosting the festivities.

Late medieval and sixteenth-century courts constituted a particular environment for performance. The court offers a select, relatively closed, and largely elite audience; significant wealth and resources; a consciousness of its own importance as a centre of power and culture; and a taste for performing its own magnificence, both to itself and to important and international visitors. Although courts at times were important locations for scripted drama, they also offered a theatrical environment in which non-verbal performance flourished, where distinctions between performers and spectators tended to be fluid, and in which theatrical or quasi-theatrical performance was often an extension of courtly life itself, which was always lived largely in public, under observation. All of these features may contribute to the popularity of the motif of exotic visitation. They may also suggest some of the reasons—practical, ideological, imaginative, or functional—which may have led to the motif, and which sustained it through such a long period of time.

One practical reason for court performance to be shaped in this way is because, at the court, entertainment comes to the audience and the audience’s space, rather than the audience going to the place of performance. There are certainly records of halls, banqueting houses and dancing chambers built specifically for shows and revels—such as the “long hovs” that Henry VIII had built in 1527, which was “ordayned and maad for pastyme and to do solas to strangers [...] fvrynshed of werke of plessyer for reuells of dysguysyng and meskelyng”.⁵ But at least as often, entertainments made an entry into the court’s living space—the great hall, or other chambers where the court was gathering, eating or conducting its business. The entry of the performers is then itself made into a part of the performance. The visit must be spectacular, as the wealth and dignity of the court require; and the characterisation and supposed status of the visitors serve to both reflect and honour the status of the court itself. This lends itself to the notion of an envoy or ambassador of a foreign potentate. The honour to the host court is further increased

4 GRAFTON, 1809: vol. 2, 527.

5 STREITBERGER, 2012: 125.

by the distance and otherness of the land from which the visitors have travelled. The far-flung world is fictively brought into the home court.

Another factor in the framing of court entertainment in this way may arise from the fluid relationship between performing and spectating in court festivity. Professional performers were clearly active in court shows—musicians and chapel choristers, interlude-players and acrobats, all played for the court. But a good deal of such entertainment was performed by the members of the court for themselves and their international visitors: dance, disguising and masking, jousting and other battle games, and various kinds of spectacle all involved courtly performers, with the identity of those courtly performers sometimes itself a key aspect of the performance.⁶ The concealment, or pretended concealment, of their identities in physical disguises and adopted personae was often a part of the pleasure of the performance. In such cases, adopting a persona as mysteriously foreign, and implying a long and arduous journey to reach the court, is a playful way of making strange the familiar and recognisable – of suspending, or pretending to suspend, known court identities for a festive period of release.

The fiction of the exotic visitation therefore plays in tension with the identity of the court. On the one hand, the motif dramatises and celebrates the global reach of the court, its openness to distant powers and cultures, and its magnetic attractiveness as a centre to which those distant powers are drawn. Yet conversely it may be seen as reinforcing the elite and inward-turned nature of the court: exotic cultures simply provide fantasy disguises whereby the court can play out its own games of identity and self-enhancement. The performance of the exotic visitation allows the court to open itself to the marvels of a distant world; but it is a very safely imagined, spectacularised and appropriated version of that world.

These are factors that apply across the courts of Europe right through the later middle ages and sixteenth centuries. Courtly entertainment culture itself was broadly shared across the continent, and courts frequently entertained international noble visitors, as well as diplomats and ambassadors from other courts. The popular motif was therefore in some senses dramatising an established international function. But it could also be used in interesting variations to address particular preoccupations of court culture or to comment on or even intervene in particular political moments. To explore its possibilities, this essay will first consider the trope through examples of performances where the court appears primarily to be addressing itself, making play with its own elite identity, and enhancing its own magnificence. This will provide a foundation for the discussion of

6 See CARPENTER, 1997.

some of the more particular political implications of performances which were also used to address the court's relationship with the world beyond its own community.

Exotic visitors and the court

Evidence of exotic visitation shaping entertainment at the English court survives from at least the mid-fourteenth century. One vivid witness is found in some recently discovered copies of letters from the court of Edward III, probably originally dating from around the late 1350s. These take the form of jousting challenges, written as if from imaginary queens from far-flung lands, each one recommending a worthy combatant to the lady presiding over a joust at the English court.⁷ Composed in the court language of Anglo-Norman or Insular French, they create a fictional framework for the proposed jousts, contributing to the deliberate theatricalisation of battle games that was already much in vogue.⁸ One letter, for example, is written as from “Pantesilia, puissante Roigne de Perse, de Femenye et de Frisce, Dame de Damaske et d’Aufrike la grand” (Pantesilia, powerful Queen of Persia, of Femenye and Frisce, Lady of Damascus and of Africa the Great);⁹ another from “Niolas, noble Roigne de Nuby, des Philistiens et de les gentz Pharao, Dame d’ambes les mieres d’Araby et de Surry” (Niolas, noble Queen of Nubia, of the Philistines and of the people of Pharaoh, Lady of both the seas of Arabia and Syria).¹⁰ These imaginary potentates are writing formal diplomatic letters to their counterparts at the English court—most often to Queen Philippa. They ask favour for the young challengers they are supposedly sending from their distant lands, and seek to arrange jousts for them with members of Edward's court. Thus, from Niolas:

nous vient tresgraunde joie et plesaunce d’envoier devers vostre tresfamous court un nostre chier et bien amé escuier, neez et norriz en nostre lige terre du South, nomez Segramour [...] em priaunt de trestout nostre cuer que please a vostre noble noblay d’assigner un de voz meillours, jolifs joustours [...] pur lui enseigner coment les chivalerouses chivalers de vostre court soloient enseigner lour filz et enfauntz de lour assaier as selles tenir.¹¹

(we have enormous joy and pleasure in sending to your most famous court a dear and well-loved squire of ours, born and brought up in our liege land of the South, called

7 For an edition and discussion of the letters, see BENNETT *et al.*, 2018. All quotations from the letters are referenced to this edition.

8 See VALE, 1982: 57-75; BENNETT *et al.*, 2018: 308-309.

9 *Ibid.*: 317.

10 *Ibid.*: 325.

11 *Ibid.*: 325.

Segramour [...] begging with our whole heart, that it may please your noble nobility to assign one of your best, jolly jousters [...] to teach him how the chivalrous knights of your court used to teach their sons and children to test themselves in staying firm in the saddle.)

The letters create a theatrical frame around the jousting games set up for the entertainment of the court, apparently at “vostre festivale feste de Noël” (your festive feast of Christmas) when hastiludes like this would be a normal part of the celebrations. With the challengers supposedly sent from marvellous or imagined lands, the sporting encounter has been playfully set within a fiction of chivalric romance, with the arrival of the joustier cast as an exotic visitation.¹² We do not know exactly how this fiction might have contributed to the staging of the jousts: while the letters themselves seem evidently designed for public delivery and reading, it is not clear whether the entry of the challengers or the combat itself involved further layers of performance. However, by setting up this fictional context around the challenger, the imagined eastern queens draw the court, the joust and its lady, into a quasi-performed fiction of romance splendour.

The performing joustiers were known and recognised members of court, rather than genuine strangers. Some are identified in the letters, though at times by allusions not decipherable today, or even by jests, with one letter seeming to elaborate a risqué joke against the king himself.¹³ This suggests that in spite of their imaginative magnificence the letters are designed for relatively informal occasions. The flamboyantly imagined queens offer extravagant compliments from afar that allow the English court to playfully enact itself as “la lune lusaunte et graunde” (the great and shining moon) in comparison to “les esteilles petites et meins” (the small and lesser stars) of other courts, or as “la source et fontaine d’amour et d’armes” (the source and fountain of love and arms).¹⁴ Edward’s court appears to be light-heartedly playing out to itself a vision of its own magnificence.

These jousting letters offer an early instance of the exotic visitor as a motif for entertainments which playfully celebrate courtly identity. This remains an important role for the trope throughout its history. Some 150 years later, we find apparently very similar impulses animating a different kind of entertainment at the court of Henry VIII. By this time fuller accounts of what occurred survive, allowing us to probe further into the detail of the performances and the meanings they appeared to have carried. Henry had a personal enthusiasm for performing, especially in his youth, and his court was renowned

12 For an even more theatrically fictionalised romance version of the trope, compare *Sir Gawain and the Green Knight*, with the dramatic entrance of an exotic stranger to Christmas games (see TWYXCROSS and CARPENTER, 2002: 154-155).

13 BENNETT *et al.*, 2018: 324.

14 *Ibid.*: 325, 321-322.

for its enjoyment of lavish disguising and masking entertainments. One common pattern was for a troop of masked dancers, dressed in spectacular costumes often drawn from exotic lands, to make a “sodayn”, supposedly unexpected, entrance into the festive court.¹⁵ Dancers might be dressed “lyke to the Egypcians”, “after y^e fassion of Inde”, or “appareled after Turkey fasshion”.¹⁶ After performing their dances, the maskers would often take partners from among the audience for further dancing, while a common conclusion to the entertainment involved the removal of the masks to reveal that the exotic strangers were none other than members of the court.¹⁷ Such disguisings thus open with a magnificent arrival of strangers supposedly from a distant land; the entertainment that follows gradually draws the rest of the court into the performance, dissolving the separation between the magnificent Other and the court itself, until the Other is finally “revealed” as the known and familiar.

One well-known and particularly full account of such an entertainment is provided by George Cavendish, gentleman-usher to Thomas Wolsey, in his *Lyffe and Deathe* of the Cardinal.¹⁸ On this occasion it was the king who acted as the exotic visitor. He headed a party of maskers dressed in crimson satin and cloth of gold, travelling by boat along the river Thames to York House, where Cardinal Wolsey was holding a banquet. The Cardinal clearly knew of the plan, but supported the fiction of an unexpected visitation. The Lord Chamberlain, asked to look out of the window, reported that “it Semed to them that there shold be some noble men & strayngers arrived at his brygge As Ambassitors frome some forrayne prynce”.¹⁹ The distance of the journey, and the strangeness of the visitors, is then elaborated, as the Lord Chamberlain escorted the party into the banquet and explained to the Cardinal: “Syr for as myche as they be strayngers And can speke no Englysshe thay haue desired me to declare vnto yo^r grace thus”—explaining that, having heard of the magnificent assembly, they have come to dice and dance with the guests. Like George Ferrers, who sent his herald orator with an “Interpreter or a truchman”, these visitors are characterised as not only from distant lands, but as “speaking in a straunge language”.

15 See TWYXCROSS and CARPENTER, 2002: 128-150. Throughout this paper, entertainments following this pattern are referred to as *masks*, following original spelling practice and to avoid confusion with the seventeenth-century form now known as *masques*.

16 HALL, 1809: 597, 595, 513.

17 TWYXCROSS and CARPENTER, 2002: 148-150.

18 CAVENDISH, 1959: 25-28. The description of this entertainment was well known in its own day, with Cavendish's account appearing in brief form in Holinshed's *Chronicles of England* (1587) and John Stow's *Annals* (1592) before being adopted by Shakespeare and Fletcher in *Henry VIII* as a frame for Henry's first meeting with Anne Boleyn.

19 CAVENDISH, 1959: 26.

The motif of the “strange language” seems to have been adopted by the court into the exotic visitation from the practices of mumming—a partly analogous popular custom also based on the unexpected visit of strangers.²⁰ The mumming tradition involved a house visit by heavily disguised young men who challenged householders to a game of chance, in the hope of winning money or hospitality. To maintain anonymity, mummers customarily remained silent, or said no more than “mum”. Courtly visitations, with their performers disguised as exotic foreigners concerned to maintain their assumed identity, would often elaborate this into a fiction involving the need for an interpreter to introduce noble visitors who had no knowledge of the host’s language. Shakespeare’s *Love’s Labour’s Lost* draws on his audience’s familiarity with this trope when Berowne and the young lords make a similar visit to the ladies of France extravagantly disguised as “Muscovites”, who have travelled “many weary miles”, and are dependent on their young page and Boyet to interpret their strange tongue.²¹

In Henry VIII’s mask, a great deal of the pleasure enjoyed by both audience and performers seems to have been in playing along with the notion of a foreign embassy which all parties know to be an extravagant fiction. Yet there was also delight in choosing the moment to break down the separation between that performed fiction of strangeness and the court itself. The maskers, as was common in such mumming-based performances, challenged the company to a game of dice, in this case apparently weighted to favour the host. The Cardinal then suggested that there must be some particularly honourable man among the visitors, to whom he would gladly yield his place. The message comes back through the interpreter that there is indeed such a person, and the Cardinal is invited to guess which he is. Wolsey, perhaps deliberately (although masking costume was a highly effective disguise), offered his chair to the wrong man—Sir Edward Neveyll, who apparently “resembled the kynges person”. Then:

The kyng heryng & perceyvyng the Cardynall so disseyved in his estymacion and choys
 cowld not forbear lawing / but plucked down his visare & mr Neveylles & dasht owt
 w^t suche a pleasaunt Countenaunce & cheare / that all noble estates there assembled
 seyng the kyng to be there among them reioysed.²²

The magnificent visitor is not an exotic stranger at all, but their own monarch. Through this entertainment, the audience and performers are playing teasingly, knowingly, along

20 For mumming, the overlap between elite and popular practice, and a fuller discussion of this episode, see TWYXCROSS and CARPENTER, 2002: 151-168.

21 SHAKESPEARE, ed. David, 1968: Act III, Scene ii.

22 CAVENDISH, 1959: 27-28.

the boundary between fact and fiction. The king's identity is known, but not known; the astonishing ambassador of a distant power who honours the Cardinal's party by his presence turns out to be the even more truly astonishing and magnificent king, who generously shares his presence with the banqueters. The exotic visitation is in a sense turned inside-out and incorporated back into the court: it has pretended to make itself strange by displacing itself into a marvellous fiction, but in doing so it really enacts its own magnificence and celebrates elite comradeship.

The two entertainments considered so far are not of a kind unique to England but share in wider European courtly practice. A magnificently illustrated example, which throws vivid light on the form, while also linking jousting and masking performances, is found in the lavish illustrations prepared for the *Freydal*, a semi-fictional record of the tournaments and associated festivities of the Holy Roman Emperor Maximilian I before his marriage to Mary of Burgundy in 1477.²³ Between 1511 and 1515 he commissioned 256 images of a series of jousts followed by evening performances, apparently based on "all those costumes as yet seen in mummeries organised by his majesty".²⁴ The jousters, though elaborately and splendidly armed, are not given fictional personae, but the "mummeries" frequently appear to follow almost exactly the form of Henry VIII's masking visit. One image, for example, presents a group extravagantly costumed and masked (probably as Muscovites), who approach the hall, led by torchbearers and a noble individual who appears to be a presenter, while ladies wait inside to receive the exotic visitors.²⁵ Henry was a known admirer of Maximilian, and it is not surprising that their courts shared motifs of a chivalric style that was influential across Europe.

Political uses

Although separated by some 150 years, the jousting and masking entertainments under Edward III and Henry VIII both exemplify how the trope of the exotic visitation reinforced, through pleasurable playfulness, the splendid self-image of the court. But the motif was not always designed solely for such inward-facing effect. Sometimes, the arrivals of exotic visitors reference, and even intervene in, political events beyond the elite ambience of courtly leisure. Even George Ferrers' journey from the moon to the court of Edward VI appears to have been understood as having some such purpose. Of all the exotic visitations, his might seem the most fanciful, the least likely to have any purchase

23 TERJANIEN, 2019: 120-126.

24 Cited from the *Erstes Gedenkbuch Kaiser Maximilians I*, 1502, by TERJANIEN, 2019: 123.

25 *Freydal*. see image at: <<http://www.wienerkongress1515.at/en/lightboxes/image/?type=image&uid=55397&idx=0&cHash=9187ba34e8bf10fed65552b849c5f47a>>.

on social reality. However, some contemporary commentators viewed it as having a topical political motivation. Richard Grafton, who was King's printer to Edward VI, commented in his *Chronicle* on the context of Ferrers' entertainment. It had been arranged very much at the last minute, for the Christmas season of 1551/52. Early in December 1551 the Lord Protector, the Duke of Somerset, uncle of the young king, had been condemned to death for treason. Grafton records that:

the people spake diuersly and murmured against [...] the Lordes for the condempnation of the sayd Duke, and also as the common fame went, the kings maiestie tooke it not in good part: wherfore aswell to remooue fond talke out of mennes mouthes, as also to recreate and refreshe the troubled spirites of the yong king, it was deuised that [...] Christmas [...] should be solely kepte at Greenewiche²⁶

and a Lord of Misrule was appointed, "to make sporte in the Courte". Ferrers was given a huge budget of £500 to organise the spectacular shows to a very demanding timetable, with surviving documents from the Revels Office showing just how rushed preparations were.²⁷ According to Grafton, Christmas was "thus passed and spent with much mirth and pastime, wherewith the minds and eares of murmurers were meetely well appeased",²⁸ while the Duke of Somerset was executed in January. The extreme fantasy of George Ferrers' journey from the moon may therefore have been itself part of a deliberate governmental ploy, designed to distract king, court and Londoners from a tense political situation. The apparently frivolous magnificence of the visitation and its associated city-wide entertainments was understood, at least by some observers, as a serious means of managing political events.

Long before this, however, the trope of exotic visitation had carried political or topical dimensions. One of the fullest early accounts of a striking exotic visitation records an elaborate masked visit to the young Prince of Wales, soon to be crowned Richard II, which was arranged by the City of London in January 1377. The *Anonimalle Chronicle* describes a grand torchlit procession through London to Kennington, including dozens of masked knights and squires, with "une excellentment arraye et bien mounte come empereur ust este" (one person, excellently costumed and well mounted as if he had been an Emperor), and another "noblement arraie come une pape" (splendidly costumed as a Pope), with a train of Cardinals and black-masked followers.²⁹ The spectacular visitors

26 GRAFTON, 1809: 526.

27 STREITBERGER, 2012: 195-196.

28 GRAFTON, 1809: 527.

29 *Anonimalle Chronicle*, 1970: 102-103.

entered the hall where the prince was dining with his mother, his uncle John of Gaunt and other nobles, and challenged him to a game of dice, weighted in the prince's favour so that he received three gifts of gold.

Stow's sixteenth-century translation of the *Anonimale Chronicle* talks of this event as "made by the Citizens for disport of the yong prince".³⁰ He reads it through the perspective of later entertainments, like Henry VIII's mask for Wolsey, even adding the assertion, unmentioned in the original account, that the members of the procession appeared "as if they had beene Legates from some forrain Princes". Clearly, "disport" was an important part of its function; but Meg Twycross has investigated how this exotic visitation appears to be conveying more serious political messages.³¹ It was performed at a time of considerable tension for the City of London, both internally and between it and the government. Edward III was sick, nearing the end of his long reign, and there was anxiety over the accession of the ten-year-old Richard as king, while John of Gaunt, effectively the leader of government, was in serious conflict with the City over its ancient liberties and rights. The so-called "Bad Parliament" of 1377, which opened only a few days before the Kennington visitation, was presided over for the first time by Prince Richard. The parliament's opening speech framed the young prince in terms alluding to the Epiphany and the visit of the Magi, an image picked up by the gift-giving procession of the Londoners. It seems likely that their entertainment was not just designed to offer the prince pleasurable entertainment. Twycross points out how, by choosing this moment to cast themselves as imperial diplomatic visitors, the City symbolically, festively, asserted its independence: its members' right to engage directly with their young future monarch, and to offer him gifts and loyalty on their own terms. By doing this they might aim to establish positive relationships with the Crown, while protecting their own status and bypassing their tense relations with John of Gaunt and the parliament.

Jousting fantasies like those seen in the tournament letters at Edward III's court could also at times carry a political dimension. New Year's Day 1401 was celebrated with a tournament spectacle at the court of Henry IV for which a very similar set of letters survive.³² Like those in the earlier collection, though somewhat more elaborate, they are sent from imaginary figures such as "Phebus la principall planet du ffirmament" (Phoebus, the principal planet of the firmament) and "Cleopatra [...] Roigne de Mesolopolitanie & de Gobosse / Ainsne fille de treshault Empereur Dynde la maieur appelle prester Johane"

30 STOW, 1908: vol. 1, 97.

31 For a full analysis of the political implications of this event, see TWYXCROSS, 2021.

32 For discussion, and a transcription/translation of one MS copy, see CARPENTER *et al.*, 2021. Quotations from the letters are referenced to this publication.

(Cleopatra [...] Queen of Mesopotamia and of Gobosse, eldest daughter of the exalted Emperor of Greater India who is called Prester John).³³ They recommend to Henry's young daughter Blanche, presiding over the tournament, young challengers who travel from their distant lands, sometimes defining their quests in a fictional allegorical or romance frame.

Over the Christmas festivities of 1400/01, Henry IV was entertaining Manuel II Paleologus, Emperor of Constantinople, who was visiting the rulers of Europe seeking military and financial support from them against the Ottoman Turks who were besieging his city.³⁴ In the light of the Byzantine Emperor's presence, the most interesting of the letters is that sent from "Dalida, par la grace de Mahomet dieu de tous vrayz Infidelz & Sarrazins Soudan de Babilon & Roy Dalexandrie" (Dalida, by the grace of Mahomet God of all true infidels and Saracens, Sultan of Babylon and King of Alexandria).³⁵ The letter acknowledges the presence of the imperial visitor, recognising that the king, "a cest feste de Noell tient moult solennell & loable Court & tant solennell quil a en sa Court vne Emperour" (at this feast of Christmas is holding a most magnificent and praiseworthy Court, so magnificent that there is in his court an Emperor).³⁶ The writer describes a wonderful spectacle that will be presented to honour Manuel, of knights riding dragons with fire jetting from their helmets and shields. The journeying of the young jousting knight who is sent by Dalida is emphasised: "Il lui semble quil lui conuendroit cheminer & errer maintes contrees chasteaulx villez & Citees montaignes valees bois & Riuiers auant quil peust trouuer vne tiel quil demaund" (It seems to him that he needs to travel and wander through many countries, castles, towns and cities, mountains, valleys, woods, and rivers, before he will be able to find a suitable person to challenge).

This letter, from another Eastern potentate, may have gestured at the distant origin of the Emperor of Constantinople. Avoiding any direct reference to Manuel's homeland or military situation, the Sultan's fictional Saracen affiliations are not themselves politicised, but are recognisable from romance and balanced by an acknowledgement of the Christian model of exotic visitation, the journey of the Magi.³⁷ Dalida presents himself as ruler by the grace of Mohammed, while courteously acknowledging Blanche as princess "par la grace de celluy a qui lez troys Roys offrissent ore ensence & mirre" (by the grace of Him to whom the Three [Eastern] Kings offered gold, frankincense, and myrrh).³⁸

33 CARPENTER *et al.*, 2021: 82-83, 100-101.

34 For this visit and its background see NICOL, 1970.

35 CARPENTER *et al.*, 2021: 88-89.

36 *Ibid.*: 88-89.

37 For romance treatment of Muslim figures, see, e.g., CALKIN, 2012.

38 CARPENTER *et al.*, 2021: 88-89.

The trope of exotic visitation offers a fictional channel to welcome and celebrate the Emperor's presence.

The conclusion of the letter brings us closer to the political purpose of Manuel's visit. It requests that the young jousting opponent at Henry's court should be "le Chiualer de vostre Court qui plus grande desir a de fair le Conquest du Royaume de Jerusalem soit Roy Prince Duc ou Conte Chiualer ou Escuier" (the knight of your court who has the greatest desire to accomplish the conquest of the Kingdom of Jerusalem, whether he be King, Prince, Duke or Count, knight or squire).³⁹ This seems to include a significant allusion to Henry himself as a possible chivalric champion: a renowned jousting knight, he had travelled to Jerusalem in 1392 and was associated with a lasting desire to join a crusade to free the city. However, while publicising his readiness to engage against the enemies of Christendom, the letter avoids any commitment to Manuel's prime objective, aid towards the relief of Constantinople from the Turks. Henry IV was in a difficult domestic situation, barely a year after usurping the throne from his cousin Richard II, and was in no position to give military support. The 1401 performance drew on the trope of the exotic visitation to offer a spectacular show of generous hospitality, shared chivalric values and military splendour; but though no doubt diplomatically significant, this was not to be matched by practical help.

Speech texts

Very few texts survive of spoken elements of these visitation performances: speech, when it played any part at all, was a minor element of this kind of spectacular event. Theatrically, the trope is based on action and spectacle rather than words: magnificent strangers arrive from a distant land to bring in an entertainment, commonly involving activities such as games of challenge, dancing and gift-giving. The faces of the visitors are often hidden, and they generally speak not at all, or else in a supposedly foreign tongue. This structure may explain why the few British examples of spoken texts for these entertainments that survive from the mid-fifteenth century onwards tend to be delivered by presenters and focus heavily on the journey that precedes the performers' arrival. These introductions stand slightly outside the performance itself, enhancing the glamorous otherness of the visitors and providing the context, rather than the substance, of the performance to follow.

The earliest known spoken performance text that can be linked to the trope appears to date from 1430. The 1377 mumming visit to Prince Richard shows that the City, as well as the court, was ready to draw on the exotic visitor motif to celebrate and express its status and concerns, and our first surviving speech is part of such a City entertain-

39 *Ibid.*, 2021: 90-91.

ment. The show was “brought by a poursuyvaunt [messenger] in wyse of [in the style of] mommers desguysed to fore the Mayre of London, Eestfeld, upon the twelfethe night of Cristmasse, ordeyned ryallych by the worthy merciers, citeseyns of London”.⁴⁰ This occasion has been identified as 6 January 1430, and a manuscript copy survives of an elaborate speech written for the pursuivant, who acted as the presenter to introduce the visitors. It was composed by the poet John Lydgate, which may well account for its preservation in a collection of his similarly theatrical texts.⁴¹ Although the performance is referred to as a mumming, and consequently probably involved the traditional entrance of flamboyantly costumed and masked visitors to engage silently with the audience, the speech gives no account of the entertainment itself.⁴² The pursuivant instead offers a detailed account of his own adventurous journey to London, carrying letters of introduction from Jupiter. He explains:

Oute of Surrye, by many straunge stronde,
This Jubiter hathe his lettres sent,
Thoroughe oute Europe...⁴³

This account of the delivery of letters from an imagined distant potentate seems to link the mumming to the letters of challenge for the jousting entertainments at the courts of Edward III and Henry IV, and the pursuivant similarly concludes by introducing strangers arriving from far countries. First, though, he elaborates vividly the journey he has himself undertaken from distant Syria. After some mythological reflections on the geography of the Middle East, he describes passing Egypt and the Red Sea, taking ship from Jaffa, passing by the Gulf of Venice to the Straits of Gibraltar, rounding Spain and passing along the English Channel and up the river Thames. There he encounters several newly-landed though unidentified ships, and arrives at Mayor Eastfield’s hall to introduce their occupants as “Certein estates, wheche purveye and provyde”, who have come

For to vysyte and seen the noble Mayr
Of this cytee and maken theyre repayr
To his presence, or that they firther flitte.⁴⁴

40 LYDGATE, 2010: Headnote. For a full diplomatic edition and discussion see TWYLCROSS and DUTTON, 2014.

41 See SPONSLER, 2010: Introduction.

42 For discussion of the relationship of the speech to the performance, see TWYLCROSS and DUTTON, 2014: 322-327.

43 LYDGATE, 2010: l. 36-38.

44 *Ibid.*: l. 101-104.

The pursuivant concludes by begging the mayor to admit the unknown visitors to his hall.

The nature and subject of the entertainment itself remain puzzling. The Mercers appear to have commissioned Lydgate to write an introductory presenter's speech and, either under instruction or by his own invention, he has couched that speech as a detailed account of the journey that has led to the place of performance. The speech offers an extended and richly allusive account of an adventurous voyage along the cargo routes of the Mediterranean. In this sense, the journey, although spectacularly presented, is much more firmly rooted in real travel and its purposes than the romance fictions of other examples of the trope. Whatever its connection to the disguising that follows, it certainly honours, both thematically and practically, the travel and trade of the wealthy mercers. The merchants are not simply enacting a splendid fantasy, but claiming for themselves the glamour of distant lands which underlay their occupation and wealth. The journey of visitors from the East, again performed on the Feast of Epiphany, offers to the City, as to the court, a spectacular imaginative endorsement of its own status.

This kind of textual framing of the silent performances seems to have established itself, although it is not easy to tell how widespread it became, since there was little incentive to record speeches for such transient and largely non-verbal entertainment, and few examples survive. This changes during the second half of the sixteenth century, at least in France, where speeches and dialogue for increasingly elaborate *mascarades* were provided and published by court poets such as Mellin de St-Gelais, Desportes and Ronsard.⁴⁵ The French examples confirm the continuing familiarity of the motif particularly, though in fairly abbreviated form, in the spoken introductions for chivalric sports known as *cartels*. These, like the jousting letters from the reigns of Edward III and Henry IV, were fictionalised versions of the written challenges that initiated tournament encounters. Saint-Gelais's address "Pour une partie d'armes Au Roy" thus introduces

Six Chevaliers de region estrange
 Querans partout adventure et louenge [...] [Qui]
 Ont cest Hyver mesuré longue espace
 De Terre et Mer seulement pour avoir
 De vous le bien et congé de vous voir...⁴⁶

45 See, e.g., the various *cartel* and *mascarade* speeches among the "Opuscules" of SAINT-GELAIS, 1993-95: vol. 1, 12-92; DESPORTES, 1958; RONSARD, 1578.

46 SAINT-GELAIS, 1993-1995: vol. 1, 92, l. 5-14.

In “Autre Cartel pour le Roy Henri III”, Ronsard similarly presents “Trois guerriers inconnuz de nation estrange” who “Ont laissé leur pays desireux de louange”.⁴⁷ The trope is less common in the later sixteenth-century French *mascarades*, as the traditionally silent entertainments themselves became increasingly verbal, often following allegorical and amorous scenarios which were elaborated in speeches and dialogue by the performers.⁴⁸ However, a speech by Saint-Gelais from the 1550s does introduce envoys sent from Venus’ lands of the East, for whom the presenter will act as an interpreter because he understands “les langues obscures” from distant lands.⁴⁹

Surviving examples in English from the later sixteenth century are very rare. The silent mask based on the “unexpected” entry of disguisers seems to have become increasingly associated with weddings. Two presenter-speeches for such marriage-masks survive, written by one Thomas Pound of Lincoln’s Inn, although neither draws on the trope of exotic visitors.⁵⁰ The only other known English example, however, not only elaborates the motif fully but gives insight into how such a show might have been put together. In 1572, the English poet George Gascoigne composed a presenter’s speech for a wedding at which a group of young male relatives had decided to “present a maske”. Most unusually, this speech was published in Gascoigne’s *Hundreth Sundrie Flowres* the following year.⁵¹ Like Lydgate over a century earlier, Gascoigne has his presenter recount in detail an adventurous journey from Venice and around the Mediterranean, this time supposedly taken by the disguised maskers en route to the wedding. As in Henry VIII’s visit to Wolsey, an interpreter is then chosen from among the guests to translate for them, since “their englishe is but weake” (l. 363). A revealing headnote also explains how the speech came to be included. In their excitement, the young maskers

had already bought furniture of silks &c. and had caused their garments to be cut of the Venetian fashion. Nowe they began to imagine that [...] it would seeme somewhat obscure to haue Venetians presented [...] Whereupon they entreated Master Gascoigne to devise some verses [...] to render a good cause of the Venetians presence.⁵²

The mask itself was clearly devised as the sudden arrival of the young men, elaborately disguised as noble strangers, to dance at the wedding celebration; the speech was only added later to rationalise their entertainment. It enhances their spectacular irruption

47 RONSARD, 1578: 472.

48 See CORNILLIAT, 1995; RUEGGER, 1991.

49 SAINT-GELAIS, 1993-1995: vol 1, 88.

50 See PINCOMBE, 1987.

51 GASCOIGNE, 2000: 301-312.

52 *Ibid.*: 301.

into the festivities by imagining a fictionalised history linking the “Venetians” to the wedding families and giving an extended account of the tempestuous journeying that brought them there.

Such presenters’ speeches are effectively paratexts rather than fully dramatic scripts; but although they rarely give any concrete information about the entertainment to follow, they can offer valuable understanding of its purposes. This is clear in a late flowering of the exotic-visitor entertainment in Scotland that shows both how enduring and how international the motif, its themes and its purposes were, and how specifically it might engage with its political context. The speech was written for an entertainment presented at the court of the young king James VI of Scotland, most probably in December 1579 at the start of James’s personal reign at the age of thirteen. It is preserved in a manuscript collecting the poetic works of Alexander Montgomerie, one of the chief poets of the coterie who came to surround James in the early years of his adult reign. Titled “The Navigatioun”, it is a classic speech by a well-travelled presenter describing the arduous journey taken from Constantinople to Edinburgh by a group of foreign well-wishers, eager to see the “3ing and godly King” who has just begun his reign there.⁵³ It is full of familiar detail. The presenter heralds the arrival of his three companions “From Turkie, Egypt and from arabie” (l. 20). He comments on their strange clothing, pointing out that while he himself is a German wearing his own national dress, by their “contrare clething 3our Excellence sall ken / The Turk, the more and the Egyptien” (ll. 31-32). He tells how he encountered these three Eastern travellers in Constantinople and learned that they were planning a voyage to Scotland, having heard of the new king and wishing to visit him: “He is the chosen vessell of the Lord. / To sie this king nou glaidly wald we go” (ll. 82-83). An echo of the Magi’s visit, often referenced in the earlier entertainments, informs their words. The strangers then invite the Presenter to become their envoy, explaining that he is

[...] bothe welcome and richt necessar
Vnto his grace our coming to declair.
For 3e haif travellit throu mony lands
And eviry language also vnderstands. (ll. 85-88)

The presenter will thus act as interpreter for the silent performers. The party set off on a journey that is traced through the Hellespont, past Rhodes, Crete, Malta and Sicily, up the west coast of Italy, through the straits of Gibraltar, on past Portugal to the English Channel. They pass the cliffs of Dover, sail up the East of England to the Bass Rock, and on to “the Porte of Leith”, to arrive at “3our graces hall” in Edinburgh. The detail of this

53 MONTGOMERIE, 2000: vol. 1, 90-97, l. 78. For further discussion, see CARPENTER, 2019.

Mediterranean voyage remains remarkably consistent from Lydgate, through Gascoigne, to Montgomerie.

The Presenter's account of the journey is only the prelude to an entertainment of which, again, we know very little: he makes no mention of what the visitors will do on arrival. There is supporting evidence of the season of spectacular entertainment in the Scottish Treasurer's Accounts for December 1579, in payments for "certane mask claithis" for "his hienes violeris" in red and yellow taffeta with cloth of silver.⁵⁴ But these were accompanied by six fencing swords and daggers, suggesting some kind of indoor combat game. It may well be that the mask of the Turk, the Moor and the Egyptian was performed by the nobility rather than the musicians, with costume financed from beyond the royal accounts.

More than with many earlier examples, it is clear that political circumstances informed this entertainment. It relates directly to the moment in late 1579 when the thirteen-year-old James VI publicly took up his personal rule, moving from his protected childhood home of Stirling Castle to set up his court in Edinburgh. The opening of "The Navigatioun", addressed directly to the young king, honours him in terms which emphasise this new status. He is hailed as a bud coming into flower, "the bravest burgeoun brekking to the Rose"; the Council is urged to stand like trees about the youthful monarch, to "brek the storme befor it come to the". It is because of the wonder of this wise and learned new young king, compared to Solomon, that "All lands about sall feir thy Excellence / And com fra far to do thee reverence" (ll. 17-18). The speech seems explicitly designed to honour James's new authority as a figure to whom travellers, like the Magi, are drawn from afar: it is quite possible that like many previous examples, the performance was designed for Epiphany. It also pointedly raises a specific issue of political importance at this moment of James's reign—his relationship with England. The Presenter reports a conversation among the travellers as they sail along the South coast of England, asking each other:

"Vhat if the Quene wer deid?
Quha suld be nixt or to the Croun succeed?"
They follout furth this Argument so far,
Syndrie wes sibbe bot ay 3our grace wes nar. (ll. 229-32)

James's known hopes for succession to the English crown are forthrightly incorporated into the fantasy of the journey.

54 *The Royal Court of Scotland*, ed. CARPENTER: December 1579.

In all these ways, “The Navigatioun” appears to echo very closely the model that had been in place for over 200 years. Explicit topical reference works with Eastern exoticism, biblical allusion, and romanticised history and geography, in a journey of wondrous strangers to honour the host and his court. However, it is not clear how Montgomerie might have become familiar with the form. From what we know of his biography, it seems unlikely that he would have personally witnessed this theatrical form in either Scotland or England.⁵⁵ He appears to have spent much of his early adulthood in Europe, fighting in the wars in the Netherlands in the early 1570s, possibly visiting Spain, and almost certainly France in the years immediately before 1579.⁵⁶ This may have offered opportunities to encounter courtly *mascarades* elsewhere. Knowledge of entertainments like this was unlikely to spread through texts, but there is a hypothetical chance that Montgomerie read Gascoigne’s mask (published 1573), or even that he met the poet when both were fighting in the Netherlands.⁵⁷ France is a likelier textual source, since Montgomerie’s subsequent poetry was strongly influenced by French writing. He himself wrote, very much in the French style, “A Cartell of the Thre Ventrous Knichts”, which included a brief allusion to a voyage “past the gredy gulfe of Perse”.⁵⁸ The published *mascarade* speeches may have provided models for “The Navigatioun”, though significantly less close than the English poet’s.

There also seems a more direct French influence at play in this performance. Just before James VI moved down to Edinburgh from Stirling, his eminent French kinsman, Esmé Stuart, the Sieur d’Aubigny, arrived in Scotland from France. The young king welcomed his glamorous cousin with enthusiasm, quickly forming a warm attachment to him. From his first arrival d’Aubigny seems to have introduced James, brought up in Protestant restraint, to the flamboyant courtly culture of France; his influence shows in a marked increase in evidence of courtly performance-play that can be seen over the three years he spent in Scotland.⁵⁹ Montgomerie arrived back in Scotland from the continent at about

55 During the years of James VI’s minority, there is little evidence of courtly performance entertainment in Scotland, though masks at well-to-do marriages remain a possibility.

56 For full analysis of the evidence for Montgomerie’s early life, see LYALL, 2005: ch 2, pp. 33-61; on “The Navigatioun”, pp. 65-75.

57 GASCOIGNE, 2000: pp. xxviii-xxxviii.

58 MONTGOMERIE, 2000: vol. 1, 97-98. This *cartel* was possibly composed for the same season of entertainment, but seems not related to the “mask claithis” mentioned above, since the “ventrous knights” challenge James’s court to contest with spears rather than swords. David Parkinson points out that King James himself included a very similar *cartel*-challenge by “wandring knights” from “fornane vncouthe lands” in his “Epithalamion upon the Marques of Huntlies mariage”, an unfinished fragment of a wedding mask (MONTGOMERIE, 2000: vol. 2, 79).

59 *The Royal Court of Scotland*, ed. CARPENTER: entries between 1579 and 1582.

the same time, which, with other evidence, has led to speculation that he travelled from France in d'Aubigny's train. These circumstances not only point to a European influence on "The Navigatioun", but may enhance its particular political resonance. There seems to have been little international acclamation for James's formal accession: France was still supporting his mother, the imprisoned Mary Stuart, as the true monarch of Scotland, while England was suspicious of the young king and even more of the influence of the Roman Catholic d'Aubigny. It may well be that the exotic-visit mask presented in "The Navigatioun" was organised by d'Aubigny; it seems tacitly to parallel his own arrival, offering flatteringly affectionate and spectacular attention from beyond Scotland and performing theatrically the international recognition that had not been offered.

This last example of the exotic visitor trope plays with all the kinds of meanings the long-established tradition offered. It flatters and honours the young king by casting him as the magnetically attractive centre to which the exotic world beyond his realm is irresistibly drawn. It encourages him and his court to appropriate to themselves the splendour and adventurous spectacle of their imaginary visitors. But it also reflects more instrumentally on the realities of power, and encourages a perspective that looks beyond the local and familiar to the court's place in a wider international world. It stands, however, at the end of the tradition. Courtly entertainment in both France and England was already moving away from such largely unspoken spectacles into the more fully dramatic dialogue, song and spectacle of the early seventeenth-century masque.⁶⁰ While these often retained the central features of exotic or wonderful figures honouring the court and a cross-over between performers and spectators, the powerful simplicity of the exotic visitation entertainment that had flourished for so long is dissolved into more complex forms.

60 See notes 15 and 48.

Bibliography

Primary Sources

- The Anonimale Chronicle 1333 to 1381 written at St Mary's Abbey, York*, ed. V. H. Galbraith, Manchester: Manchester University Press, 1970.
- CAVENDISH, George, *The Life and Death of Cardinal Wolsey*, ed. Richard Sylvester, Early English Text Society, Original Series 243, London: Oxford University Press, 1959.
- DESPORTES, Philippe, *Cartels et masquarades: Épitaphes*, ed. Victor E. Graham, Geneva: Droz, 1958.
- FEUILLERAT, Albert, ed., *Documents relating to the Revels at Court in the time of King Edward VI and Queen Mary (the Loseley manuscripts)*, Louvain: A. Uystpruyst, 1914.
- Freydal: The Tournament Book of the Emperor Maximilian*. Image from Vienna, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer 5073: <<http://www.wienerkongress1515.at/en/lightboxes/image/?-type=image&uid=55397&idx=0&cHash=9187ba34e8bf10fed65552b849c5f47a>>. Accessed 11 March 2022>. Accessed 13 December 2022.
- GASCOIGNE, George, *A Hundreth Sundrie Flowres*, ed. G. W. Pigman, III, Oxford: Oxford University Press, 2000.
- GRAFTON, Richard, *Grafton's chronicle, or, History of England to which is added his table of the bailiffs, sheriffs, and mayors, of the city of London; from the year 1189, to 1558, inclusive*, ed. Henry Ellis, 2 vols, London: J. Johnson, 1809: <<https://archive.org/stream/graftonschronic102grafuoft#page/526/mode/2up>>. Accessed 14 March 2022.
- HALL, Edward, *The Union of the Two Noble and Illustrious Houses of Lancaster and York*, ed. Henry Ellis, London: J. Johnson, 1809.
- LYDGATE, John, "Mumming for the Mercers of London", in *Mummings and Entertainments*, ed. Clare Sponsler, TEAMS Medieval Texts Series, Kalamazoo, MI: Medieval Institute Publications, 2010: <<https://d.lib.rochester.edu/teams/text/sponsler-lydgate-mummings-and-entertainments-mumming-for-the-merciers-of-london>>. Accessed 14 March 2022.
- MONTGOMERIE, Alexander, *Montgomerie's Poems*, ed. David J. Parkinson, 2 vols, Scottish Text Society, 4th series, 28-29, Edinburgh: Scottish Text Society, 2000.
- RONCARD, Pierre de, *Les Elegies, Eclogues et Mascarades*, in *Œuvres*, vol. 4, Paris: Gabriel Buon, 1578.
- The Royal Court of Scotland*, ed. Sarah Carpenter, in *Records of Early English Drama Pre-Publication Collections*: <<https://reedprepub.org/royal-court-of-scotland/>>. Accessed 11 March 2022.
- SAINTE-GELAIS, Mellin de, *Œuvres poétiques françaises*, ed. Donald Stone, Jr., 2 vols, Paris: Société des textes français modernes, 1993-1995.
- SHAKESPEARE, William, *Love's Labour's Lost*, ed. Richard David, The Arden Shakespeare, 2nd ser., London: Methuen, 1968.
- STOW, John, *A Survey of London*, ed. Charles Kingsford, 2 vols, Oxford: Clarendon Press, 1908 (rpt. 1971).

Secondary Sources

- BENNETT, Philip E., CARPENTER, Sarah, and GARDINER, Louise, "Chivalric Games at the Court of Edward III: The Jousting Letters of EUL MS 183", *Medium Ævum*, 87. 2 (2018), pp. 304-342.
- CALKIN, Siobhain Bly, "Saracens", in *Heroes and Anti-Heroes in Medieval Romance*, ed. Neil Cartledge, Woodbridge: Boydell and Brewer, 2012, pp. 185-200.
- CARPENTER, Sarah, "The Sixteenth-Century Court Audience: Performers and Spectators", *Medieval English Theatre*, 19 (1997), pp. 3-14.

- , “Sixteenth-Century Courtly Mummings and Masking: Alexander Montgomerie’s *The Navigatioun*”, in *Early British Drama in Manuscript*, ed. Tamara Atkin and Laura Estil, Turnhout: Brepols, 2019, pp. 113-123.
- , with TWYXCROSS, Meg, and BENNETT, Philip, “Chivalric Entertainments at the Court of Henry IV”, *Medieval English Theatre*, 43 (2021), pp. 39-107.
- CORNILLIAT, François, “From Mascarade to Tragedy: The Rhetoric of Apologia in Jodelle’s *Recueil des Inscriptions*”, *Renaissance Quarterly*, 48.1 (1995), pp. 82-108
- GRANT, Edward, *Planets, Stars, and Orbs: The Medieval Cosmos, 1200-1687*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- LASCOMBES, André, “La lente arrivée du Maure ou du Turc dans le théâtre anglais c. 1450-1600”, *EHumanista*, 33 (2016), pp. 150-156: <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/33>>. Accessed 14 March 2022.
- LYALL, Roderick J., *Alexander Montgomerie: Poetry, Politics, and Cultural Change in Jacobean Scotland*, Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2005.
- NICOL, Donald M., “A Byzantine Emperor in England: Manuel II’s Visit to London in 1400-01”, *University of Birmingham Historical Journal*, 12 (1970), pp. 204-225.
- PINCOMBE, Michael, “Two Elizabethan Masque-Orations by Thomas Pound”, *Bodleian Library Record*, 12 (1987), pp. 349-380.
- RUEGGER, E., “De Grace Dieu à Circé: le ballet de cour au XVI^e siècle et son livret”, in *Théâtre et spectacles hier et aujourd’hui: Moyen Âge et Renaissance*, Paris: Éditions du CTHS, 1991, pp. 145-162.
- SPONSLER, Clare, ed., *Mummings and Entertainments*, TEAMS Medieval Texts Series, Kalamazoo, MI: Medieval Institute Publications, 2010: <<https://d.lib.rochester.edu/teams/publication/sponsler-lydgate-mummings-and-entertainments>>. Accessed 14 March 2022.
- STREITBERGER, W.R., *Court Revels 1485-1559*, Toronto: University of Toronto Press, 2012.
- TERJANIEN, Pierre, ed., *The Last Knight: The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2019.
- TWYXCROSS, Meg, “The Prince of Peace and the Mummings: Richard II and the Londoners’ Visit of 1376/1377”, *Medieval English Theatre*, 42 (2021), pp. 3-38.
- and CARPENTER, Sarah, *Masks and Masking in Medieval and Early Tudor England*, Aldershot: Ashgate, 2002.
- and DUTTON, Elisabeth, “Lydgate’s ‘Mummings for the Mercers of London’”, in *The Medieval Merchant: Proceedings of the 2012 Harlaxton Symposium*, ed. Caroline M Barron and Anne F. Sutton, Harlaxton Medieval Studies 24, Donington: Sean Tyas, 2014, pp. 310-349.
- VALE, Juliet, *Edward III and Chivalry: Chivalric Society and Its Context 1270-1350*, Woodbridge: Boydell Press, 1982.



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Divertir, instruire, célébrer
Études sur le théâtre et la théâtralité
dans l'Europe prémoderne
à la mémoire d'André Lascombes

***To entertain, instruct
and celebrate***
*Studies in early modern theatre and
theatricality in memory of André
Lascombes*

Textes réunis par
Jean-Pierre Bordier, Juan Carlos Garrot Zambrana,
Richard Hillman, Pierre Pasquier

Référence électronique

[En ligne], Jean-Paul Débax, « *L'Oratio Tragedica et Everyman* », dans *Divertir, instruire, célébrer : études sur le théâtre et la théâtralité dans l'Europe prémoderne à la mémoire d'André Lascombes - To entertain, instruct and celebrate : studies in early modern theatre and theatricality in memory of André Lascombes*, éd. par J.-P. Bordier, J. C. Garrot Zambrana, R. Hillman, P. Pasquier, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne », 2023, mis en ligne le 10-02-2023,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/hommage-lascombes>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Elena Pierazzo & Marion Boudon-Machuel

Responsable scientifique

Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN

2107-6820

Mentions légales

Copyright © 2023 – CESR.

Tous droits réservés.

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

Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.nue@univ-tours.fr

L'Oratio Tragedica et Everyman

Jean-Paul Débax

Université Toulouse-Le Mirail

Qui pourrait imaginer que *Everyman* (ou toute autre production artistique, dramatique ou autre) est le fruit d'une génération isolée et spontanée ? Sans se replier pour autant sur un déterminisme issu d'une filiation historique ou sociale, on peut estimer que les conditions (de toutes sortes) de production de l'objet culturel en question sont toujours à prendre en considération dans l'approche critique.

Ainsi, dans le cas précis de la pièce *Everyman*, il serait sans doute maladroit de ne pas prendre en compte les productions dramatiques européennes, largement contemporaines de *Everyman*, et dont les thèmes et la structure sont comparables avec ceux de la pièce étudiée. Ces pièces sont écrites dans la plupart des langues européennes et sont d'inspiration catholique, même si certaines suivent aussi l'esprit de la Réforme. En français, on peut citer la *Tragique Comédie Française de l'Homme Justifié par la Foy*, de Henri de Baran (1554)¹. Le corpus des Pays-Bas fournit aussi de multiples exemples de pièces dont le héros est l'homme prototypique, par exemple le *Spel van Sinne, De Wellustige Mensch* (1551)², sans oublier *Elckerlijc*, le texte origine de notre 'moralité' anglaise.

L'Angleterre fournit de nombreux exemples, plus ou moins développés, de ce qu'on peut appeler « pièces d'humanum genus », dans la ligne de l'interlude de H. Medwall *Nature* ; ce sont : *Pride of Life, Youth, Hickescorner, Mundus et Infans* et *Lusty Juventus*, envisageant la succession des âges de l'homme et mettant quelquefois l'accent sur la jeunesse³. En dérivent, en

1 Dans le domaine français, voir aussi *La Moralité de Bien Avisé Mal Avisé*.

2 VAN DEN BERGHE, 1986 (voir STRIETMAN-HAPPÉ, 2006 : 135).

3 Citons aussi un texte quelque peu marginal par rapport à ces relations linéaires de la vie humaine, *The*

un certain sens, les pièces traitant de l'éducation, les fameuses 'wit plays', qui s'étagent de c. 1400 à 1567. Ces pièces contiennent des scènes ou motifs récurrents, comme le thème du pèlerinage, le combat des vices et des vertus qui rappelle le poème allégorique de Prudence, la *Psychomachia*, et le Procès de Paradis ou débat entre les quatre filles de Dieu, qui traite de l'assurance faite à l'homme d'obtenir la miséricorde divine et d'entrer au Paradis.

Comparer une production théâtrale à une production voisine par la date ou l'inspiration n'est pas susceptible de révéler d'éléments particulièrement pertinents ; c'est pourquoi il me paraît souhaitable de mettre en regard la période et le genre illustré par *Everyman* avec une œuvre présentant un écart sensible, quant à sa date, son destinataire et son style d'écriture. *Everyman*, adaptation anglaise d'une pièce néerlandaise, *Elckerlijc*, peut *a priori* inclure des caractéristiques appartenant à l'une et à l'autre des deux aires culturelles concernées ; la comparaison se révélera plus probante si elle est établie avec une œuvre relevant d'une troisième langue, en l'occurrence le latin : c'est le cas de l'*Oratio Tragedica* de Philippe de Mézières (c. 1389)⁴. Bien que n'étant ni clerc, ni universitaire, l'auteur a utilisé exceptionnellement la langue des érudits. De son propre aveu, Philippe de Mézières n'était qu'un « petit chevalier » ; en réalité, un petit chevalier qui, dans sa vie vagabonde à travers l'Europe et les pays de la Méditerranée, avait côtoyé plusieurs papes, la majorité des rois des royaumes chrétiens d'Orient et de nombreux lettrés et philosophes. Son œuvre témoigne d'une foi profonde, très traditionnelle, où il se déclare en faveur de la création d'une chevalerie chrétienne, plus exigeante que celle de son temps, il est permis de supposer, qui s'impliquerait dans une croisade puissante de tout l'Occident chrétien. On sait qu'à sa grande déception, cette ambition politico-religieuse ne se réalisera jamais, mais le texte et les citations de ce « petit chevalier » quasi ignorant révèlent une grande familiarité avec les autorités de l'Église, en particulier Bernard de Clairvaux, Grégoire le Grand, saint Augustin, et un autre plus récent, Guillaume d'Auvergne (1180-1249).

Nous nous attacherons particulièrement à examiner cette *Oratio Tragedica*, la seule œuvre de Philippe rédigée en latin, ce qui semble indiquer qu'elle avait à ses yeux une importance privilégiée. En premier lieu, le titre nous arrêtera : *Oratio* indique que le texte est, avant tout, une prière fondée sur un récit, celui de la Passion de Jésus Christ, entrecoupé de commentaires qui concourent à fournir les preuves de la véracité de la foi chrétienne. Le terme d'*Oratio* révèle que Philippe est l'héritier du système de la rhétorique

Castle of Perseverance, c. 1400.

4 Presque contemporain de Chaucer (mort en 1400). L'exemple de Chaucer nous indique qu'un écrivain du XIV^e s. pouvait écrire une histoire morale (exemples du *conte du Curé* et du *conte du Frère*) tout autant qu'un frère prêcheur ou quelque autre sermonaire.

antique ; il signifie à la fois « exposé » et « prière »⁵. L'auteur la compare à la cithare citée dans les psaumes, qui y paraît sous forme du syntagme « *cythara humilitatis* », instrument du misérable pécheur, propre à déclencher la miséricorde divine. Le titre complet, *Oratio Tragedica*, unit aussi prière et tragédie. Le terme de tragédie est également un héritage de la rhétorique antique, certainement familier parmi les auteurs du XIV^e siècle, comme le prouve, entre autres occurrences, sa présence dans la traduction de Boèce établie par Chaucer. Ce terme désigne à cette époque-là une supplique sous forme de récit, visant à déclencher un océan de larmes, source de vie et signe de résurrection après la mort du péché. C'est la forme que prend la prière pour être efficace, une harmonie (*postulatio declamatoria*) qui doit résonner favorablement aux oreilles du Seigneur⁶.

À la différence de l'*ars moriendi*, souvent utilisé par les auteurs du XIV^e siècle, la méthode proposée au chrétien dans l'*Oratio* lui est présentée sous forme d'une lutte dont l'issue reste incertaine jusqu'à la dernière page. Le chemin à suivre est indiqué au pécheur sous forme d'une voix divine qui s'adresse personnellement à chacun⁷. Cette personnalisation de la voix nous évoque l'accent mis sur la réponse personnelle aux mystères de la foi qui est prônée par l'Église entière dès le XIV^e siècle, inflexion qui n'a pas d'ambitions théologiques, bien que se situant dans la tradition des pères de l'Église, comme Bernard de Clairvaux ou Bonaventure et le mystique dominicain Henri Suso. Cette attitude religieuse sera en faveur parmi les « frères et les sœurs de la Vie », assez nombreux en Allemagne rhénane au XV^e et au début du XVI^e siècles et connue sous le nom de *Devotio Moderna*⁸.

Les lecteurs (anglicistes et néerlandistes en particulier) n'ignorent pas les rapports entre cette tendance religieuse et les pièces dites pièces d'Humanum Genus, ou 'Moralités', rappelées ci-dessus (dont *Everyman*). Les extraits de l'*Oratio* de Philippe Mézières cités ci-dessous leur permettront de se convaincre que la voix qui caractérise ce genre dramatique peut avoir été inspirée par le dialogue que les « frères et sœurs de la Vie » entretenaient avec la Divinité⁹:

5 PHILIPPE DE MÉZIÈRES, 2021 : XXX.

6 *Ibid.* : XXXI. Citation de BOÈCE, *Consolation*, II, 2.

7 Voix très semblable à celle qui se manifeste dans l'*Imitation de Jésus Christ*, c. 1420-24, texte à peu près contemporain de l'*Oratio*. Nous trouvons aussi dans l'*Imitation* la valeur rédemptrice des larmes (voir chap. XXI ; sur l'*Imitation*, voir Vincent, 2009).

8 VINCENT, 2009 : 473.

9 Cette comparaison entre *Everyman* et l'*Oratio Tragedica* me paraît justifiée par le passage où P. Happé suggère que *Everyman* peut être considéré comme un livre de dévotion : « Perhaps it (*Everyman*) was more important than (at the time of its writing or printing) as a book of devotion than as a text for playing... » (Happé, 1999 : 85).

Extraits de *l'Oratio Tragedica* de Philippe de Mézières (5^e partie)

C'est pourquoi il est évident pour ceux qui aspirent à la miséricorde et demandent à mettre dans la balance le trésor de la Passion du Seigneur qu'il est totalement salutaire et nécessaire non seulement d'étaler leurs malheurs, mais encore de les crier dans les oreilles du Dieu de miséricorde et de bienveillance, et de les exagérer, de les aggraver autant que le permettent et le supportent la vérité et la conscience. Il faut aussi faire état des dons déjà accordés par Dieu comme certains gages et preuves incontestables et garanties très suaves d'importants dons ; ces dons que Dieu veut que les hommes espèrent à travers ceux qu'ils ont déjà reçus. Il ne faut pas passer sous silence combien de temps, avec quelle bienveillance, quelle miséricorde et quelle douceur, il soutint les pécheurs dans autant et de si grands malheurs ; parce qu'il fait aussi en sorte de leur donner un lieu, c'est-à-dire un temps de pénitence¹⁰.

Ce n'est pas en vain que je reconnaîtrai plus largement tous ces dons si salutaires, si nécessaires que tu m'as accordés, Seigneur plein de compassion et de miséricorde. Par paresse, je n'emploie pas ce temps à faire pénitence, je ne le consacre pas totalement à m'occuper à rechercher mon retour vers toi pour obtenir la grâce de la réconciliation par laquelle je serai réconcilié avec toi, et toi, tu auras merci de moi, Seigneur miséricordieux. Cette cour céleste et les biens en elle contenus, non seulement je ne les ai pas aimés, je ne les ai pas désirés, je ne les ai pas recherchés, mais je ne m'en suis pas soucié ou plutôt je les ai méprisés¹¹.

Ô infortuné que je suis, quel sot, mais quel négociateur fou j'ai été jusqu'à maintenant ! Moi qui ai négligé pour ce commerce si funeste, si dommageable cette vraie marchandise tout à fait solide et stable, éternelle, extrêmement précieuse et agréable, c'est-à-dire, dans ce traité, la Passion du Seigneur, le mystère de cette Passion et sa valeur, d'avoir négligé, dis-je, de l'ajouter avec mon âme dans la balance à la fin de mon existence. [...] Combien grand fut mon aveuglement, combien le fut l'obscurcissement de mes yeux et de mon cœur ! [...] Quelle nuit horrible, quels nuages denses et épais de mes vices et péchés ont recouvert les yeux de mon cœur au point de me rendre incapable, jusqu'à un certain point, de me connaître moi-même et d'ignorer de si grands maux si proches de moi, et si répugnants ! [...] Quel chaos de ténèbres entre toi et moi j'avais établi de sorte que la lumière de la clarté très salutaire et la chaleur vivifiante de ta bonté ne pouvaient parvenir jusqu'à moi ! [...] J'étais véritablement perdu dans les ténèbres, j'habitais le pays de l'ombre de la mort [...]. Et moi, extrêmement misérable, totalement insensé, je rêvais que tous ces grands tourments de mon âme étaient des joies ; dans cet enfer j'appelais paix tous ces graves maux. Dans ces ténèbres, enseveli dans l'ombre de la mort, je me décomposais et je devenais même immonde¹².

Or, si tu me disais, Seigneur de miséricorde, que, si je me livrais totalement à toi et me confiais tout entier à tes soins, tu me rendrais aussitôt la santé, je te réponds, Seigneur miséricordieux, que si tu attends cela de moi, jamais tu ne me guériras. Car je suis malade depuis si longtemps que je suis incontestablement hors d'état de le faire. Si cependant j'y arrivais, qui pourrait douter de ma guérison ? Il est donc évident que tu ne dois pas t'y attendre de ma part, car tu sais que cela m'est impossible. Tire-moi tout entier à toi, arrache-moi à moi-même. Prends-moi en totalité si le bon plaisir de ton amour est de me guérir pleinement. Car si tu m'abandonnes à moi-même, je tombe et défaille complètement¹³.

Mais toi, Seigneur de miséricorde, tu sais que je suis de ceux qui désirent et cherchent à ce que ta Passion et ta mort leur soient bénéfiques. Dans le présent ouvrage, cette *Oraison déclamatoire*, ta grâce, à de multiples reprises, s'est montrée en suffisance. Car, Seigneur de miséricorde, en ayant le choix d'ajouter ta Passion dans la balance de la rigueur divine, alors, tu as payé mes dettes. Cette réponse

10 *Ibid.* : 496.

11 *Ibid.* : 498-500.

12 *Ibid.* : 502-504.

13 *Ibid.* : 510-512.

concernant la paiement que tu as fait sur la croix, donc, est puissante et suffisante contre l'objection soulevée au sujet de mes dettes¹⁴.

Regarde donc si tu en as la force combien grand serait le plaisir et combien grande la grâce de pieuses et dévotes prières en présence de Dieu ou auprès de lui, quand elles lui offrent l'occasion de les exaucer, parce qu'il lui a plu de tout accomplir, c'est-à-dire le plaisir et la grâce de donner avec largesse – ce qui ne peut lui causer davantage de plaisir. Pour cette même raison l'humilité est à ses yeux très bienvenue, humilité toujours plaintive, toujours mendiante, toujours dans le besoin aussi longtemps que dure la vie ici-bas, qui tend toujours la main et sa besace vide, clamant sans cesse son indigence, son extrême pauvreté, étalant aux yeux de sa piété ses misères illimitées, innombrables, les exhibant ou plutôt en frappant avec une brutale, une cruelle ostentation à la manière des mendiants qui, au risque de lasser le regard des spectateurs, font étalage de leurs croûtes et de leurs plaies, des lésions de leurs membres, de leur nudité et de leurs autres infirmités, et ils les contraignent à les regarder. Ainsi, même s'ils ne suscitent aucune commisération chez eux, ceux-ci se sentent tout de même obligés de racheter par quelque aumône le droit de détourner les yeux de si horribles misères.

Car, c'est Isaïe qui le dit, en parlant à l'âme pécheresse qu'il appelle prostituée : *prends la cithare...* Cette cithare qu'il a commandé de prendre, n'est-elle pas autre chose que le cœur creusé, approfondi par l'humilité, que les accords ou les cordes bien tendus et prêts à jouer l'harmonie des bonnes intentions et des bons sentiments qu'entendra le Seigneur ? J'ai parlé d'intentions et de bons sentiments, car je n'ai pas osé parler des vertus, parce que l'âme pécheresse ne les a pas et il n'est pas dans son libre pouvoir de les tendre et de préparer sa bouche afin de servir de cithare.

Si on demande quelle sorte de chant ou de cantique on a commandé à la prostituée de chanter, je réponds que ce chant est plein de lamentations et de malheurs, et qu'il a seulement une petite quantité de mélodie. Et comme le pécheur est, sur le plan spirituel, un véritable mort, qu'il est cerné, accablé par ses maux, quelle voix lui convient-il d'avoir sinon celle de la lamentation et de l'expression de ses maux ? Pour le pécheur le bon début de la vie, c'est de se lamenter, de pleurer sur soi-même, c'est la grande préparation, la grande approche en vue de la résurrection et de la vie – en fait, de la nouveauté de la vie, une vie de grâce, c'est-à-dire une vie qui est vécue gracieusement pour Dieu¹⁵.

Cette cithare des vertus de l'humilité et de l'humiliation concorde avec le psaltérion et la cithare de l'amère Passion du Seigneur largement allégorisée dans les chapitres précédents de cette déclamation. Alors notre cithare fera résonner aux oreilles du divin Seigneur des Armées une manière d'harmonie qui pourra faire pencher dans son indulgence notre très doux Jésus à cette demande souvent rappelée, à savoir que le Seigneur daigne déposer dans la balance du jugement divin sa Passion toute d'amertume et le mystère de cette Passion avec notre âme lors de la pesée finale. Que daigne nous l'accorder celui qui se dit d'un cœur clément et humble¹⁶.

... Alors, ô merveille, purifiée par Dieu grâce aux parfums et à la contrition des péchés, mon âme réconfortée et réjouie pourra se rétablir et se nourrir des parfums émanant de la Passion de Notre Seigneur Jésus Christ, parfums déjà très largement exhalés dans ce livre. Que daigne nous l'accorder celui qui guérit avec la plus extrême bienveillance les cœurs contrits¹⁷ !

Donne-moi, Seigneur, ce secours très puissant contre ta colère, c'est-à-dire un fleuve de pieuses larmes. Engraisse le sacrifice de ma prière et de ma demande, et arrose-le avec des flots de pieuses larmes. Donne une vertu et une force telle à ma prière qu'elle te retienne et te détourne de la colère, qu'elle t'agrée et force même à avoir pitié.

14 *Ibid.* : 514.

15 *Ibid.* : 520-524.

16 *Ibid.* : 526.

17 *Ibid.* : 536.

Donne-moi une abondance de larmes pieuses et saintes, qui peuvent éteindre le feu et les flammes éternelles de ta colère que m'ont valu mes vices et mes péchés. Seigneur de miséricorde, aucune de ces flammes ne te plaît jamais en soi, au contraire leur disparition t'est toujours agréable¹⁸.

Seigneur de miséricorde, tu vois tout clairement, dans sa nudité. Puis-je faire sortir de l'eau du roc le plus sec, le plus dur, qu'est mon cœur ? [...] Donc, toi qui es plein de pitié et de douceur pour moi, frappe ce rocher très sec, très dur et fais, dans le désert de mon cœur, sortir en abondance des fleuves de larmes. N'épargne pas, je t'en supplie, tes coups violents, durs à ce rocher qui mérite non seulement d'être frappé, mais encore d'être brisé et broyé. Déverse, Seigneur de miséricorde, des flots de larmes sur mon esprit aride ainsi que tu l'as promis par la bouche de ton prophète Isaïe. Irrigue cette terre que tu vois misérablement desséchée [...] Accorde que je fasse comme te disait le saint et bienheureux docteur, instruit par toi, Augustin, déclarant : Seigneur, donne ce que tu ordonnes et ordonne ce que tu veux. Seigneur de miséricorde, toi, à qui les larmes des pénitents plaisent tellement, de même que le deuil de ceux qui ont subi les épreuves intérieures, de ceux qui se repentent véritablement de leurs péchés et de leurs fautes, dont les larmes de componction éteignent et apaisent la colère la plus juste, donne-moi, je t'en supplie, ces larmes¹⁹ !

En voilà assez dit d'une certaine action de persuader pour obtenir des larmes, puisée çà et là dans l'abondante, douce, profonde, vaste source de dévotion et dans la saine doctrine de l'art de persuader du docteur Guillaume de Paris souvent cité afin de demander de pieuses larmes dans la prière à Dieu ; ce afin qu'avec davantage de piété, mon âme, tu sois par cette tragédie, exposée de multiples manières, engagée par la grâce à la componction et aux larmes dans notre prière souvent répétée, pour que le doux Jésus, qui rend heureux les endeuillés – c'est évident dans l'Évangile – daigne nous préparer dans sa clémence ce festin de larmes et, à la fin, nous concéder avec miséricorde de garantir notre petite requête déclamatoire²⁰.

Bibliographie

Sources

PHILIPPE DE MÉZIÈRES, *Oratio Tragedica*, édition critique, traduction, notes et index par Joël Blanchard, Genève : Droz, 2^e édition, 2021.

Moralité (La) de Bien avisé Mal avisé, éd. Jonathan Beck, dans *Recueil général de moralités d'expression française*, tome III, Paris : Classiques Garnier, 2014.

VAN DEN BERGHE (Jan), « De Wellustige Mensch », *The Voluptuous Man*, introduced and translated by Peter King, *Dutch Crossing*, t. 10 (1986), p. 53-107.

Études

HAPPÉ, Peter, *English Drama Before Shakespeare*, Londres : Routledge, 1999.

STRIETMAN, Elsa et HAPPÉ, Peter, *Urban Theatre in the Low Countries, 1400-1625*, Turnhout : Brepols, 2006.

VINCENT, Catherine, « L'Imitation de Jésus Christ », dans *Histoire du monde au xv^e siècle*, éd. P. Boucheron, Paris : Fayard, 2009, p. 470-75.

18 *Ibid.* : 538.

19 *Ibid.* : 542.

20 *Ibid.* : 546.



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Divertir, instruire, célébrer
Études sur le théâtre et la théâtralité
dans l'Europe prémoderne
à la mémoire d'André Lascombes

***To entertain, instruct
and celebrate***
*Studies in early modern theatre and
theatricality in memory of André
Lascombes*

Textes réunis par
Jean-Pierre Bordier, Juan Carlos Garrot Zambrana,
Richard Hillman, Pierre Pasquier

Référence électronique

[En ligne], Pauline Ruberry-Blanc, "The Staging of *Everyman* then and now", dans *Divertir, instruire, célébrer: études sur le théâtre et la théâtralité dans l'Europe prémoderne à la mémoire d'André Lascombes - To entertain, instruct and celebrate: studies in early modern theatre and theatricality in memory of André Lascombes*, éd. par J.-P. Bordier, J. C. Garrot Zambrana, R. Hillman, P. Pasquier, "Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne", 2023, mis en ligne le 10-02-2023,

URL: <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/hommage-lascombes>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Elena Pierazzo & Marion Boudon-Machuel

Responsable scientifique
Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN
2107-6820

Mentions légales
Copyright © 2023—CESR.
Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

Contact: alice.nue@univ-tours.fr

The Staging of *Everyman*

then and now*

Pauline Ruberry-Blanc

Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours

Dramatic records so far uncovered do not document any productions of *Everyman*. Answers to questions like “What kind of audience would it have been performed before?” and “What type of stage was it performed on?” can only be of a hypothetical nature. Furthermore, questions like whether visual artists were influenced by plays of the period, or whether religious plays like *Everyman*, which had their roots in cultural experience, were inspired by the manner in which the visual arts represented religious scenes, are also difficult to answer. Iconographic study can provide convincing information capable of illuminating how a play like *Everyman* may have been dramatised. Like paintings and sculpture, the medieval drama had as its intent the presentation of scenes before the eyes of beholders, and it seems highly likely that *Everyman* shared this orientation. A great many pointers in the printed texts suggest that indeed it was intended as a piece to be enacted.

The present paper stems from my involvement in the staged reading of the play in Middle English which formed part of the colloquium held in Tours in October 2008. This has led to deeper reflections on the way in which the verbal aspects of the texts, and the visual elements these imply, convey the religious preoccupations of a fifteenth-century audience drawn together on a communal occasion to be entertained—and perturbed—by the dramatic depiction of its own behaviour. The literal level of the language and action exists as a vehicle for a didactic lesson that directly reflects the order of Christian life of the period. In spite of its apparent simplicity and naivety of mode, *Everyman*, as translated and adapted from the Dutch *Elckerlijck*, is an intellectu-

* This paper first appeared online on the site *Quarto* of the Groupe de recherches du Centre de Recherches Anglophones, EA 370, Université Paris Ouest Nanterre La Défense. It is republished here by permission.

ally sophisticated play produced by someone whose theological and rhetorical training taps into the contemporary religious art that was accessible even to the common people in ways that set up powerful resonances. I propose to explore such resonances here by examining a selection of instances in which iconographical material is manipulated in the service of the play's didacticism, producing meaning beyond the surface level. Such instances pose a particular challenge to a modern production of the play, which cannot rely on an audience's familiarity with the cultural factors that shaped medieval sensibilities.

The first instance occurs in the Messenger's opening speech, when, in line 4, he gives the play the precise title of *The Summoning of Everyman* and states (ll. 5-6) that it will concern the transitoriness of life and the need for man to "take good heed to the ending" (l. 11).¹ *Everyman* was written within a cultural milieu preoccupied with death, and the visual arts abound with allegorical figures of death in a variety of forms but especially in representations of the Dance of Death and related subjects, for example, the legend of The Three Living and the Three Dead. The latter, which originally appeared, it would seem, in an anonymous thirteenth-century French poem, concerns three young men suddenly confronted by three dead, who rise from their graves to warn them of their mortal state and the necessity to live without sin. Like the Dance, whose origins are more obscure, the Legend was widely diffused in the visual arts, as well as in literary variations, from the fourteenth to the early sixteenth centuries. Furthermore, the figure of Death as Sergeant summoning mortals to the end of their terrestrial existence is a recurrent one in the period. He probably made his first appearance in the *Danse Macabre* at Les Innocents in Paris and in its English version, the *Dance of Paul's* in London, for which John Lydgate translated the French verses accompanying the painted scenes. In Lydgate's version we find the following lines spoken by an officer accustomed to arresting others in the line of duty:

Howe darst thou deth set on me arrest
 Which am the kyngis chosen officer
 And yistirday walkyng est & west
 Myn office did with ful dispitous cheere
 But now this day I am arrest[ed] heere
 And may nat flee thowh I hadde it sworn
 Eche man is loth to deie ferr or neer
 That hath nat lernyd [for] to deie afforne. (LYDGATE, 1931: ll. 409-416)

The lesson to be learnt is the same as that promulgated by every evocation of the *Dance of Death*. Death is an impartial leveller who spares no condition or estate; the moment of

1 *Everyman* is cited from CAWLEY, ed., 1974.

his arrest is sudden, arbitrary and unexpected; as in *Everyman*, the shock of his summons will be distressful to those who have not spent their lives preparing for their ending. The shaping influence of these motifs on the play is obvious, and it is noteworthy that the English adapter removes the explicit reference to the *Dance* that he found in the Dutch,² as if to engage the audience's imagination more actively.

The actual depiction of Death in *Everyman* appears to me to develop this technique, not only through a conflation of the various iconographical and literary representations, but also through a highly theatrical ploy: the use of disguise. Sarah Carpenter has called attention to the unusual response of *Everyman* to his initial encounter with death (CARPENTER, 2008: 10-11). In contrast to the horrified recognition of Death by *Humanum Genus* in *The Castle of Perseverance*, *Everyman* does not immediately recognise his interlocutor, as would seem very strange if Death is blatantly costumed as a skeleton or rotting corpse. Indeed, *Everyman* seems to be making what he thinks is a clever joke when Death stops him to ask where he is “going / Thus gaily” (ll. 85-86). “Why askest thou? / Wouldest thou wit?” (ll. 87-88), he replies. Death in *Elckerlijck* speaks of telling *Everyman*, of explaining what God wants, but in the English version Death speaks twice (ll. 89, 98) of *showing* his meaning. This suggests a preparation for a dramatic revelation, supported by dramatic irony thanks to the audience's prior knowledge, at line 115, when Death discloses his identity in answer to *Everyman*'s declaration: “I know thee not. What messenger art thou?” (l. 114). Could it not be that Death employs the hooded shroud frequently portrayed in iconography to conceal his face and body until this moment? Such a device appears to lurk behind the figure of the mysterious Old Man who has seemed to some commentators a stand-in for Death in Chaucer's *The Pardoner's Tale*, when the three young revellers accost him, asking, “Why artow al forewrapped save thy face?”³ and the tradition of hooded disguise is embedded in the venerable proverb, “*Cucullus non facit monachum*” — a proverb brought vividly to dramatic life in *Measure for Measure* when Lucio receives a rude shock upon doffing the hood of the Duke disguised as a friar.⁴

It was with such a possible effect of disclosure in mind that, in the Tours production, we presented a figure of Death far removed from the traditional image (top-hat and tails). Death also carried a trombone on which he sounded a blast to stop *Everyman* in his tracks. This was a modern gesture towards reproducing the manner in which the play insistently assimilates Death's summoning of *Everyman* to the universal summons

2 *Elckerlijck*, ed. DAVIDSON, WALSH and BROOS, 2007: ll. 106-113.

3 Chaucer, ed. BENSON, 1987: l. 718.

4 See William SHAKESPEARE, *Measure for Measure*, EVANS and TOBIN, gen. eds, 1997: V.i.262 and 351-357.

by angelic trumpets to the Final Judgement. The point is implicitly made by Everyman himself in line 843, after his desertion by Beauty, Strength, and Discretion, when he refers to death, not as striking with a dart, but as “blow[ing] his blast”.

Everyman’s smart-alec greeting of Death, which is not in the Dutch, calls attention to a motif that a medieval audience might well have registered. Everyman, according to Death, is “walking [...] gaily”, presumably in pursuit of pleasures. So Lydgate has the officer “walkyng est & west” when he is arrested. The effect of the arrest in both cases is to lend sudden direction to the errant motion of the victim, to set him willy-nilly on a journey or pilgrimage. As has been observed with regard to the drama of the Middle Ages, and as suits the east-west orientation of medieval cathedrals, the journey that is life itself properly proceeds from west to east, towards the rising sun that symbolises the risen Christ.⁵ One wonders whether medieval playing areas were laid out so as to accommodate such directional symbolism. The theological meaning would not have been lost on the audience.

Neither would the public have collapsed the actors into their roles as modern audiences tend to do. The medieval actor was not a medium of his own personality and feelings but a transmitter of theological matter. Actors trained in modern schools learn how to perform their parts according to the motivation and emotion that lie behind the words expressed by a given character. Characters in the medieval theatre will comment upon what they do at the same time as they do it and pass on information to the audience when they want to make sure that the spectators see and understand what is being done for their edification. This distinction between modern and medieval carries particular significance for the parts of God and Everyman. In the case of the former, the gap between human vehicle and divine being would originally have been built into the theatrical experience—all the more so if, as must often have happened, spectators recognised the actor playing God, with or without a gilded mask, as a member of their community. The challenge faced by a modern production lies in maintaining this effect of distancing and depersonalisation, and this we attempted at Tours by having a male and female actor flip a coin to decide who would play God (the other taking the role of Death), then by having the toss won by the woman. As for Everyman, where the need was to foreground the allegorical inclusiveness of the figure, as opposed to preventing identification of one actor with the divinity, it was decided to split the part among several actors. This had, we hoped, the positive effect of showing the multiple identities of Everyman, who is the vessel, the container of us all, into which we as spectators must project ourselves.

5 See TAYLOR, 1982: 36.

Inevitably, there is a broad category of iconographically charged allusions built into the text, and which no doubt would have been picked up by a medieval audience, but which are lost on present-day spectators and difficult to convey by stage devices. I am thinking, for instance, of the subtle deployment of femininity in connection with the allegorical representations of Beauty and Strength. Beauty is obviously a female character (though played by a man), as is conventional enough in itself. But when Beauty deserts Everyman, she resorts to a colloquialism that is not merely neutral: “I take my tap in my lap, and am gone” (l. 801). The primary reference is to the female practice of carrying one’s spinning to a neighbour’s house and taking it home again after the visit. But there are deeper ideological connotations relating to the fallen state of women and, more broadly, of mankind. When Adam and Eve were expelled from the Garden of Eden, they had to work in order to survive, for the earth no longer provided food spontaneously. Adam delved and Eve span after the Fall, the latter activity being associated with the awareness of nakedness and the need to clothe oneself against the cold. In the context of her desertion of Everyman, Beauty’s virtual lapse into the role of a spinner signals her affinity with Eve, hence her tendency to deceive, her association with pride—in short, the “true” fallen side of Everyman’s human nature emblematised by female frailty.

When Strength deserts Everyman, there is a seeming anomaly in the text, where this male character, who had previously boasted of accompanying Judas Maccabaeus, one of the Nine Worthies, suddenly attracts from Everyman a female pronoun and a scathing predicate: “He that trusteth in his Strength, / She him deceiveth at the length” (ll. 827-828). On the surface of it, it would seem that the translator/adaptor has made a simple mistake, misled by the feminine gender of the Dutch word *cracht*, meaning Strength (compare German *Kraft*).⁶ At the same time the translator has added to his original the notion of deceit, and this may point to a deliberate desire to create an additional effect. Strength and fortitude in medieval imagery, such as carvings in choir stalls, are often personified by Samson, himself an Old Testament type of Christ, given the latter’s overcoming of death and the forces of evil. Samson, by contrast, forfeited his strength as a result of the deceitful practices of Delilah, and this allegedly feminine propensity to deceive emerges through the slippage of Everyman’s discourse from one gender to the other.

The moral lesson that Everyman learns is that he cannot any longer trust in his physical attributes, such as his strength. He has to put off trust in himself and recognise that he must be like Christ, making the transition from type to anti-type, from Old Testament fallen hero to the New Adam of the New Testament. This shows how Everyman has still been confusing the death of the body with the death of the soul at this late stage of the

6 See *Elckerlijc*, ed. DAVIDSON, WALSH and BROOS, 2007: l. 782.

play. Only when he becomes a Christic figure by asking mercy in the words spoken on the cross does he acknowledge the source of true eternal strength: “*In manus tuas, of might most / For ever, commendo spiritum meum*” (ll. 886-887). Knowledge clinches the assimilation of Everyman to Christ when she pronounces the news of the victory achieved through his descent into the grave:

Now hath he suffered that we all shall endure;
 [...]
 Methinketh that I hear angels sing,
 And make great joy and melody
 Where Everyman’s soul received shall be. (ll. 888-893)

Incidentally, the reference to angels singing, which is followed by the speech of an angel welcoming Everyman’s spotless soul, raises further issues of staging, then and now. Obviously, there is the question of finding appropriate music in a modern production to match the celestial vocal style that undoubtedly formed part of the code of such glorious endings. But the question of staging itself also has at least two challenging aspects. At Tours we chose not to stage the reception of Everyman’s soul into heaven, but rather to evoke it through music accompanying the angel voice, recited as a duet, not simply because staging the angel above would have posed difficulties, but because the portrayal of the ascending soul itself seemed problematic. Medieval images do provide some indications of how this might have been imagined and figured, if not exactly staged. A roof boss in the North Transept of Norwich cathedral shows the souls of children massacred by Herod being received into heaven. Some have their hands clasped in prayer, and angels escort them all, presumably as Horatio imagines that “flights of angels” will “sing” Hamlet “to [his] rest”⁷. The figures are naked and have no genitals—points which would also make sense in a staging, however it was managed, of Everyman’s ascent to heaven. Everyman has put off the garment of flesh which clothed and imprisoned the soul. The absence of genitals specifically suggests freedom from sexual desire. It is notable that the final attribute to desert Everyman is Five Wits, to be understood as the Five Senses, which enable him to experience sensuality, including sexuality. By contrast, in imagery depicting the punishments of hell, genitals are often prominently featured as a site of retribution for sins of the flesh.

Such sins are not particularly prominent in *Everyman*, of course—in contrast to the avarice embodied by Goods—but a close reading of the text helps us to see that they would not be absent for an audience attuned to theological and iconographical nuance. Lechery

7 SHAKESPEARE, *Hamlet*, EVANS and TOBIN, gen. eds, 1997: V.ii.360.

is mockingly evoked by Kyndred's ironic offer of a female companion, a virtual party-girl, to accompany Everyman on his journey to death. It is also present in Fellowship's willingness to share with Everyman the lustful company of women (l. 273). In fact, Fellowship adds to lechery at this point an encoding of the sin of gluttony ("eat, and drink, and make good cheer" [l. 273]). He might well have had appropriate accoutrements: a bottle, a leg of mutton. He might also have worn, and gestured to, a dagger at the point where he evokes the sin of wrath in offering to commit murder for Everyman's sake: "But and thou will murder, or any man kill, / In that I will help thee with a good will" (ll. 281-282). Fellowship also encodes the sin of pride when he expresses the attraction of the possible gift of a new gown (l. 292), and this might suggest a costume of the kind conventionally associated with vanity and worldliness.⁸ Ann Nichols documents the common wearing of so-called "dagged" costumes—that is, clothes with jagged edges—by "personifications of the deadly sins, in particular by Pride [...] and Luxuria, but also by Ire" (NICHOLS, 1986-87: 310), so this would suit Fellowship for more than one reason. She concludes that "dagging is part of the established iconography of personified sin and is so used by the dramatic writers" (NICHOLS, 1986-87: 311). It is tempting to see the sin of Sloth as glanced at in Cousin's excuse for not accompanying Everyman: "I have the cramp in my toe" (l. 356). Given the unequivocal association of Goods with covetousness, this would leave absent from the picture only the sin of Envy, which indeed it is difficult to locate in any of the false friends of Everyman. On the other hand, this might just be part of the point and a significant absence. For what they all have in common, of course, is a dramatic display of no envy at all when they come to learn of Everyman's unenticing summons and destination. The audience leaves the playing area with the words of Kindred ringing in its ears—"It availeth not us to tice" (l. 359)—and with the *knowledge* that each of them must journey alone along the penitent's road to salvation.

8 Gallants at the time were known for wearing short coats with jagged edges for the sake of fashion. In *Mankind*, the eponymous protagonist's long coat is shortened to symbolise his depraved state, his pact with the Vice characters, as well as his gullibility.

Bibliography

Primary Sources

- CHAUCER, Geoffrey, *The Pardoner's Tale*, in *The Riverside Chaucer*, ed. Larry D. BENSON, 3rd ed., Boston: Houghton Mifflin, 1987.
- Elckerlijc*, ed. Clifford DAVIDSON, Martin W. WALSH and Ton J. BROOS, Kalamazoo, MI: Published for TEAMS by Medieval Institute Publications, 2007.
- Everyman*, ed. A. C. Cawley, in *Everyman and Medieval Miracle Plays*, ed. A. C. Cawley, with a new preface and bibliography by Anne Rooney, The Everyman Library, London: J. M. Dent; North Clarendon, VT: Charles E. Tuttle, 1974.
- LYDGATE, John, *The Dance of Death, Edited from MSS. Ellesmere 26/A/13 and B.M. Lansdowne 699, Collated with the Other Extant MSS.*, ed. Florence Warren and Beatrice White, EETS Original Series 181, London: Humphrey Milford, Oxford University Press, for the Early English Text Society, 1931.
- SHAKESPEARE, William, *The Riverside Shakespeare*, G. Blakemore EVANS and J. J. M. TOBIN, gen. eds, 2nd ed., Boston: Houghton Mifflin, 1997.

Secondary Sources

- CARPENTER, Sarah, "Dramatising Death in *Everyman*", in '*Everyman*' *Studies*, ed. Richard Hillman, Col. Theta—Théâtre Anglais, vol. VIII(a), special issue, online publication, Scène Européenne, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours, 2008: <<https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/theta/theta8A>> (accessed 5 January 2022).
- NICHOLS, Ann Eljenholm, "Costume in the Moralities: The Evidence of East Anglian Art", *Comparative Drama*, 20 (1986-87), pp. 305-314.
- TAYLOR, Jerome, "Prophetic 'Play' and Symbolist 'Plot' in the Beauvais *Daniel*", in *The Drama in the Middle Ages: Comparative and Critical Essays*, ed. Clifford DAVIDSON, C. J. GIANKARIS and John H. STROUPE, New York: AMS Press, 1982.



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Divertir, instruire, célébrer
Études sur le théâtre et la théâtralité
dans l'Europe prémoderne
à la mémoire d'André Lascombes

***To entertain, instruct
and celebrate***
*Studies in early modern theatre and
theatricality in memory of André
Lascombes*

Textes réunis par
Jean-Pierre Bordier, Juan Carlos Garrot Zambrana,
Richard Hillman, Pierre Pasquier

Référence électronique

[En ligne], Richard Hillman, "Rastell's *Four elements*: from "Moralité" to "Interlude"", dans *Divertir, instruire, célébrer: études sur le théâtre et la théâtralité dans l'Europe prémoderne à la mémoire d'André Lascombes - To entertain, instruct and celebrate: studies in early modern theatre and theatricality in memory of André Lascombes*, éd. par J.-P. Bordier, J. C. Garrot Zambrana, R. Hillman, P. Pasquier, "Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne", 2023, mis en ligne le 10-02-2023,

URL: <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/hommage-lascombes>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Elena Pierazzo & Marion Boudon-Machuel

Responsable scientifique
Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN
2107-6820

Mentions légales
Copyright © 2023—CESR.
Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

Contact: alice.nue@univ-tours.fr

Rastell's *Four elements*: from "Moralité" to "Interlude"

Richard Hillman

Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours

While recondite analogues and possible sources for the "scientific" content of William Rastell's interlude of *Four Elements* have been proposed,¹ it seems to have escaped notice that behind the interlude almost certainly, and at no great distance, lies a French morality claiming as its subject the same primary matter (as it were): *Moralité nouvelle des iiii elemens à XV personnaiges, c'est assavoir Raison, l'Homme, l'Air, le Feu, etc.* This text, of somewhat over a thousand mostly octosyllabic verses, has been assigned the number twenty-two in the so-called "Recueil Trepperel". That collection consists of thirty-five farces, *sotties*, moralities and other miscellaneous pieces issued between 1460 and 1525 (according to the Bibliothèque Nationale de France) by the prolific Parisian printing house of Jehan Trepperel, whose business, after his death, was carried on by his widow in collaboration with her son-in-law, Jehan Jehannot. The colophon of the *Moralité* specifies the latter collaboration,² whose dates, according to the website *Biblissima*

1 A still-useful survey is provided by DEVEREUX, 1999: 107-108. My text of reference is the edition by AXTON, 1979, of what was originally entitled *A New Interlude and a Mery, of the Nature of the Four Elementis, declaring many proper poyntys of phylosophy naturall, and of dyvers straunge landys, and of dyvers straunge effectis and causis, etc.* (AXTON, ed., 1979: 30).

2 As printed in DROZ, ed., 1966. For further information on the collection, which was discovered in 1929 and has never been fully edited, see DROZ, 1935: xi-xiv. As Droz points out, the printed text is very poor, "très souvent incompréhensible" (xiii), but generally possible to follow. Fortunately, the *Moralité* has recently been rendered more readable thanks to DEVLAEMINCK, ed., 2016, whose transcription of the text and line numbering I gratefully follow.

Like all the pieces in the Recueil Trepperel, the *Moralité* was printed anonymously, although it has sometimes been (doubtfully) attributed to "Jehan d'Abundance", as the name is standardised by the Bibliothèque Nationale de France, whose catalogue explains: "Pseudonyme d'un poète dont on ignore

(again on the authority of the BnF), would narrow its printing to between 1512 and 1519.³ This fits with the date of 1515 advanced by the Universal Short Title Catalogue.⁴

It would obviously be helpful to be more certain about the dating of both works, but the priority of the *Moralité* is heavily favoured by the circumstantial evidence. With regard to Rastell's play, likewise undated, Devereux proposes its printing *circa* 1520; Axton suggests "early or late in the 1520s".⁵ Moreover, whatever the precise years of printing or, conceivably, of performance, it is intrinsically improbable that the author of the French work was responding to the English one, while the contrary is highly likely. The reason is not merely the dominant direction of linguistic, bibliographic and more largely cultural influence in the period, but also Rastell's personal familiarity with France, acquired through at least two visits: the first, perhaps, in 1520, when he was involved in technical and artistic preparations for the Field of the Cloth of Gold; another around 1525, during which it is recorded that the stage built into the house he had had constructed for himself in 1524 was let out to companies of players and the costumes degraded.⁶

I

Even if there were no more connection between the two works than a certain common—and commonplace—intellectual, moral and indeed dramaturgical ground, the effect of juxtaposing them is to throw into relief the humanist impulses to both intellectual and actual adventure that Rastell's treatment of his themes is generally held to exemplify. For the *Moralité*, by comparison, appears a resolutely medieval and introverted production: its plot features Satan ("Sathan") as instigating Worldly Pleasure ("Plaisance Mondaine") to corrupt its mankind figure ("L'Homme"), who is at last restored to (or from) his senses by Right Reason ("Droicture Raison") and Knowledge ("Congnoissance"), then purified by Confession and Penitence before being stricken by Death ("La Mort") and subjected to a trial by "Le Juge". The outline's broad resemblance to numerous French and English

le nom et la vie, sauf qu'il mourut après 1550. Il se donnait le titre de notaire royal de Pont-Saint-Esprit". It should be stipulated that *Four Elements* was also published anonymously, but the ascription to Rastell (first made by John Bale) has never been seriously questioned; for Rastell as a pioneering printer of English plays, see AXTON, ed., 1979: Introduction, 1-3.

3 This despite the dating of Recueil Trepperel No. 22 between 1511 and 1522 in the BnF general catalogue. See Biblissima at <<https://data.biblissima.fr/entity/Q16404>> (accessed 15 November 2021).

4 <<https://www.ustc.ac.uk/editions/57491>> (accessed 15 November 2021).

5 DEVEREUX, 1999: 105; AXTON, ed., 1979: Introduction, 8.

6 AXTON, ed., 1979: Introduction, 8.

morality is evident.⁷ These notably include *Everyman* (with the Dutch *Elckerlijck* behind it), where Knowledge (*sic*) is likewise specifically linked to the church's rites of redemption.

Distinctive on several counts, however, is the part played by the allegorised four elements in representing this typical struggle. Though eclipsed by the spiritual and moral allegories in the middle section, it is these literal embodiments of man's terrestrial nature that set the framework in place, at his own request, at the beginning and end of the piece. Indeed, their final intervention somewhat surprisingly displaces the expected question of the soul's salvation, since the concluding arguments before Le Juge simply argue the question as to which of the elements will receive the corpse, which none of them wants (but which La Terre, over his obstreperous objections, is finally obliged to accept). The elements' virtual usurpation of the spiritual dimension is all the more impressive for applying the structure of scholastic *débat*, inflated with arguments that border on the absurd, in place of the common biblically derived Parliament of Heaven.

Thus the conclusion abruptly returns to the level of the flesh: "Or estoit l'Homme et il n'est plus" (Now he was Man and is no longer)⁸ (l. 798). So L'Air succinctly puts it, following L'Homme's equally succinct encounter with Death and dying prayer (ll. 790-795). This has the effect of affirming the predominance of the body, resoundingly identified with its mortality, within the spiritual near-tragedy. The essential lesson that the elements successively give L'Homme at the outset, and which is ratified by Doicture Raison (91 ff.), who warns him against abuse by "mondaine et plaisant follie" (worldly and pleasing folly) (l. 124), is one of balance and reciprocity within the divine creation: God has indeed placed them at man's service, as L'Homme affirms in his opening speech ("Bie[n] voy que Dieu, pour moy complaire, / Quatre beaulx elemens me livre" (I see well that God, to do me service, bestows on me four fair elements) [ll. 14-15]), but they, like Man, are part of the divine creation and have the duty of serving God. The (relatively) lengthy expositions of Hippocratic/Galenic humoral science delivered by the elements by turns, with their evocations of the temperamental effects of each, press home the need for moderation and balance during life.⁹

7 The schema notably persists, with variations, into the era of Reformation and Counter-Reformation controversy—witness, on the Catholic side, *Le Gouvert d'humanité* (1540-48), attributed to Jehan d'Abundance, and the Protestant *Tragique comédie de l'homme justifié par Foy* (1554) by Henri de Barran. See the translation/edition of the latter, as *Mankind Justified by Faith: Tragicomedy*, by HILLMAN, 2021: Introduction, 16-17 *et passim*.

8 Translations are my own.

9 As pointed out by DEVLAE MINCK, ed., 2016: n. 1, the text is clearly defective when the second sequence of self-expositions begun by L'Air at line 83 is broken off at line 90 with "Nous sommes deux sœurs et deux" (We are two sisters and two...); it was no doubt continued in the complete version.

When L'Homme is seduced by the temptations of pleasure, he perverts the divine gift of the elements, arrogantly—through Outrecuidance (overweening)—forgetting its purpose and his subjection. This fall into sin, recapitulating the original one, is presented to him by Congnoissance in mortifying terms of fleshly weakness and corruption, the “creature” divorced from his creator, and in insistent hexasyllabics. Mortality is manifest in the subjection of his “faible matiere” (weak substance) (l. 644) to diseases, its origin in the earth to which it will return (ll. 646-648), the foul odours and excrement his body produces:

L'Homme, se orgueil pre[n]s,
 Se n'est mie sens,
 Car to[n] corps peu dure.
 Advise et entens
 Quelz odeurs tu sens.
 Il n'e[n] vient que ordure,
 Vil, puante et sure,
 De la creature
 Par tous les conduis.

(Man, if pride takes you, that makes no sense, for your body is of short duration. Consider and reflect on what odours you smell. There comes nothing but filth—vile, stinking and sour—from the creature: everywhere you bring it forth.) (ll. 673-681)

This inward (and downward) turning of the commonplace lesson of the soul and the body by concentrating on the latter is, of course, very much in tune with vividly physical evocations of mortality across the genres in the late fifteenth century.¹⁰ The very brief appearance of Death with his lance is couched in unmistakable terms of the *Danse Macabre*: “Il n'est evesque, ne moyne, / Ne chanoyne, / Roy, duc, empereur ne pape, / Qui puisse passer ma bo[n]ne voye” (There is no bishop, nor monk, canon, king, duke, emperor or pope who can avoid me.) (ll. 784-787). But while, as always, Death is the executor of God's ordinance (“Dieu l'ordonne” [l. 788]), the *Moralité* manages to keep this point at a distance, not least in the discourse of Le Juge, who not only sounds more judicial than divine but founds his decision on a principle of nature:

J'ay bien ouy la question.
 Sur ce je vous apointeray.
 Je declare, à bonne action,

10 Hence, moreover, the parentage of Lymon (“silt”) and “Terre” (earth) provided for the mankind figure (Chascun) in another Trepperel morality, which DEVLAE MINCK, ed., 2016, presents as a virtual companion piece in her edition: *Moralité du lymon et de la terre*, etc.

La Terre est serve. Je vous diray
 La cause pourquoy: il est vray
 Que le corps de la Terre vient,
 Aussi luy renvoyeray.
 Terre, reçoÿ le, il t'appartient.
 Toute chose, si t'en souvient [*sic*],
 Se retrait à son element.

(I have attentively heard the issue on which I shall give you judgement. I declare rightfully that the Earth is constrained to perform a good deed. This is why: it is true that the body comes from the Earth, so I will send it back to him. Earth, receive it—it belongs to you. Everything, as you remember, withdraws to its element.) (ll. 1038-1047)

And Le Juge proceeds to apply the principle to air, water and fire, presenting each phenomenon as purely natural and not evoking the purpose it presumably serves within the divine creation.

Finally (and most remarkably), except for the conventional moral drawn by Raison, La Terre is given the last word, which is resoundingly grumbling, hardly expressing reverent acceptance of divine justice:

Il me semble q[ue] on me fait tort
 A moy laisser du corps saizie,
 Qui tant est meschant, vil et ort.
 Je l'ay nourry avant la mort,
 Et puis si me le fault ravoïr.
 C'est ung criminel desconfort
 D'ung tel puant corps recevoir.

(It seems to me that it's wrong to leave me stuck with the body, which is so nasty, vile and dirty. I nourished it before death, and now I have to take it back. It's an unjust nuisance to receive such a stinking corpse.) (ll. 1102-1108)

It would seem that, despite the quasi-divine judgement, the war of the elements evoked by L'Air in rebuking La Terre has not been permanently averted: "Orre vous tastés sy plest? / C'est pour avoir à nous trois guerre" (Now will you please take your part? You're in the way of declaring war on us three) (ll. 836-837).

II

Whether or not Rastell was actually inspired by the French text, as seems probable, his expansively humanist treatment of the four elements and “science” more broadly, as well as his adaptation of the traditional moral framework, stands out more clearly against this background. However loosely such generic labels were used, it seems legitimate to take the two plays at their respective words and speak of a development from “moralité” to “interlude”. This entails fundamentally reorienting a lesson about dying to one about living, with the elements serving as a pivot in the process.

In the *Moralité*, as has been seen, the elements constitute the beginning and the end of the human being, to the point where the pre-eminence of the soul is left to be inferred from the audience’s confidence, assured by Congnoissance, of the benefits of Confession and Penitence. The elements also feature in the mechanism of the fall into pleasure: Outrecuidance, in spuriously assuring L’Homme that his long life is assured, cites God’s provision of the elements to sustain his body, as well as the favourable influence of seven planets (ll. 219-225). Subsequently, the four rebuke him in turn for his disordered abuse of them, which extends to his selfish overindulgence despite the necessity of others; as Le Feu puts it, “Devez vous gaster ensemment / Les biens et le gouvernement / Dont plusieurs autres ont desette ?” (Must you squander in this fashion the goods and provisions of which many others are in need?) (ll. 377-379).

Rastelle’s handling of the elements shows both continuity and contrast. Most fundamentally, despite their prominence in the title, they are not allegorised as characters. Moreover, the elements figure only at the beginning, in the introductory discourses of the Messenger and Natura Naturata, though in ways that—to a point—recall their presentation and associations in the *Moralité*. In expounding the didactic thrust of the play, including its injunction not to amass wealth selfishly but “To releve pore people with temporall goodys” (l. 87), the Messenger argues for rising to knowledge of God by beginning with “Goddys creaturis that be: / As furst them that be of the grosyst nature” (ll. 94-95). It is this principle that justifies founding all knowledge on study of the elements:

Me thynke for man nothyng more necessary
 Than this to know, though it be not vsyd
 Nor a matter more lowe can not be arguyd,
 For though the elementis Goddys creaturis be,
 Yet they be most grose and lowyst in degre.

How dare men presume to be callyd clerkis,
 Dysputyng of hye creaturis celestyall,
 As thyngs invysyble and Goddis hye warkys,
 And know not these vysyble thyngys inferyall? (ll. 108-116)

Next, the expositor Nature (Natura Naturata), self-identified as the “mynystyr” (l. 154) of “The perfeccyon and furst cause of euery thyng—/ I meane that only hye nature natu-rynge” (ll. 151-152), begins his lesson with this theme, sounding very much like Le Juge at the conclusion of the *Moralité* (“Toute chose, si t'en souvient, / Se retrait à son element”), but evincing a greater power to subsume elemental corruption into renewed harmony:

These elementis of them selfe so syngle be
 Unto dyvers formys can not be devydyd,
 Yet they commyx togyder dayly ye see,
 Wherof dyvers kyndes of thyngys be ingenderyd,
 Whiche thyngys eftsonys whan they be corruptyd
 Yche element I reduce to his furst estate...

[...]

For corrupcyon of a body commyxyd
 Ys but the resolucyon by tyme and space
 Of every element to his owne place.

[...]

... the ayre and fyre... naturally
 To their owne proper places wyll ascende,
 The water to the water, the yerth to ye yerth tende.

[...]

So the elementis can never be destroyed. (ll. 176-200)

This is the end of the formal presentation of the elements in Rastell, but their prominence in the title is nonetheless significant: they serve as a springboard for the extensive instruction of Humanyte in natural philosophy and cosmography, as delivered by Nature, Studyous Desire and Experiens (this last ruefully reflecting Rastell's personal familiarity with New World exploration). And while the planetary influence on the elements is part of the upward- and outward-tending picture, downward- and inward-tending humoral theory, as in the *Moralité*, is not. The planets' influence on the elements, moreover, may be negative as well as positive, according to Nature (“They cause here corrupcyons and generacyons” [l. 173]), contrary to the specious claim of the *Moralité*'s Outrecuidance, and it is up to Humanyte to “Remembre that [he is] compound and create / Of these elementis as other creaturis be” (ll. 205-206), as well as that his superiority to the beasts consists in his “soule intellectyve” (l. 210), which should warn him against preferring pleasure to the pursuit of knowledge.

The familiar fall-and-redemption pattern prescribes, of course, that this warning does not keep Humanyte from yielding to the temptation of Sensuall Appetyte, who, with his practical accessory, the Taverner, provides the occasion for introducing comic

business very much in the rough-and-tumble English tradition, as with the vices in the late fourteenth-century anonymous *Mankind*. It suits Rastell's emphasis on living well in the world according to rational moral principles that he eschews the *Moralité's* conventionally medieval deployment of Sathan as the prime mover of evil, raging and finally discomfited in comic fashion, who employs a female figure of seduction as his instrument (Pleasance Mondaine).¹¹ But though the diabolical is relegated to the background, it is nevertheless present—witness Sensuall Appetyte's thin joke about a slip of the tongue, when he promises to keep Humanyte company:

And yf that I ever forsake you,
 I pray god the devyl take you!
Humanyte. Mary, I thanke you for that othe.
Sensuall Appetyte. A myschyfe on it! my tonge, loo,
 Wyll tryp somtyme, what so ever I do—
 But ye wot what I mene well. (ll. 532-537)

And however evoked with “realistic” jocularly, song and dance calculated to please spectators, the Tavern implicitly retains its traditional symbolic association with spiritual as well as material corruption, as is explicitly the case in the *Moralité*.¹² There, Sathan eggs on Pleasance Mondaine – “Faictes bien devoir” (Do your job well) (l. 464) – as she promises L’Homme

L’hypocras, le vin, les espices,
 Le rost, la saucette ensemble.
 Aurez vous bo[n] temps ? Que vous s[em]ble ?
 Et puis le lict, la courtinette,
 Et affin que on y assemble
 Le galant et la godinette.

11 Again, the medieval pattern had considerable carrying power—cf. Satan and his daughter Concupiscence in BARRAN, ed. Hillman, 2021. While he inveigles Humanyte into sexual licence, however, among other kinds, Sensuall Appetyte himself is definitely male (“Why syr, I say, what man be ye?” [l. 453]), like the Satanic instrument Sensual Suggestion and all the other characters in Nathaniel Woodes’s *The Conflict of Conscience* (1581). Apart from the possible reticence about staging female characters in certain interludes—in sharp contrast, for instance, with John Redford’s *Wit and Science*—it seems possible that others, such as Rastell’s, may eschew the seductive female figure as proffering too patent an allegorical scapegoat for deviation from inward guidance by Reason, Conscience, etc.

12 See HINDLEY, 1999: 454-473. The tavern, complete with a Taverner cast in the same mould, figures as the site of Mary’s fall in the Digby *Mary Magdalen*, at which the Bad Angel and the devil rejoice (ll. 470-545).

[Hypocras, wine, spices, roast meat with a little sauce. Will you enjoy yourself? Don't you think so? And afterwards the bed, the little curtain, so as to bring together there the gallant and the willing young girl.] (ll. 458-463)

For his part, Rastell's Taverner offers of his own accord "a stewed hen" (l. 581)—that is, one that "lay at the stewes all nyght" (l. 586).

Correction does not come for Humanyte, as in the *Moralité* and *Everyman*, in the form of the knowledge of what he must do to be saved, nor through a confrontation with death. Not only is there no such figure here, but mortality as such is never mentioned. Rather, Humanyte is shamed into repentance—though without formal penitence—by effectively being shown by Nature, as a conclusion, his increasing resemblance to Ygnoraunce and the contempt with which the world will treat him as a result:

For if thou wylt lerne no sciens,
 Nother by study nor experiens,
 I shall the never auaunce,
 But in the worlde thou shalt dure than,
 Dyspysed of every wyse man,
 Lyke this rude best Ygnoraunce. (ll. 1438-1443)

He is shown a virtual mirror, like the literal mirror of Reason in which Wit is finally revealed to himself as a debased fool in John Redford's *Wit and Science*. Indeed, the links with that later interlude, which also features Reason, Study and Experience, as well as extended business between Ignorance (*sic*) and Idleness, are specific enough to suggest its inspiration by Rastell.¹³

One may suspect that the ending, which seems abrupt as it stands, may not be the one Rastell originally wrote, but it certainly serves to highlight the pedagogical humanist adaptation of the medieval morality formula to the purpose of instruction for living "in the world", rather than preparing to leave it behind. And if the four elements seem to be lost sight of, the conclusion nonetheless reaffirms their centrality in Nature's initial lesson. The disorder of the tavern world, at once moral and physical, reflects their tendency to corruption, and the shaming of Humanyte into Reason operates most fundamentally at this level. The assumption, contrary to the message of the *Moralité*, is that

13 BEVINGTON, ed., 1975: Introduction, 1029, dates *Wit and Science*, very approximately, *circa* 1530-1548. The device of the mirror also figures in the French morality tradition: in the *Moralité du ly-mon et de la terre*, Chascun is given a mirror by his parents, Lymon and Terre, to serve as a continual reminder of his mortality; they are supported by Raison, but it will take the stroke of Death to convert him.

L'Homme can and must master the tendency of the elements that compose him, as they do all living things, to produce internal disorder. The reductive bestiality of Ygnoraunce specifically harks back to this early warning from Nature:

So by reason of thyne vnderstandynge
 Thou hast domynyon of other bestis all,
 And naturally thou sholdyst desire connyng
 To knowe straunge effectis and causys naturall,
 For he that studyeth for the lyfe bestyall,
 As voluptuous pleasure and bodely rest,
 I account hym never better than a best. (ll. 211-217)

The key to enabling Humanyte's exercise of "domynyon" over the unruly elements is education, as promoted by Studious Desire and extended by Experiens. Axton has rightly stressed that Rastell's presentation of what the Messenger terms "phylosophy naturall" (l. 9) is more popular than erudite.¹⁴ This, surely, is part of the point, which consists less in conveying abstruse information than in setting in motion a dynamic of rational discovery of New Worlds of knowledge accessible to Humanyte at large. This is in sharp contrast to the closing down of exploration by Congnoissance in the *Moralité*, which simply removes L'Homme from the discord of the elements by removing him from the scene of life. Such discord, in Rastell, is part of an unending process of change—of generation and degeneration—and must be accommodated as the basis, however slippery, of all learning:

Furst of all, thou must consyder and see
 These elementis, whiche do yche other penetrate,
 And by contynuall alteracyon they be
 Of them selfe dayly corruptyd and generate. (ll. 225-228)

The dynamism that fulfil's Humanyte's privileged place within Natura Naturata—and holds out the ultimate promise of coming to know Natura Naturans—paradoxically draws its energy from the very elemental flux that Reason enables it to transcend.

14 AXTON, ed., 1979: Introduction, 11.

Bibliography

Primary Sources

- BARRAN, Henri de, *Mankind Justified by Faith: Tragicomedy (Tragique comédie de l'homme justifié par Foy)*, trans. and ed. Richard Hillman, Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, 2021.
- Mary Magdalen, in *The Late Religious Plays of Bodleian MSS Digby 133 and E Museo 160*, ed. Donald C. Baker, John L. Murphy and Louis B. Hall, Jr., Early English Text Society, Oxford: Oxford University Press for the EETS, 1982.
- La moralité des quatre éléments*, in *La moralité du Lymon et de la Terre et La moralité des quatre éléments*, éd. Marielle Devlaeminck, Édition et étude esthétique, historique et social des deux pièces du Recueil Trepperel, Littératures, 2016; HAL Id: dumas-01622860.
- Moralité du lymon et de la terre, etc.*, Recueil Trepperel, 19, Paris: Vve de Jehan Trepperel, 1525 (?).
- Moralité nouvelle des iiii elemens à XV personnaiges, c'est assavoir Raison, l'Homme, l'Air, le Feu, etc.*, in *Le recueil Trepperel: facsimilé des trente-cinq pièces de l'original*, ed. Eugénie DROZ, Geneva: Slatkine Reprints, 1966; Gallica IFN-8626297.
- RASTELL, William, *Four Elements*, in *Three Rastell plays: Four Elements, Calisto and Melibea, Gentleness and Nobility*, ed. Richard Axton, Cambridge: D. S. Brewer, 1979.
- REDFORD, John, *Wit and Science*, in *Medieval Drama*, ed. David Bevington, Boston: Houghton Mifflin, 1975.
- WOODS, Nathaniel, *The Conflict of Conscience*, ed. H. Davis and F. P. Wilson, Oxford: Oxford University Press, 1952.

Critical and Historical Scholarship

- DEVEREUX, E. J., *A Bibliography of John Rastell*, Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 1999.
- DROZ, Eugénie, Introduction, *Le Recueil Trepperel, I: Les Sotties*, Paris: E. Droz, 1935.
- HINDLEY, Alan, "L'Escole au deable: tavern scenes in the Old French moralité", *Comparative Drama*, 33.4 (1999), pp. 454-473.



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Divertir, instruire, célébrer
Études sur le théâtre et la théâtralité
dans l'Europe prémoderne
à la mémoire d'André Lascombes

***To entertain, instruct
and celebrate***
*Studies in early modern theatre and
theatricality in memory of André
Lascombes*

Textes réunis par
Jean-Pierre Bordier, Juan Carlos Garrot Zambrana,
Richard Hillman, Pierre Pasquier

Référence électronique

[En ligne], Greg Walker, « Arrested Development: Bruegel's Children, Clowns, and Fooling Around on the Tudor Stage », dans *Divertir, instruire, célébrer: études sur le théâtre et la théâtralité dans l'Europe prémoderne à la mémoire d'André Lascombes - To entertain, instruct and celebrate: studies in early modern theatre and theatricality in memory of André Lascombes*, éd. par J.-P. Bordier, J. C. Garrot Zambrana, R. Hillman, P. Pasquier, "Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne", 2023, mis en ligne le 10-02-2023,

URL: <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/hommage-lascombes>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Elena Pierazzo & Marion Boudon-Machuel

Responsable scientifique

Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN

2107-6820

Mentions légales

Copyright © 2023—CESR.

Tous droits réservés.

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

Reproduction soumise à autorisation.

Contact: alice.nue@univ-tours.fr

Arrested Development: Bruegel's Children, Clowns, and Fooling Around on the Tudor Stage*

Greg Walker

Regius Professor of Rhetoric and English Literature
University of Edinburgh

In this paper I will revisit a familiar association—that between dramatic clowns and folly on the one hand and childishness and children on the other. And I will look at it from the angle of theatrical kinesics, exploring the ways in which the two conceptions (childishness and clowning) are connected by particular presentations or representations of the human body, by ways of occupying stage space, and by a particular relation between the body and the passing of time. In particular I will draw attention to the ways in which both representations of children in one particular piece of pictorial art and the representation of clowns in Tudor plays draw upon depictions of the human subject as both prone to physical forces beyond its control and yet at the same time self-sufficient—indeed seemingly self-absorbed—oblivious of, and innocent to these forces, enjoying just “being in the moment”. In order to do this I will need to look at the ways in which the movements of clowns, indeed their whole stage personae—their characteristic *gesti*—are crafted in the surviving texts through dialogue to create a particular kind of relationship with audiences, a relationship built upon a pleasurable kind of what I will call “cued apprehensiveness” on the part of the spectator: a psychological and kinaesthetic tension linked to the presence of the clown’s body onstage that colours audiences’ responses to these figures and gives them their particular “edgy”, precarious, dramatic quality.

But first, a note on terminology. I will be talking here specifically about clowns rather than fools. Criticism has conventionally distinguished rather starkly between the two, echoing the

* I am very grateful to Professors John J. McGavin and Guillemette Bolens for their help and advice with this paper. Its initial inspiration was a conversation with Professor Bolens about motor cognition, the films of Jacques Tati, and the sport of curling, so I am especially pleased to be able to record my gratitude to her here.

similar distinction between the natural and the artificial fool. The clown, the argument runs, like the natural fool, is a childlike figure, a variation on the theme of the simple rustic out of his depth in the sophisticated world of the court or the city. His comedy resides in physical action, in responding to basic bodily urges, pulling faces, misspeaking, misunderstanding instructions and miss-delivering letters. His is primarily a comedy of errors, and he is himself the butt of much of the comedy. The fool, on the other hand, tends to be seen as a more mature, sophisticated figure. His is the comedy of wordplay and wit, of melancholy and occasional sharp satire, of eros misdirected. The *locus classicus* of the distinction is generally assumed to be the change in Shakespeare's company when Will Kemp, who specialised in improvised clowning, left the company and was replaced by Robert Armin, the witty, musical, published chronicler and theorist of fooling. Thereafter Shakespeare stopped writing variations of Lance, Dogberry, and Costard and gave us instead Touchstone, Feste, and Lear's Fool.¹

What this account implies is that fools and clowns are very different things, and they inhabit incompatible models of stage comedy. And to an extent the separation is a real one, the result of changing circumstances and acting styles. The high point of early modern stage clowning does seem to have been the product of a particular generation of theatrical comedians, beginning perhaps with Robert Wilson (who wrote *Three Ladies of London*, partly as a vehicle for his own clown persona in the role of the rustic idiot Simplicity)² and taking in Richard Tarlton and Will Kemp, while Armin's style of "foolosophy" was very different, more studied and more closely scripted. But not every company got rid of its clowns when Shakespeare's did, and not every company had its equivalent of Armin. So clowns remained popular stage figures well into the Jacobean period. And what I also want to suggest here is that clowning was not necessarily an exclusive style, the preserve of just one type or generation of performer. It was more a mode of comic playing that many different actors could adopt and discard as part of a flexible playing style across the course of a play. Some, like Kemp, clearly specialised in it—indeed some seem rarely to have used anything else—but others might employ it as just one mode, one suit of jests, one part of a more complex, fluid, comic stage persona. Armin's fools themselves were not averse to moments of slapstick and misunderstanding, albeit perhaps they did so more knowingly, at a slight distance from the idiocy it implied. Touchstone, for example,

1 See WILES, 1987, and PREISS, 2014 for excellent discussions of early modern clown traditions. I discovered the latter while revising this essay and include reference to it where relevant in the footnotes, as I have to the excellent work of GHOSE, 2022, which appeared after the essay was complete, and the brilliant treatment by VAN ES, 2013: 163-188, of the change from Kemp to Armin and its dramaturgical consequences.

2 For an accessible text of *The Three Ladies of London*, see WALKER, ed., 2014: 399-463.

is referred to as a “natural” (I.ii.46-53), a “clownish fool” (I.iii.129) and a “roynish clown” (II.ii.8) in *As You Like It*, but for most of the play seems to be a witty, artificial fool, “very swift and sententious” (V.iii.62). And in the post-Kemp period a number of significant roles in Shakespeare’s plays—most notably, perhaps, Polonius and the Gravediggers in *Hamlet*, the Porter in *Macbeth*, and the eponymous “Clown” in *Anthony and Cleopatra*—also draw heavily on the clown *gestus* that I will describe.³ Conversely, earlier comic actors evidently adopted equally flexible strategies. The protean roles of the early and mid-Tudor Vices, precursors and progenitors of fools and clowns alike, were evidently equally adept at mixing up witty folly and idiotic clowning in a single, rich performance—at one moment falling over their own feet or unable to recall their own names, at the next bandying words with the great and outfoxing the protagonists in cunning.⁴ When I discuss the comedy of clowning, then, I am talking about just one variegated, fluid form of comedy in which clowns, fools and vices, as well as (as we shall see) more sombre and serious figures, could partake on the Tudor stage.

I want to start, though, not with a play but with a painting, Bruegel’s wonderful pictorial representation of childish movement in the panoramic work known in English as *Children’s Games*.⁵ As the art historian Edward Snow has demonstrated in his brilliant, comprehensive exposition of the painting,⁶ this is a work chock-full of movement that cues an equally energetic phenomenological perceptual response in the viewer. Everywhere one looks in the picture there are vignettes of evocative, tensile bodies depicted in the process of movement or momentary stasis: pulling, pushing, twisting, climbing, spinning, fighting, squeezing themselves tightly together or stretching out precariously. Here are a multiplicity of young bodies joyfully or fearfully testing their physical potential against the forces of the material universe, and tottering on the edge of disaster, never quite in full control of their actions. Here, that is, are children depicted seemingly just being children.

Following Snow’s lead, one quickly notices the central grouping of boys playing at tug-of-war, two lads mounted on the backs of two others, each pulling at what looks like

3 For similar scepticism about the idea that the words “clown” and “fool” referred to clearly distinct and entirely antithetical roles and ways of playing, see HORNBACK, 2009: 2. As Hornback notes, Armin names himself the Clown of the Curtain (theatre) (“Clonnico de Curtainio”) in his printed works on fools and folly, while Kemp refers to himself as a fool in his *Nine Days Wonder* (1600). And Shakespeare was to refer in stage directions to Touchstone, Feste, and Lavatch (in *All’s Well That Ends Well*) as all roles for the “Clown”, Armin. All references to Shakespeare’s plays are to the texts in WELLS and TAYLOR, eds, 2005.

4 For similar points about the persistence of clowns and clowning and some scepticism about the role of the Vice in the lineage of clowning, see PREISS, 2014: 182-183 and 65-66.

5 <<https://www.khm.at/en/objectdb/detail/321/>> (accessed 15 January 2022).

6 SNOW, 1997: 70.

a leather band or loop of rope which is pulled taut between them. As Snow notes, one boy is stretched out and pulled backward over his own shoulder, seemingly on the very point of falling and losing the game, the other seems to be drawing the band round behind his back, improvising an awkward manoeuvre to unseat his opponent and so claim the victory. A little further back and above them there is a girl balancing a tall broom-handle on the palm of one hand, seemingly drawn slightly forward by its momentum, but just starting to arch her body slightly backwards to try to correct her over-reaching, represented at the moment just before the broom either topples or is righted back into equilibrium by a subtle shift of her arms and feet. One senses one's own muscles twitching in motor-sympathy, cued into the simulation of similar movements by the skilful limning of the image. We may feel a similar urge as we view the older boy to the right precariously poised on those tall stilts, who has seemingly got himself into a momentary impasse trying to avoid the small girl in front of him. He stares intently at the base of the stilts, the momentum of his forward motion momentarily checked, while the girl is casting up a clutch of knuckle-bones, throwing wide her arms in seemingly oblivious rapture.⁷

Indeed, almost everywhere we look in the painting there are images of movements arrested at the very point of collapse or of reversal into their opposite. Snow observes the boy recklessly throwing himself against gravity to the right and rear of the scene, running up the steeply sloping cellar doors at the side of the large central building, represented (one has consciously to resist using the term "caught" with its implications of the photographic capture of real movement) just at the moment—his arms spread as if to embrace the void—that his upward rush loses momentum and the tumble back down to earth is about to begin. In a nice touch, the artist has painted the head and upper torso of a woman leaning out of the window beside him to empty a bucket which serves both to remind the viewer's eye of the correct geometrical perspective and to indicate the force of gravity that is about to reassert itself on the child's body. The slop from the bucket itself streams diagonally outwards, it too not yet fully subject to the direct vertical pull to earth, but, like the boy, on the very point of succumbing to that force. (Please remember this woman, we shall return to her later.)

Equally concerned with evocations of self-absorption, vertical and lateral movement, are the figures to the rear of the picture, under the arches: a group of boys furiously whipping their spinning tops. Both the gyroscopic motion of the tops and the downward action of the boys' whip-arms are brilliantly captured by the artist's deft strokes, and the image is made all the more memorable, and aesthetically complex, as Snow observes, by

7 SNOW, 1997: 120-121 and 148.

the stasis of the figure of the young girl squatting above and behind them, who seems to be completely rapt in mute contemplation of her own act of urinating on the ground.⁸

What Snow identifies in his reading of all of these images, and of the many more that make up the prolific panorama, is the way in which the painter suggests the degree of utter, unselfconscious self-absorption and delight that each of these children seems to be experiencing in the moment of play—their complete involvement in their present actions, seemingly oblivious of the consequences that we observers, engaging kinaesthetically with the images, are all too aware will necessarily follow. The tugging rider will topple, the upward-rushing boy will stop, teeter, and tumble downwards, and the tops will run down and stop spinning. The moment will pass, life will, life *must*, go on. There are greater, stronger, forces at work in the world than these girls and boys dream of in their childish philosophy. But for now—for the eternal now that is the life of the painting—they continue to play, frozen forever in the pleasures of the lived moment. And it is in the relationship between the simple, physical absorption of the represented figures and the more sophisticated reading of the wider, seemingly inevitable narrative to follow that we as spectators of the image are cued to extract from it (and through which we read its significance), that the painting's affective and imaginative transaction with us resides.

*

What do these images, and my discussion of them, have to do with clowns and fooling, or indeed with childhood? What is specifically childlike or foolish about such images of movement and arrest, present equipoise and imagined future calamity? It might quite legitimately be objected that plenty of paintings seem to capture motion, and even motion arrested at a moment of crisis. Indeed it might be argued to be a *sine qua non* of a certain kind of realistic art to do precisely that. But what I think Bruegel creates in these particular images—and what is relevant about them for an understanding of dramatic clownage—is a demand that we as spectators should attend pleasurably to bodies in motion that are never quite in full control of that motion. And this relates directly to clowns and clowning. For early modern stage clowns, like children of a certain age, are embodied beings whose movements are characterised by an apparent pushing of themselves to the very limits of their—self-evidently restricted—capacity (and often beyond it), a pushing motivated by a kind of self-absorption and self-delight out of sync with adult conceptions of the world and its demands. In Bruegel's image this tension between ambition and capacity, between the child's perspective and the viewer's, is in one sense the subject of the painting, and is

8 SNOW, 1997: 115-117.

abstracted and foregrounded for the viewer's kinaesthetic pleasure. And the same is true, the surviving texts suggest, of many a Tudor scene of clowning.

The same kind of capricious, self-obsessed and self-absorbed quality one sees in Bruegel's children is, for example, captured in the antics of Fancy, one of the vices in John Skelton's early Tudor interlude, *Magnificence* (c.1519), who revels in his own inconsistency and excess, delightedly describing a physical and emotional volatility of which he seems to be more the willing victim than the master. He is, he claims,

Sometime too sober, sometime too sad,
 Sometime too merry, sometime too mad.
 Sometime I sit as I were solemn proud,
 Sometime I laugh over-loud.
 Sometime I weep for a gee-gaw [*trifle*],
 Sometime I laugh at the wagging of a straw.
 With a pear my love you may win,
 And ye may lose it [again] for a pin.
 I have a thing for to say,
 (And I may tend thereto) for play,
 But in faith I am so occupied,
 On this half and on every side,
 That I wote not where I may rest... (ll. 1006-1020)

Wantonness in Sir David Lyndsay's *Satire of the Three Estates* (ll. 1552-1554) shows a similar misplaced self-delight, until the recalcitrant materiality of his own body literally trips him up. Then he is thrown into panic by the thought that he has injured himself, only to discover that he is not hurt at all; at which point he forgets which of his legs it was that he thought he had damaged, and jumps back up like a toddler to carry on with his games:

I think this day to win greit thank;
 Hey, as a brydlit cat I brank...
 Alace, I have wreistit my schank!
 Yit, I gang, be Sanct Michael!
 Quhilk of my leggis, sirs, as ye know,
 Was it that I did hurt evin now?
 Bot, quhairto sould I spear at yow?
 I think thay baith ar hail. (ll. 467-474)

[I think I'll be rewarded richly for what I have done today. I strut like a cat on a leash. Ouch! I have twisted my leg! Yet, I can still walk, by St Michael! Which of my legs was it that I hurt just now, sirs? But, why am I asking you? They both seem healthy.]⁹

The sense of their being a victim rather than the master of their own bodies;¹⁰ the sense of being suddenly disoriented because they have tumbled over, have forgotten their errand, forgotten what they were going to say, or even forgotten their own names—the sense of being caught up in the pleasures and challenges of the moment—*always*, while oblivious to the wider forces and dangers that must surely follow from their immediate actions or inaction (forces and dangers of which the viewer or spectator is all too painfully aware); these are the characteristic markers of both what it is to be a child in Bruegel's painting and what it is to be a clown on the Tudor stage. Indeed, Fancy's sense of having a thing for to say, but of being so occupied in the moment that he does not know where to rest, could well characterise many of Bruegel's figures as well as provide a characteristic *gestus* of Tudor clownage.

The well-known theatrical maxim, "Never work with animals or children" is an only partly ironic recognition of the risks involved in working with individuals whose understanding of, and so commitment to, the representational enterprise at hand cannot be fully guaranteed. From the perspectives of their fellow actors and their audiences, child actors, like animals, are fundamentally unpredictable, unreliable, never fully contained within and so disciplined by the lines and plots of the plays in which they are asked to appear, never completely and consistently within what Robert Weimann terms the world-in-the play (the dramatic fiction being represented, as opposed to the "play-in-the world", the performance event of which the play is only a part).¹¹ And neither, of course, are clowns, for almost all of the same reasons. They too seem always liable to go off road, off-message, to ad-lib and address the audience directly, to pursue the lure of an extra laugh at the expense of the wider collective narrative enterprise.

9 The same sense of distraction by sudden, minor misfortune is there too in Skelton's Fancy, who is thrown into confusion mid-sentence by the thought that he has lost his hat: "Now I would... and I wist not what... / Where is my cap? I have lost my hat!" (ll. 1028-1029). The same capacity to be reduced to child-like desolation by minor injury is evident in a figure such as New Guise in *Mankind*, who runs crying to Mischief to be "cured" when Mankind hits him with his spade (ll. 422 ff). For all three texts, see WALKER, ed., 2000, spelling modernised here.

10 One thinks, perhaps, of Simplicity in *The Three Ladies of London*, and the succession of other clowns driven by constant, insatiable hunger, or A and B in Medwall's *Fulgens and Lucrece*, Hodge in *Gammer Gurton's Needle*, or the devil in the fifteenth-century morality *The Castle of Perseverance* (l. 2008), who are all unable to keep in their farts or faeces for fear. See WALKER, ed., 2014.

11 WEIMANN, 2000: 12.

Tudor fools and clowns were, as David Wiles suggests, creatures only half in the world-in-the play, speaking prose amidst the higher characters' verse, already half-way towards the vernacular speech of the audience, famed for improvising and spontaneity, for holding up the onward momentum of the narrative in pursuit of dialogue with spectators and pieces of signature stage business.¹² And spectators' attentiveness to the possibility of such spontaneity, and of the plot consequently faltering as the clown skipped and ad-libbed around the stage, meant that audience members too were themselves always kept sharply aware of the theatrical occasion, the play-in-the-world, and were indeed encouraged to retain a sense of it by the clown's delicate, precarious balance along the narrow divide between play-world and auditorium.

This was, of course, precisely what that most directorially-driven of theatre critics, Hamlet, says that he objects to in the clownage of his day—and by implication of Shakespeare's day too:

[...] let those that play your clowns speak no more than is set down for them, for there be [some] of them that will themselves laugh to set on some quality of barren spectators to laugh too, though in the mean time some necessary question of the play be then to be considered. That's villainous, and shows a most pitiful ambition in the fool that uses it. (*Hamlet*, III.ii.37-45)

Other texts reinforce this sense of the clown as dedicated to self-promotion and self-absorption over and above—even at the expense of—the requirements of the plot, introducing extra-textual material, mugging, pratfalls and other comic business into their performances at just the wrong moments. Richard Brome's *Antipodes* (1640), for example, observed how, in “the days of Tarlton and Kemp”, it was permissible for clowns to

...take license to yourself to add unto
Your parts your own free fancy, and sometimes
To alter or diminish what the writer
With care and skill composed, and when you are
To speak to your co-actors in the scene,
You hold interlocutions with the audience.¹³

Joseph Hall's *Virgidemiarum* (1597) even pre-empted Hamlet's objections, and spoke of what the author called the clown's “self-resembled show” (a phrase on which Weimann bases an excellent discussion), his self-absorbed straying partly—or wholly—outside the

12 WILES, 1997: 101-102.

13 BROME, 1640: sig. D3^v (spelling modernised).

role he is asked to play in order to entertain the audience with physical antics and gurning, which disrupt the decorum of the play as a whole.¹⁴

We seem to see just such a moment actually scripted into Ulpian Fulwell's interlude, *Like Will to Like* (printed in 1587), when the Vice, Nicholas Newfangle, is instructed to come on stage and improvise for as long as he chooses before the start of the next scene:

Here entreth Nichol Newfangle, and bringeth in with him a bag, a staff, a bottle, and two halters, going about the place, showing it unto the audience and singeth this: "Trim mer-chandise, trim, trim, / Trim mer-chandise, trim, trim". He may sing this as oft as he thinketh good.¹⁵

Similarly, the Clown in the marvellously self-reflexive student drama, *The Pilgrimage to Parnassus*, was also brought on stage, seemingly to improvise in the absence of any lines set down for him—another routine built around the delivery of a comic song. Having been pulled onstage with a rope by a character named Dromo, he is given a refresher course in the kind of physical business that was the playhouse clown's stock in trade: "Why, if you can but draw thy mouth awry, lay thy leg over thy staff, saw a piece of cheese asunder with thy dagger, lap up drink on the earth, I warrant thee they'll laugh mightily." He is then "turn[ed] loose" to "say somewhat for thyself, or hang and be *non plus!*" Thus abandoned, he launches into a lamentation of his lot that seems only partly scored by the surviving printed text.

This is fine, i'faith! Now, when they have nobody to leave on stage, they bring me up, and, which is worse, tell me not what I should say. Gentles, I dare say you look for a fit

14 "...midst the silent rout, / Comes leaping in a self-misformed lout / And laughs, and grins, and frames his mimic face, / And justles straight into a prince's place: / Then doth the theatre echo all aloud / With gladsome noise of that applauding crowd. / A goodly hotch-potch! When vile russetings / Are matched with monarchs and mighty kings. / A sober 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" (HALL, 1863: I.iii.33-44). Indeed, merely the appearance of the clown's face through the rear-curtain might reduce the audience to narrative-arresting hysterics. Epigram 94 of Henry Peacham's *Thalia's Banquet* (1620) recalls how, "Tarlton, when his head was only seen, / The tire-house door and tapestry between, / Set all the multitude in such a laughter / They could not hold for scarce an hour after" (PEACHAM, 1620: n.p.; text modernised). Similarly, Wager's *The Longer Thou Livest* cues just such a moment of head-thrusting, gurning, self-revelation for the actor playing Moros, the sottish fool in that play. The "serious" characters Discipline and Exercita are onstage discussing Moros's moral failings, and a stage direction reads: "Between whiles let Moro put in his head" (WAGER, 1569: sig. Ci). This *gestus* was, of course, mined hugely successfully during the later twentieth century by the English comedian Eric Morcambe.

15 FULWELL, 1587: sig. Diii^v (spelling modernised).

of mirth. I'll therefore present unto you a proper new love-letter of mine to the tune of "Put on the smock a' Monday", which in the heat of my charity I penned. (ll. 661-692)

When he has finished his performance, he asks the audience, "How like you that, masters? Has any young man a desire to copy this...? Now, if I could but make a fine scurvy face, I were a king! O Nature, why didst thou give me so good a look?" (ll. 700-704).¹⁶

An even greater degree of freedom to improvise was granted to the actor taking the role of the comic servant Ragau in *Jacob and Esau* (1568). A stage direction in that play notes, with no further elaboration: "Here he counterfeiteth how his master calleth him up in the morning and of his answers".¹⁷ Similarly, the actor playing the foolish hero, Moros, in William Wager's *The Longer Thou Livest the More Fool Thou Art* (c.1569) is directed on entering to read aloud from the book he is carrying, "as fondly [i.e. foolishly] as you can devise".¹⁸

These were, of course, instances of *scripted* audience interaction, discreet "turns", some with a comic song attached, written into the drama to provide an interlude between scenes. What Hamlet, Hall, and Brome were objecting to, with varying degrees of irony, was the rather more disruptive—because unscripted and unpredictable—ad-libs that interrupted the play while other actors were onstage, and "some necessary question of the play...[was] then to be considered". From the spectator's position, though, the two things might not always have been easy to tell apart, and the pleasures they offered even less distinct from each other.

An earlier generation of critics of sixteenth-century theatrical disruption and indecorum had also dwelt upon audience uncertainty over what was real and what was performed, and the dangers of confusing the two. Thomas More and Erasmus, thinking no doubt of the religious and interlude drama of their native England and the Netherlands respectively, seem to have assumed that what Philip Butterworth has termed the "agreed pretence" between actors and audiences was the key to successful performance.¹⁹ Spectators, of course, know that the men performing before them are actors dressed as kings and sultans and pretending to be them for the purposes of presenting a story, but they must never admit as much for the duration of the performance. For, if someone were to whip off the Prince's cloak to reveal the actor beneath, or if he were to "ken so little good [as] to show out of season what acquaintance" he has with the actor offstage, "and

16 *The Pilgrimage to Parnassus*, ed. Macray, 1886 (text modernised).

17 *Jacob and Esau*, 1568: marginal SD, sig. Aii (spelling modernised).

18 WAGER, 1569: sd, sig. Ciii (spelling modernised).

19 BUTTERWORTH, 2014: *passim*.

call him by his own name while he standeth in his majesty, one of his tormentors might hap to break his head, and worthy, for marring of the play”.²⁰

What clowns do onstage, of course, is to continually threaten just such a calamitous “marring” of the play by keeping their own identities always partially visible beneath and through any role they are currently playing. As Wiles observes, such a clown as those imagined by Hamlet is “not trying to assume the inner reality” of a character. Rather, “his mannerisms exploit the fact that he is a known theatrical performer dressed up in [a costume]”.²¹ This presence of the theatrical celebrity beneath the character must also have been partly evident in a lead actor such as Allen or Burbage in their more serious roles, but what the clown added to the equation was that spectators’ awareness of his meta-theatrical persona, his “self-resembled show”,²² seemed to threaten to derail the play itself—although it never actually did so. A more modern equivalent would be a comedian such as Frankie Howard, Eric Morecambe, or Noel Fielding, who is always at least half out of role, always not quite wholly inside the world-in-the play, whenever they are onstage or on camera. Similarly, on the Tudor stage, regardless of their current role and costume, a John Heywood, a Robert Wilson, a Richard Tarlton, or a Will Kemp always remained at the same time also, in the eyes of the spectators, recognisably, insistently, themselves.²³ Their show was also always partly self-resembled, and in their artificial version of unselfconscious self-revelation, I suggest, they offered spectators similar pleasures to those offered by Bruegel’s representations of those childhood games.

This fear of a play falling apart through the puncturing of agreed pretence, of a moment of improvisation so distracting to the audience that they forget to pretend to believe in what was happening, causing the performance as a whole to grind to a halt, was always partly fictional, of course. There is no evidence of plays actually failing to finish owing to excessive clowning or ad-libbing. But the dangerous, enticing possibility that they might just do so was perhaps more real and powerful on the Tudor stage than it is today, partly as a result of Tudor performance and rehearsal practices. If scholars such as Butterworth and Tiffany Sterne are right in assuming that Tudor companies did not engage in substantial collective rehearsal but rather that each actor would largely learn their own part in isolation from their fellows from a roll or “part” that gave only their own speeches and limited cues to signal when to deliver them, then any failure to follow the expected sequence and deliver the necessary cues in place and on time might

20 MORE, 1557: 66.

21 WILES, 1987: x.

22 WEIMANN, 2000: 98-101.

23 See, for example, VAN ES, 2013: 85.

well have threatened to torpedo a performance in mid-flow, as Flute the bellows-mender almost does in *A Midsummer Night's Dream*, when he speaks all of his part at once, “cues and all” (III.i.88-96).

Butterworth makes the case succinctly:

In present-day theatre, where players have access to and knowledge of the complete text of the play, if a player misses a cue, it is possible for the other players to compensate for the error either by jumping from one point of the text to another, or by improvising their way out of or around the problem. Since the medieval player only had access to, knowledge of, and apparent responsibility for his own part, it may be that he was unable to operate in this way. Memory and recognition of cues could almost be said to have been more important than memory of the part, for without the player's response to the cue, both the part and the player were effectively marooned.²⁴

In such conditions the clown's ad-libbing and interaction with the audience might well have appeared all the more reckless, all the more irresponsibly, childishly self-indulgent and self-absorbed, and all the more pleurably risky in the eyes of certain kinds of spectator.

What I will do in this final section is draw together the two main elements of the preceding discussion. There is, on the one hand, physical movement—that sense, shared by Bruegel's balancing, tugging, almost-but-not-quite-yet toppling children and Tudor clowns, of being caught between compelling forces which they do not fully understand or register, but which they still somehow resist in moments of seemingly complete self-absorption in a task (whether it is spinning a top or chatting to spectators). Then, on the other hand, there is the claim that what clowns do is disrupt the flow of a narrative and threaten to mar the serious business of the stage, the “necessary question of the play” then in hand. For it seems to me that what a number—perhaps the majority—of Tudor scenes

24 BUTTERWORTH, 2014: 71. The claim that Tudor actors had little or no collective rehearsal time remains contentious. As Butterworth acknowledges, scattered evidence of collective rehearsals survives from across the Tudor century, and not just of rehearsal to ensure that the actors had learned their lines by heart and were thus “without book”, but of rehearsal to practice “action”—what we might think of as blocking and transitions. Butterworth himself cites, for example, Peter Quince's declaration in *A Midsummer Night's Dream* that the forest clearing provides “a marvellous convenient place for our rehearsal” where they can “do it in action as we will do it before the Duke” (III.i.5)—a particularly telling example, given that the play seems to parody conventional folk-drama practices. We might also note the observation of the German visitor to England, Johannes Rheianus, who in 1611 noted that “in England [the actors] are daily instructed, as it were in a school, so that even the most eminent actors have to allow themselves to be taught their places by the dramatists, and this gives life and ornament to a well-written play” (cited and translated from the German in KLEIN, 1962: 556).

of clowning do is script just such moments of arrested movement and plot development, precisely so that the clown's comic business, his physical movements, his gurning and jesting, his signature routines—are registered by audiences as resistance to the pull of the story, as a refusal to acknowledge the tug of narrative gravity at work on them. And, as a consequence, spectators are repeatedly cued in these clowns' scenes to feel pleasurable anxiety that the plot is not advancing, and a frustrated anticipation that something awful may happen as a consequence—not so much to the play-in-the-world (which is what More, Erasmus and Hamlet felt), but *within* it—to the necessary question of the plot that we are encouraged to feel that we should be focused upon at that moment. The plays, that is, *simulate* the sense that something disastrous is about to happen without the need to recreate an external threat to the performance in order to do so. So, like the broom-balancer and the stilt-walker in Bruegel's painting, Tudor clowns are characteristically presented as if caught in a moment of crisis, poised between their own self-absorbed sense of investment in the moment and *our* sense of impending calamity.

Robert Weimann and Douglas Bruster describe the Tudor Vices, forerunners of the Shakespearean clown and fool alike, as showing “an extraordinary penchant for travelling”, always arriving onstage as if from a long journey. They cite Nicholas Newfangle in *Like Will to Like* (who goes on a “journey into Spain”) and Hick Scorner (who declares he has “been in many a country” [*Hick Scorner*, l. 300])—and we might add Merry Report in John Heywood's *Play of the Weather*, who, in a bravura speech of fifteen lines, lists the forty English and Continental towns he claims to have visited (from “Louvain [...] London, and [...] Lombardy” to “Ing Jing-jang Jaybird [in] the parish of Butsbury” [ll. 198-211])—²⁵all during the five-line interval since we last saw him. Weimann and Bruster suggest that

This movement relates to the character's wayward and erratic disposition, which goes hand in hand with, but ultimately transcends, the agility of his own body. This nimbleness affects the language itself, unfixing given patterns of meaning and understanding. Thus, closely allied with images of kinetic energy and spatial motion, there is an element of unpredictable and other impertinent movement informing the process of signification itself.²⁶

Still more pertinently for my argument, the clowns, while they are onstage, are often placed in situations where their sojourning there, their attempts to amuse audiences with ad-libs, nonsensical explanations of irrelevant matters, and songs, are presented as frustrating their departure *offstage* for somewhere else—as resisting a necessary impulse to

25 WALKER, ed., 2014: 125.

26 WEIMANN and BRUSTER, 2008: 41.

exit. Clowns, that is, are strategically depicted, not only as having come from somewhere else, but as being always on the point of departing *to* somewhere else as well. The gravitational pull to exit is a fundamental part of the dramaturgy of clowning, and the clown's resistance to that pull is frequently presented as precarious, unwilling, and uncomprehending. Part of his folly lies precisely in his apparent inability or unwillingness to appreciate the seriousness of that pull—a pull which would, if he gave in to it, restore the literal and metaphorical gravity of the narrative events around him—a pull of which spectators are deliberately and pointedly cued by the dialogue to be fully and frustratedly aware.

A good example of this dynamic from the mid-century can be seen in George Wapull's *The Tide Tarrieth No Man* (printed in 1576), in which the Vice, Courage, engages in extensive dialogue with spectators, the ostensible purpose of which is to get some or all of them to follow him offstage to his boat, his “bargeto”, which we are repeatedly told is on the point of sailing. He never quite manages to get anyone to do this, of course, partly because the script cues the audience *not* to do so, but also because he is himself repeatedly drawn to delay his departure by the urge to list and anatomise the kinds of people that are already on the boat, and those he sees all around him. The tension between his insistently scripted desire to leave and the equally attractive urge to remain provides Courage's tense *gestus* in the scene:

To the bargeto!
 Come they that will go.
 Why sirs, I say, when?
 It is high tide, we may not abide.
 The tide tarrieth no man.
 If ye will go,
 Why then tell me so,
 Or else come away straight.
 If ye come not soon,
 You shall have no room,
 For we almost have our freight.²⁷

In all, Courage dominates the stage for nearly a hundred lines, adopting a range of voices and attitudes towards spectators, whether individually or collectively, cajoling, enticing, and chastising them for not following him, while making it perfectly clear why they should not do so (he eventually reveals that the barge is bound “to the devil of hell”)—all the while interspersing his speech with reminders of the urgency of his departure (“When come ye away? / Still do I say, / As loud as I can [...] / The tide tarrieth no man” [sig. Aiii]).

27 WAPULL, 1576: sig. Aiii (spelling modernised).

This representation of the clown's time on stage as a digression from, and frustration of, a pressing call to be elsewhere is presented just as obviously, and even more delightfully, in the scene between Lance and his dog in Shakespeare's *Two Gentlemen of Verona*,²⁸ where the play provides not just one but two recalcitrant and potentially off-message bodies onstage, the scripted recalcitrance of Lance (probably played by Will Kemp), and the unscripted and unpredictable intransigence of this dog, Crab (probably played by a dog of a different name). The two are presented as caught lingering at the very moment of departure ("I have received my proportion, like the prodigious son, and am going with Sir Proteus to the Imperial's court", Lance malapropistically informs us [II.iii.3-5]). Hence, every line that Lance speaks in the scene appears as a diversion from that mission, as his extended anecdote about his departure, using the props to hand to stand in for his family ("My mother weeping, my father wailing, my sister crying, our maid howling, our cat wringing her hands" [6-8]) delays the actual event in favour of what seems a potential mise-en-abyme of deferral and regression. Every mistaken detail requires an equally bungled correction ("I am the dog. No, the dog is himself, and I am the dog. O, the dog is me and I am myself..." [21-23]) or the addition of a prior detail in order to explain it ("This shoe is my father. No, this left shoe is my father. No, no, this left shoe is my mother. Nay, that cannot be so, neither. Yes, it is so, it is so, it hath the worsers sole. This shoe with the hole in it is my mother, and this my father" [14-18]). Hence, spectators are prompted to grow increasingly tense, more and more pleasurably frustrated as the story develops, or rather as it fails to develop, and Lance repeatedly fails to leave. That all this is a delay from the matter in hand, and that the offstage tide indeed waits for no man, is clear throughout the scene, but it is made manifest with the arrival of another character, Panthino, to hurry Lance offstage ("Lance, away, away, aboard. Thy master is shipped, and thou art to post after with oars" [33-34]). Like the woman emptying the bucket out of the window in Bruegel's painting, Panthino is introduced here precisely to remind us of the urgency of the forces pulling Lance to be elsewhere. But his arrival serves only to delay matters further when he unwisely asks why Lance is crying, which prompts further digressions and necessitates a further reminder of the necessary question of the play then to be considered—their departure for the court ("Away, ass, you'll lose the tide if you tarry any longer." [35-36]), before both can finally hurry offstage.

Lancelot Gobbo's extended discussion of whether or not he should leave his master Shylock in *The Merchant of Venice* is another example of this dynamic in action. The clown's stated desire to run, and so leave the stage, is continually frustrated by his rehearsal

28 For an elegant discussion of this scene, see GHOSE, 2022: 83-85.

of reasons for not leaving, and his childlike desire to list all of the possible ways in which he might be addressed in his hypothetical discussions of the situation with “the fiend”:

The fiend is at mine elbow and tempts me, saying to me “Gobbo, Lancelot Gobbo, good Lancelot”, or “good Gobbo”, or “good Lancelot Gobbo—use your legs, take the start, run away”. My conscience says “No, take heed, honest Lancelot, take heed, honest Gobbo”, or, as aforesaid, “honest Lancelot Gobbo—do not run, scorn running with thy heels”. (II.ii.2-8)

Yet another, still more obvious, example is provided by Pompey’s filibustering performance before Angelo and Escalus’s court in *Measure for Measure* (II.i.82 ff). There, each trivial, irrelevant detail of the story, from the number of prunes in the dish being eaten, what that dish was made of (“a dish of some threepence; your honours have seen such dishes, they are not china dishes; but very good dishes” [90-92]), to who ate the remainder, where he sat when doing so, and when exactly his father had died, requires a lengthy digression, while the pressing matter in hand is repeatedly brought to our attention by the increasingly irritated interventions of the judges: “Go to, go to, no matter for the dish, sir” (93); “Come, you are a tedious fool. To the purpose. What was done to Elbow’s wife [...]?” (112-114); “This will last out a night in Russia, / When nights are longest there” (129-130).

The consistency with which Shakespeare uses this technique to characterise his clowns’ stagecraft is striking, and might also, in a less comic vein, throw a sidelight on his depiction of a number of other figures. It is there very obviously in Polonius in *Hamlet*, for example, whose every speech seems designed to appear a frustrating, digressive delay preventing something more important from happening. A good example is his seemingly endless advice to the servant Reynaldo about how to find out what Laertes is up to in France (II.i.1-75)—advice which repeatedly holds Reynaldo back from leaving. Another is his declaration to Gertrude that “since brevity is the soul of wit” he will be brief in telling her that Hamlet is mad, but then isn’t, as he gets drawn into a self-absorbed critique of his own description:

“Mad” call I it, for to define true madness,
 What is’t but to be nothing else but mad?
 But let that go [...]
 That he is mad, ’tis true; ’tis true ’tis pity,
 And pity ’tis ’tis true—a foolish figure,
 But farewell it, for I will use no art. (II.ii.94-96, 98-100)

And there is, of course, the well-known description of the actors’ abilities, offered in response to Hamlet’s simple request to tell him what they are good at: “the best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pas-

toral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene indivisible or poem unlimited” (II.ii.398-401). Shakespeare even reworks the familiar “the tide tarrieth no man” routine, as Polonius talks to Laertes, warning him that he must hurry (“Yet here, Laertes? Aboard, aboard, for shame! / The wind sits in the shoulder of your sail, / And you are stayed for” [I.iii.55-57]) while preventing him from doing so for twenty-six lines before telling him again, “The time invites you; go. Go; your servants tend” (83).²⁹

More strikingly still, the technique seems to underscore the King’s descent into pure folly and madness in *King Lear*. For, from about midway through the play, Lear too starts to exhibit this same curious, self-absorbed failure to leave the stage, despite a pressing need to do so, associated with the clowns. This begins, as Gary Taylor has noted in another context,³⁰ in Goneril’s house, even before Lear reaches the heath, when an almost palpable kinesic force that seeks to pull him offstage is established through his own oft-declared will to depart (“Saddle my horses, call my train together! / Degenerate bastard, I’ll not trouble thee” [I.iv.231-232 (Folio Text)], “prepare my horses” [236], “Go, go, my people!” [251]), while his determination nonetheless to curse his daughter and lament his lot keeps him onstage until he finally exits with a seemingly purposeful “away, away!” at line 269, only to re-enter four lines later to declare again that he will leave for Regan’s palace, which he finally does at lines 285 ff. Later, on the heath, this tendency becomes all the more obvious and urgent, as Stephen Booth has observed,³¹ with the need for Lear to exit from the storm being set up as early as the Fool’s lines at III.ii.11-13: “Good nuncle, in, ask thy daughters blessing. Here’s a night pities neither wise men nor fools”. Yet he does not finally go indoors until two whole scenes later. He looks to be about to enter the hovel at the end of III.ii, but the start of III.iv finds him still outside and still failing to leave the stage for shelter elsewhere, despite the best efforts of a whole

29 A similar principle is at work on a more general level in *The First Part of Henry IV*, the whole plot of which can be seen as an exercise in deliberate deferral and frustration. The one thing that all spectators can be guaranteed to know about Prince Hal is that he will throw off his dissolute ways and become the military paragon, Henry V. Thus the play teases spectators by delaying that moment for as long as possible, making both an apparent unconcern about the passing of time and acute anxiety about exactly what the future will hold an insistent theme of the scenes between Hal and Falstaff. The play establishes the theme from the outset by following an opening scene in which the pressing urgency of events, times, and places dominates the conversation (“Cousin, on Wednesday next our Council we / Will hold at Windsor. So inform the lords. / But come yourself with speed to us again, / For more is to be said and to be done / Than out of anger can be utterèd” (I.i.102-106), with one in which an apparent obliviousness to the passing of time is the first thing discussed (“*Sir John*: Now, Hal, what time of day is it, lad?” [I.ii.1]; “*Prince Harry*: [...] I see no reason why thou shouldst be so superfluous to demand the time of the day” [10-12]).

30 TAYLOR, 1981: 226.

31 BOOTH, 1987: 30-33.

succession of characters (the Fool, Kent, Gloucester, Edgar), who enter to him to try to draw him off.

The characteristic association at the centre of the clown's stagecraft, between, on the one hand, simple-mindedness, self-absorption, and vacancy and, on the other, a seeming inability to leave the stage despite a need urgently to do so, seems, then, to have provided Shakespeare with a ready means of transitioning Lear from confusion into something more obviously "mad", and of signalling that descent to his audiences. Other Shakespearean manifestations of this *gestus* in a tragic vein can be found in the ruminations of the gravediggers in *Hamlet*, or, perhaps archetypally, in the Clown in *Antony and Cleopatra*, wittering on about the qualities of his worm, while the heroine, and the play itself, insistently signal the need for him to leave her to her tragic designs.³²

Shakespeare's clowns, then, like Skelton's Fancy or Wapull's Courage, are exponents of a particular kind of comic *gestus* designed to exploit a productive set of tensions between spectatorial expectation and its fulfilment, between progress and delay, the furtherance of design and its apparent frustration. Hamlet's advice to the players signals a seemingly seriously-intended hostility towards those clowns who hold up and disrupt performances with their self-indulgent improvisation—a hostility that echoes and develops a long tradition of anxiety about the vulnerability of dramatic fiction and performance to moments of spontaneity between actors and audiences. Yet Shakespeare himself was also, as we have seen, adept at generating versions of exactly that situation within his own plays, both comic and tragic, both those written as vehicles for Will Kemp and those written for Robert Armin. He did so by scripting moments of seemingly disruptive apparent improvisation for his comic actors which placed them onstage and seemingly preoccupied, while the other actors and spectators are cued to find their presence to varying degrees frustrating, irksome, or (delightfully) irrelevant to the question then in hand.

Clowns seem to be unaware of time passing, to run their lives by a different clock, or not to have a clock at all. Their presence onstage is constructed precisely to generate a sense of delay, to apparently slow the action to the point of stasis (even if what the clown is actually doing is frenetic, manic, or overly busy), while offstage that "necessary question of the play [...] then to be considered" is rushing onwards, leaving the clown, and us,

32 An earlier, somewhat gentler example can be found in Skelton's *Magnificence*, where the vice figure Cloaked Collusion is left onstage, seemingly just to fill in time with inconsequential chatter, while the plot to defraud the prince proceeds apace offstage: "To pass the time and order while a man may talk / Of one thing and other to occupy the place, / Then for the season that I here shall walk, / As good to be occupied as up and down to trace / And do nothing..." (ll. 689-693).

behind. Play-time and Clown-time are thus very carefully set up as in opposition, the one necessary, urgent, pressing, the other trivial, irrelevant, ignorant of the wider needs of the play-world and the play. Like Bruegel's broom-balancer, Lance, Lear, Fancy, and Courage thus seem explicitly to teeter on the brink of dramatic failure in their scenes in ways that draw spectators kinaesthetically into a pleasurable, expectant relationship with their precariousness.

The most significant (and perhaps counter-intuitive) point to draw from this might be, then, not so much that this kind of clowning leans out of the world-in-the-play to engage spectators in distracting banter, as Hamlet and co. claim, but that it also cues audience members to lean across that divide in the other direction. It encourages them to engage (and identify) with the very play-world to which the clown seems at that point to be oblivious, paradoxically giving it an all-the-more pressing sense of verisimilitude as the result of his failure to acknowledge it. That sense of the boat about to leave, of the tide inexorably turning, and of the wider play-world it connotes, would not have been half as vivid to us had it not been for the clown's seeming indifference to it. That storm would not seem half so apocalyptic if Lear did not seem quite so oblivious to its more pragmatic implications for his health. What Hamlet castigated as an act of spontaneous, childish irresponsibility on the clown's part, was, then, when carefully used, an ingenious means of reinforcing the affective verisimilitude of scripted drama, and of making the necessary question of the play seem all the more necessary and pressing. In this sense, these scenes of child-like clownish "improvisation" have as much, or more to tell us about the fulfilment of theatrical design and the productive manipulation of "agreed pretence" between authors, actors, and spectators, as they do about the ways that these things might be spontaneously, disruptively, subverted, or "marred".

Bibliography

- ANON, *Hick Scorner*, in LANCASHIRE, ed., 1980, pp. 153-238.
- , *Jacob and Esau*, London: Henry Bynneman, 1568.
- , *Mankind*, in WALKER, ed., 2000, pp. 258-279.
- , *The Pilgrimage to Parnassus, with the Two parts of The Return to Parnassus*, ed. W. D. Macray, Oxford: Clarendon Press, 1886.
- BOOTH, Stephen, *King Lear, Macbeth, Indefinition and Tragedy*, New Haven, CT: Yale University Press, 1987.
- BROME, Richard, *The Antipodes, A Comedy*, London: I. Okes, for Francis Constable, 1640.
- BUTTERWORTH, Philip, *Staging Conventions in Medieval English Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- FULWELL, Ulpian, *A Pleasant Enterlude, Intituled, Like Will To Like Quoth the Deuill To the Collier*, London: Edward Allde, 1587.
- GHOSE, Indira, *Shakespeare in Jest*, Abingdon: Routledge, 2022.
- HALL, Joseph, *Virgidemiarum*, in *Joseph Hall: The Works*, ed. Philip Wynter, vol. IX, Oxford: Oxford University Press, 1863.
- HORNBACK, Robert, *The English Clown Tradition from the Middle Ages to Shakespeare*, Cambridge: D. S. Brewer, 2009.
- KLEIN, David, “Did Shakespeare Produce His Own Plays?,” *Modern Language Review*, 57 (1962), pp. 556-560.
- LANCASHIRE, Ian, ed., *Two Tudor Interludes: Youth and Hick Scorner*, Manchester: Manchester University Press, 1980.
- LYNDSAY, David, *Ane Satyre of the Thrie Estaitis*, in WALKER, ed., 2000, pp. 541-623.
- MEDWALL, Henry, *Fulgens and Lucrece*, in WALKER, ed., 2014, pp. 57-98.
- MORE, Thomas, *The Workes of Sir Thomas More, Knyght*, ed. William Rastell, London: John Cawood, John Waly and Richard Tottell, 1557.
- PEACHAM, Henry, *Thalia's Banquet furnished with an hundred and odde dishes of newly deuised epigrammes, etc.*, London: Nicholas Okes for Francis Constable, 1620.
- PREISS, Richard, *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- SHAKESPEARE, William, *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, gen. eds Stanley Wells and Gary Taylor, 2nd ed., Oxford: Clarendon Press, 2005.
- SKELTON, John, *Magnificence*, in WALKER, ed., 2000, pp. 349-407.
- SNOW, Richard, *Inside Bruegel: The Play of Imagination in Children's Games*, New York: North Point, 1997.
- STEPHENSON, William, *Gammer Gurton's Needle*, in WALKER, ed., 2014, pp. 144-92.
- TAYLOR, Gary, *Moment by Moment by Shakespeare*, Basingstoke: Macmillan, 1985.
- VAN ES, Bart, *Shakespeare in Company*, Oxford: Oxford University Press, 2013.
- WAGER, William, *The Longer Thou Livest, the More Fool Thou Art*, London: William How for Richard Johns, 1569.
- WALKER, Greg, ed., *Medieval Drama: An Anthology*, Oxford: Blackwell, 2000.
- , ed., *The Oxford Anthology of Tudor Drama*, Oxford: Oxford University Press, 2014.

- WAPULL, George, *The tyde taryeth no man: A moste pleasant and merry commody, right pythie and full of delight*, London: Hugh Jackson, 1576.
- WEIMANN, Robert, *Author's Pen and Actor's Voice: Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- and Douglas Bruster, *Shakespeare and the Power of Performance: Stage and Page in the Elizabethan Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- WILES, David, *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Divertir, instruire, célébrer
Études sur le théâtre et la théâtralité
dans l'Europe prémoderne
à la mémoire d'André Lascombes

***To entertain, instruct
and celebrate***
*Studies in early modern theatre and
theatricality in memory of André
Lascombes*

Textes réunis par
Jean-Pierre Bordier, Juan Carlos Garrot Zambrana,
Richard Hillman, Pierre Pasquier

Référence électronique

[En ligne], Roberta Mullini, « The language of (allegorical) women's rivalry in Wit and Science », dans *Divertir, instruire, célébrer : études sur le théâtre et la théâtralité dans l'Europe prémoderne à la mémoire d'André Lascombes - To entertain, instruct and celebrate : studies in early modern theatre and theatricality in memory of André Lascombes*, éd. par J.-P. Bordier, J. C. Garrot Zambrana, R. Hillman, P. Pasquier, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne », 2023, mis en ligne le 10-02-2023,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/hommage-lascombes>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Elena Pierazzo & Marion Boudon-Machuel

Responsable scientifique
Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN
2107-6820

Mentions légales
Copyright © 2023 – CESR.
Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.nue@univ-tours.fr

The language of (allegorical) women's rivalry in *Wit and Science*

Roberta Mullini

Università di Urbino Carlo Bo

Introduction

In no other early modern English interlude besides John Redford's *Wit and Science* (datable about 1534-1540 and written to be performed by St Paul's choristers)¹ do women play the role of lovers.² Lady Science is, from the beginning of the text, promised to Wit, and in the end the two get married, after Wit has killed the monster Tediousness at his second attempt. During an initial fight, though, Wit is struck dead by the monster and is brought back to life by Honest Recreation with music and dancing.³ Idleness lulls him when, after the dance, he sits down, too tired to keep standing, and falls in her lap. This part of the plot is fundamental for the development of the story, so much so that the two "offshoots" of *Wit and Science* (*The Marriage of Wit and Science*, attributed to Sebastian Westcott, c. 1569, and Francis Merbury's *The Marriage*

1 The text, of which some pages are missing at the beginning, is contained in the British Library Additional MS. 15233.

2 CARTWRIGHT, 1999: 73, observes that "One of the interesting developments in humanist dramaturgy is the way that women, portrayed as whores and virgins at the beginning of the sixteenth century, become objects of knowledge by its end". Lucrece, in *Fulgens and Lucrece* by Henry Medwall (the play was performed at Cardinal Morton's house about 1497), is certainly the first woman in humanist drama who escapes Christian allegories, but she is not "in love" in a "traditional" way. Like the whole play, the first secular one in English drama, she is innovative, though, because she decides to get married to a man of her choice, refusing her father Fulgens's decision. (The studies of this interlude are numerous; for a multifaceted approach, see CARTWRIGHT, 1999.)

3 Generally, this reviving has been read as an appropriation of the "hero-combat" play, where a quack doctor resurrects the hero killed by a monster. But see TWYXCROSS, 2010 for an interesting interpretation of the episode as connected to early medical practices of mouth-to-mouth resuscitation.

of *Wit and Wisdom* c. 1579)⁴ keep it—with variations—in their adaptations of Redford's original.⁵ What these later plays leave out, though, is the cheeky dialogue between Honest Recreation and Idleness, who quarrel about which of them is dearer to Wit. In a sense, the two (allegorical) women are in love with the same young man, reciprocally jealous, and, therefore, they exchange rough words and also threaten each other with physical attack. The specific characteristic of Redford's play that I would like to highlight is that, contrary to most Tudor moral interludes, female characters are depicted as agents in a love story, and not as either saints or reprobates.⁶ The following will investigate the dialogue between Honest Recreation and Idleness from a pragmatic point of view, reading it as a series of reciprocal insults and offences—in other words, as a case of deliberate impoliteness.

As stated above, Redford composed this interlude to be played by the boys of St Paul's choir, that is, by his own young students. Education, generally speaking, is at the basis of the play, in which Tediousness is considered the worst enemy of a boy's *Bildung*, and Study, Instruction and Diligence offer the best help in the conquest of knowledge (Lady Science). In *Wit and Science*, there are none of the traditional sins and virtues of the morality play, since its purpose is to stress the role of education and not the strife between good and evil over eschatological salvation, "secular knowledge replacing divine grace as the goal" (CARTWRIGHT, 1999: 50). The fact that Redford, as an educator, wrote for his pupils has been underlined by all scholars who have analysed the play. They have also argued about the emotional investment of both students and teacher. For example, some have stressed the parody of classroom situations, when Ignorance (Idleness's son) is unsuccessfully taught to spell his own name (ll. 441-551),⁷ and the presentation of Tediousness as a childishly boasting monster.

What critics have less seen, but not totally overlooked, are the nearly hidden sexual undertones of certain passages and situations. SCHELL, 1976: 189 recognises "sexual connotations" in the play, adding later (192) that "[h]aving been a devoted suitor to Lady Science, Wit becomes an indiscriminate lover when Reason goes, floating from woman to woman." Student life, therefore, is mirrored in the play not only as school activity and as educational process, but also as emotional and sexual growth.⁸

4 See LENNAM, 1975 for Westcott. The three plays are discussed by many scholars: see BEVINGTON, 1962: 22-25; HABICHT, 1968: 184-191; HAPPÉ, 1999: 144-149; MILLS, 2007; TWY-CROSS, 2012.

5 I examined the character of the monster Tediousness in the three Wit plays in MULLINI, 2009.

6 The presence of romance features is highlighted by many scholars (see SCHELL, 1976: 199, who speaks of "chivalric romance"; NORLAND, 1995: 161 ("romance quest"); TWY-CROSS, 2012: 233 ("romance form").

7 Quotations from the play are from the text published in HAPPÉ, ed., 1972.

8 "[I]t would be unwise to assume that the immature boy-actor was innocent of the sexual resonances of the play. Whatever experience or specific knowledge he might lack, the play provided him with space for a knowing innuendo" (MILLS, 2007: 169-170).

Flyting

When Honest Recreation and Idleness start quarrelling and calling each other names, the text offers its young actors the possibility not only to imitate female characters (perhaps a common joke in all-male communities such as St Paul's school), but also to use vulgar and strong language almost certainly forbidden inside their institution. Acting these female characters, then, might have been an allowed outlet for the two boys impersonating them and for those in the audience.

The encounter of Honest Recreation and Idleness is labelled “a female flyting” and “a humorous flyting” by CARTWRIGHT, 1999: 57 and 65, and again by SCHERB, 2005: 279, with the addition of a gloss: “a flyting, a kind of insult contest that had both popular and courtly antecedents”. The sort of confrontation Scherb points to is usually discussed by critics either in Old English texts such as *Beowulf*, that is, in the context of Anglo-Saxon heroic literature, or at the Scottish court, especially in the sixteenth century (BAWCUTT, 1983). PARKS, 1986: 440 defines what can be found in early epic as “an openly bellicose exchange of insults between warriors who frequently cap their argument with a martial encounter”. On the other hand, he calls “ludic flyting” the literary phenomenon of poetic and playful verbal exchange attested in sixteenth-century Scottish poetry. Insults from Old English epic to twentieth-century sounding and flaming are also studied by JUCKER and TAAVITSAINEN, 2000, while FLYNN and MITCHELL, who study this topic in parallel even with contemporary rap, also underline that “the [Scottish] poets who engaged in these public invectives were actually amicable rivals competing for increased court status and wealth” (2014: 69).⁹ Besides literary flyting, though, historical research has shown that more popular forms of verbal contests existed also between women in everyday life (see BAWCUTT, 1983: 7, and TODD, 2002: 232-236); therefore, the aggressive exchange between Idleness and Honest Recreation might be considered a “copy” of abusive language used by coeval (perhaps also stereotyped) women in their street quarrels within a popular community.¹⁰

Idleness and Honest Recreation's exchange, however, does not seem to have anything ritual or playful about it; on the contrary, it starts and develops as a reciprocal attack by two jealous women “in love” with the same man, till the end when, also threatened with physical attack by the other, Honest Recreation leaves the field (*Exeat*): “syns Wit lyethe as wone / That neyther hearth nor seeth, I am gone” (ll. 421-422). Certainly the exchange is not gentle at all, nor is it polite, so that it can be read by using the pragmatic principles of (historical) impoliteness, since the usual rhetorical patterns applied by flyters (alliter-

9 See also ARNOVICK, 1999: 15-40 for the connections of flyting and sounding to ancient and contemporary oral traditions.

10 For a general assessment of “Flyting” see HUGHES, 2005: 173-177.

ation, metrical inventiveness, complex rhyme schemes) are absent, the intention to abuse the other prevailing over the formal care of their speeches (keeping in mind, of course, that Redford created his two allegorical ladies in this way for his dramatic purposes).

Impoliteness

Historical pragmatics has long shown that plays are very useful texts for studying the spoken language of the past, given that actual recordings do not exist and that dialogue in dramatic texts always tries to imitate natural spoken language. As JUCKER AND TAAVITSAINEN observe (2013: 24),

Drama texts represent fictional data as well and consist of fictional dialogues. In many respects they provide excellent material for historical pragmatics, and drama has a special place in the data selection as it gives ample context for utterances.

The aim of pragma-linguistics, that is, the study of language usage in specific contexts, then, is attained, because the necessary context in which language is used is offered by the situations displayed in dramatic texts. Together with other contextualised written texts, such as courtroom transcripts, drama can be quite useful in analysing pragmatic language phenomena, their changes and developments over time, even if we must always be aware that

we analyse them within their own contexts and within the constraints of their specific genres, but we do not take them to be more or less suitable substitutes for spoken, freeflowing conversations. Drama and fiction are important data sources for historical pragmatics but it is important to bear their special nature in mind. They can tell us a great deal about human interactions but in a condensed or typified form. (JUCKER AND TAAVITSAINEN, 2013: 25)

In this framework, the study of impoliteness (CULPEPER, 1996)—grounded on BROWN AND LEVINSON's seminal work on politeness (1978 and 1987) but aiming at redefining some controversial tenets—seems to be a suitable tool to investigate the verbal exchange between Idleness and Honest Recreation in *Wit and Science*. While Brown and Levinson study how speakers avoid offending their interlocutors by hedging possible threats to the latter's face,¹¹ Jonathan Culpeper has always focused his research on the opposite pole, that is, on how people use their language to offend and to attack the

11 For the sociological concept of face, see GOFFMAN, 1967.

hearer, both in violent verbal quarrel and in banter (CULPEPER, 1996 and 2013).¹² Insults, as they are used in *Wit and Science*, clearly manifest the speakers' voluntary offending of the adversary and their will to abuse the interlocutor.

Whereas Shakespearean drama has previously been investigated against the background of (im)politeness studies,¹³ the application of this approach to early Tudor drama is nearly non-existent. The following section will try to read the lively and pert exchange between Idleness and Honest Recreation by employing this theory, together with other basic pragmatic principles.

"Yt ys an harlot, may ye not see?" (l. 337): jealousy and sexual undertones

The dramatic context of the verbal abuse

As already stated, after his first combat with Tediousness, Wit is killed, but to his rescue there arrives Honest Recreation, as the Stage Direction reads, accompanied by "*Cumfort, Quycknes, and Strenght* [sic]", who "*go and knele about Wyt*" (l. 224). They sing a song that revives the young man, then he and Honest Recreation dance together, after the lady has ordered her "men" to play (l. 330).¹⁴ In order to understand the verbal contest between Honest Recreation and Idleness better, a brief contextualisation of the events prior to the "flyting" is necessary. Before dancing, Honest Recreation asks Wit how he feels:

Honest Recreation. Now Wyt, how do ye? Will ye be lustye?

Wyt. The lustier for you needes be must I.

Honest Recreation. Be ye all hole yet after your fall?

Wyt. As ever I was, thanks to you al. (ll. 261-264)

Then Reason, Lady Science's father, comes on stage to urge Wit to continue his journey and try a second fight with Tediousness if he wants to conquer his beloved. But the young man is reluctant and would like to rest a while in the company of Honest Recreation:

12 (Im)politeness studies are a still growing research field as an interdisciplinary approach to interpersonal behaviour. Given the limited scope of this article and its stress on historical pragmatics, suffice it to mention CULPEPER, HAUGH AND KÁDÁR, eds, 2017.

13 See, just to cite one of the first and one of the most recent studies, respectively, BROWN AND GILMAN, 1989 and DEL VILLANO, 2018.

14 All scholars studying *Wit and Science* have highlighted the fact that for Redford, as choir master of St Paul's, it was easy to rely on musicians and a fairly large number of boy-actors chosen among his choristers. For the educational role of music, see SCHERB, 2005.

Wyt. Good Father Reson, be not to hastye.
 In honest cumpany no time wast I;
 I shall to yowre dowghter all at leyser. (ll. 275-277)

Reason is “angry”, as Honest Recreation remarks (l. 286), and leaves Wit, who shows no concern about this; in fact, he rather flippantly comments, “Ye, let hym be”. Besides this reaction of his, what follows is still more relevant in the construction of Wit as a young man exposed to sexual temptation; he suddenly asks Honest Recreation for a kiss: “Cum now, a basse” (l. 288). After the woman’s remonstrance that

Nay, syr, as for bassys,
 From hence none passys
 But as in gage
 Of mary-age. (ll. 289-293)

and that Lady Science’s permission would be required, Wit confesses that “I never lovde her” (l. 298), thus showing the instability of his feelings and his readiness to betray his fiancée. It is after this quick exchange that Honest Recreation, revealing her “honesty” completely by refusing to approve Wit’s lusty offer, asks him, “Can ye dawNSE than?” (l. 316), a request he accepts after taking off his gown (the highly metaphorical garment Science has given him, probably during an encounter at the very beginning of the play contained in the missing manuscript pages). No longer “protected” by the garment of Science, Wit starts dancing with Honest Recreation, “*and in the mene-whyle Idellnes cumth in and syttth downe; and when the galyard is doone, Wyt saith as folowyth, and so falyth downe in Idellnes lap*” (l. 330 SD).

After the galliard, Wit thanks the lady with “Sweete hart, gramercys” (l. 331): he uses a clear term of endearment, which adds to his previous request for a kiss and reveals his undercurrent of emotions towards Honest Recreation and his—at least now—feeble attraction to Science. Wit’s subsequent words connote, once again, the sexual urge he is feeling at this moment, since he refuses to go on dancing because “with wery bones ye have posses’t me” (l. 333). SCHELL, 1976: 189, comments on the verb “to possess” in connection with the final marriage between Wit and Science: “Only when he possesses Science can Wit be Wit, and only when she is possessed by Wit can Science be Science. The *sexual connotations of that verb* or any other we might choose to express their normative relationship are inescapable, for Wit and Science are in fact, as well as in Redford’s fable, male and female, each the enabling complement of the other” (my emphasis). We could say that Wit has now been “possessed” by Honest Recreation, that is, that he is sentimentally frail and unstable, so much so that he cannot distinguish between Honest

Recreation and Idleness, in whose lap he is now on the point of slumbering. It is now that Honest Recreation's (jealous?) reaction and the repartee start.¹⁵

The dialogue includes six speeches by Honest Recreation (HR), four by Idleness (I), plus another once her rival has gone, and three by Wit (W). What characterises both women's speeches is the colloquial shortness of their first and last exchanges (1. HR → 2. I; 4. I → 6. HR), and the complex length of their respective argument and counterargument (3. I and 5. HR). What stands out is the shortness of Wit's interventions: he seems to lose interest in the quarrel and does not react after Honest Recreation's fifth speech, so that she notices his falling asleep (ll. 421-422). At the beginning Wit fires up the confrontation soon after 1. HR and 1. I, and appoints himself as a judge: "Lo now, for the best game! / Whille I take my ese, youre toonges now frame" (ll. 341-342). He names the situation "the best game" and specifies the weapons to be used for the duel ("youre toonges"), preparing to be a spectator of the women's combat, actually calling for it. It will be a "game", thus reminding the audience of sophisticated court entertainments such as flytings. The language he uses in his three speeches posits him as the umpire of the verbal duel; moreover, this is a role to which he is also invited by Idleness ("Now iud[ge], Wy[t]" [l. 385]).¹⁶ Even if we consider the episode as a case of flyting, it is worth trying to read it by applying some principles of impoliteness, in particular the use of second person singular pronouns and address terms, and name-calling.

Thou-ing the other and the use of demeaning address terms

In early modern times the use of "you" forms had become standard, so that when employing "thou" the speaker meant either endearment or insult (BROWN AND GILMAN, 1960).¹⁷ In Honest Recreation's and Idleness's first short speeches, the standard form prevails: both women use the second person plural pronoun, even when Idleness calls the other "quene" (l. 340, from "quean", meaning prostitute). This speaker's aggressive attitude in 2. I, in spite of the "polite" pronoun, is quite visible through the presence of the abusive term and the repetition of the pronoun itself, which we can

15 The whole text of the exchange is reproduced in the Appendix to this article. To help in the analysis, the speeches of the interactants are numbered and additional line numbers are introduced.

16 Notice that the verb "judge" (with its derivative noun) appears three times consecutively at ll. 385-387, used by all participants.

17 For brevity, the theoretical principles on which the analysis is based will be only named and not presented in their development. In any case, the relevant bibliographical references will always be mentioned. BUSSE, 2006 has studied the Shakespearean corpus according to the distribution of the address pronouns. Personally, I have studied the use of thou/you in Tudor interludes (MULLINI, 2005) and in Shakespeare's *Richard III* (MULLINI, 2012).

imagine accompanied by a menacing pointing finger in performance (and, of course, spoken at the top of her voice).¹⁸ But it is Honest Recreation who starts the quarrel by labelling Idleness “harlot” when trying to involve Wit in the contest. Two words referring to debauched female behaviour are then introduced from the very beginning, even if in 1. HR the speaker is not talking directly to her adversary. That both interlocutors do not mind being impolite but, on the contrary, want to be impolite to each other is thus soon evident. In CULPEPER’s terminology (2015, 425), they perform a “bold-on-record impoliteness” FTA (Face-Threatening-Act),¹⁹ “in a direct, clear, unambiguous and concise way in circumstances where face is not irrelevant or minimized”. Culpeper, at least partially adopting BROWN AND LEVINSON’s terminology (1978; 1987), considers that a speaker who wants to offend another person does not refrain from performing FTAs; neither does s/he hedge them: on the contrary s/he builds up layers of insults. In our case, this will be seen especially in 3. I.

Before that, though, let us examine a general attitude of the speakers involved in this dialogue: Honest Recreation addresses Idleness directly only at the very end of the confrontation, when—almost hesitatingly—she calls her rival “drab”, using a second person singular possessive and requiring her to “let hym go out of thy clawse” (l. 418). In all her other speeches, she always talks *to* Wit, speaking *of* Idleness, rather than speaking *to* her. It sounds as if she, instead of attacking her rival straightaway, rather prefers to deny her presence (to a certain extent, of course), thus employing a different FTA: this is what CULPEPER calls the superstrategy of “positive impoliteness”, including “*Ignore, snub the other*—fail to acknowledge the other’s presence” (2015: 425). Contrarywise, Idleness soon reacts by addressing Honest Recreation directly in 2. I; she is also very quick to retort her rival’s words by using the latter’s last terms to begin her own speech, thus contributing to the colloquial liveliness of the dialogue (e.g., “What meane you” at l. 341 in 2. I, “Wyll I mar hym” at l. 355 in 3. I, and “Thes clawes” at l. 420 in 4. I).

Honest Recreation’s indirectness, then, sees Wit as the addressee of the lady’s words (for him are reserved all the “you/ye/your” pronouns). Nevertheless, in 3. HR and in 5. HR she piles up many disparaging terms meant to destroy Idleness’s bad (in the former’s opinion) reputation even more: “harlot” (l. 337) introduces the “semantics” of her speeches, followed by “[C]ommon strumpet” (l. 345), “viciousness” (l. 346), “Dystruccion” (l. 353),

18 I have seen two modern performances of *Wit and Science*: one, in the 1980s, directed by Meg Twycross, was performed by the “Joculatores Lancastrienses” (a male and female group), and one in 2019, directed by Perry Mills, assisted by Elisabeth Dutton, was performed by the “Edward’s Boys” (an all-male ensemble).

19 The phrase “Face-Threatening-Act” is borrowed from BROWN AND LEVINSON, 1978 and 1987, where it means a speech act damaging the interlocutor’s social face.

and “abhomyngacion” (l. 412). Furthermore, Honest Recreation apparently reminds Wit of what she has done for him (5. HR), rather than attacking her rival, but this is what once again serves to destroy Idleness’s “face” in Wit’s (and in the audience’s) opinion.

Idleness, besides calling Honest Recreation names from the very beginning of the interaction (2. I), passes from the “you” form to the “thou” form in 3. I, thus showing her contempt for her interlocutor. Actually, “thou/thee/thy” are used twelve times in sixteen lines (355-370), which strengthens the violence of her attack. The verbal abuse (quite evident during the performance, we can imagine) is reinforced by the semantic choice of “drab” and “calat” (l. 355), and by the phrase “the swyngyng there of thy taylor” (l. 360) to describe Honest Recreation’s dancing, with a pointedly offensive downgrading of the dance and a sexual innuendo attached to the purpose of dancing itself (a meaning also implicit in Idleness’s accusation against Honest Recreation of “laming” Wit during the dance). Idleness also accumulates negative terms in this part of 3. I: the “dyvyll” is mentioned three times (ll. 368, 369, and 370); “evyll” is present at l. 367 and “vyce” at l. 366. From l. 373, Idleness involves Wit, requiring him to “Mark her dawnsyng, her maskyng, and mummyng”—that is, starting a long list of activities she finds more dangerous than what Honest Recreation accuses her of.

Lawful and unlawful games and social critique

This part of Idleness’s speech has been examined by critics because it lists many (lawful and unlawful) games popular in Tudor society (see in particular SCHERB, 2005: 280-282), some of which nobles and courtiers were allowed to play, while they were prohibited to the rest of the population by royal bills. Taverns (here mentioned by Idleness at l. 381) were places people had to abhor because they were considered as the den of all possible unlawful games.²⁰ Even though some of these pastimes are mentioned in another interlude, *The Play of the Wether* by John Heywood (1533), apparently no critic has highlighted any possible parallel. When Heywood’s play was printed, John Redford was already master of the choristers at St Paul’s choir school, where he remained from 1531 to 1534, and, for a period, “he was an associate of John Heywood” (HAPPÉ, 1972: 183).²¹ In Heywood’s play, a Gentlewoman and a Launder invoke Jupiter’s intervention to obtain

20 Taverns as morally dangerous places often recur in Tudor interludes: e.g., in *Youth* (c. 1513-1514), and *Impatient Poverty* (printed in 1560 but datable earlier). On the Tudor legislation concerning games, see EVANS *et al.* eds, 1836.

21 Both Heywood and Redford were musicians who, in various ways, contributed to court entertainments. RAYMENT 2011 shows many possible elements which connect Heywood’s and Redford’s lives. Furthermore, the BL Additional MS 15233 containing the text of *Wit and Science* also contains poems by the two authors, thus allowing the hypothesis of a cultural network.

the weather fit for their quite different activities, and they quarrel because the sunshine necessary to dry the Launder's clothes is opposite to the cloudy sky the lady would like in order not to get tanned. When asked how she spends her time, the lady answers:

One parte of the day for our apparelynge,
 Another parte for eatynge and drynkyng,
 And all the reste in streets to be walkyng,
 Or in the house to passe time with talking. (ll. 837-841)²²

These are a daytime's activities, while nights pass "In dansynge and syngynge / Tyll mydnyght and then fall to slepyng." (ll. 844-845). When the confrontation explodes, the Launder accuses the Gentlewoman (and the gentry generally) of idleness:

It is not thy beauty that I dysdeyne
 But thyne ydyll life that thou hast rehersed,
 Whych any good womans hert would have perced.
 For I perceive in daunsynge and syngynge,
 In eatyng and drynkyng and thyne apparelynge
 Is all the joye wherein thy herte is set.
 But nought of all this doth thyne owne labour get.
 For haddest thou nothing but of thyne own travayle,
 Thou myghtest go as naked as my nayle. (ll. 913-921)

I do not intend to speculate on a possible case of plagiarism (especially because the exact dates of composition of the two texts are unknown), but simply highlight how two nearly contemporary plays converge in discussing the social issue of labour versus idle inactivity: in *Wether* a working woman blames the aristocracy for the same faults as those with which Idleness in *Wit and Science* charges Honest Recreation, who certainly possesses a higher status. One might also hear Thomas More's words at the back of all this, when, in the First Part of *Utopia*, the speaker criticises the nobles because "First, there is a great number of gentlemen which cannot be content to live idle themselves, like dorrers [drones], of that which other have laboured for—their tenants, I mean; whom they poll and shave to the quick, by raising their rents" (MORE, 1878: 25-26). Topical social critique, then, is obliquely introduced into *Wit and Science* in line with decades of Tudor dramatic productions, from Henry Medwall's *Fulgens and Lucre*s (1497?) to John Rastell's *Gentleness and Nobility* (1527-1530). The disquieting aspect of Redford's play is that, paradoxically, the condemnation of idle practices comes from Idleness herself, as if the playwright ironically wanted to point his finger at his own activity, partly at least,

22 The text is quoted from AXTON AND HAPPÉ, eds, 1991.

since “dawnsyng, [...] maskyng, and mummyng” (l. 373) and “syngyng, pypyng, and fydlyng” (l. 379) were his stock-in-trade in his capacity as a choir master.

I have already noted how Honest Recreation's fifth speech (5. HR) summarises her intervention in favour of Wit. However, she also intersperses accusations against Idleness, while always addressing Wit. In the verbal duel she prefers to talk to the judge rather than counterattack her rival on the same level: in a way, we might say that she “ignores” Idleness's being there, thus showing her own impoliteness, without thou-ing and without name-calling, at least until the last line of this speech: “Hence, drab, let hym go out of *thy* clawse” (l. 418, my emphasis). With a quick reprisal, in 4. I Idleness takes the dialogic floor again and repeats Honest Recreation's word, and, even if she goes back to the “you” form (in a way refusing her rival's previous pronominal approach), she passes to physical threatening: “Thes clawes shall clawe you by youre drabbes face” (l. 420), that is, a menace which names both the target to be hit and the weapons to be used. After that, Honest Recreation, commenting on Wit's being asleep and insensible (6. HR), exits. Idleness, though, takes advantage of the other's leaving to boast of her victory both in the verbal duel and in getting Wit to sleep (5. I). But, in the absence of one of the two contestants, the verbal abuse cannot turn into a real fight.

Conclusion

Flying in the Anglo-Saxon tradition foreshadows a duel, whereas in sixteenth-century Scottish court poetry nothing menacing is really meant in the abusive exchanges of the participants. In *Wit and Science*, the action is brought to the brink of physical combat, but the plot does not need it, so nothing of this sort happens. In fact, a new character must enter, Idleness's son Ignorance, for the merriest episode of the play, when—in a parody of school life—the mother tries to teach her son how to spell his name. So, the dialogue between the former and Honest Recreation is soon left behind, the only consequence being that Wit—let alone and asleep in Idleness's arms—is ready to fall victim to Idleness's mocking jokes.²³

The humanistic educational interlude has played its role so far, though, by showing the importance of recreation in avoiding idleness and tediousness, but also the reviving function of music and singing (quite relevant, since the play was composed for choristers). The confrontation between Idleness and Honest Recreation has offered the players a safety valve for a harmless combat, on the one hand, and, on the other, for a linguistic outlet that also uses “forbidden” language. The verbal struggle analysed here is structured as a burst of impoliteness strategies in an allegorical female rivalry which was performed

23 The face of the unconscious Wit will be blackened, and he will be dressed in Ignorance's clothes, so that when Lady Science arrives, he will not be recognised because of his foolish look.

by an all-male cast. It can be called “flyting” only in the very general sense of verbal fight, given that the rhetorical form of the ancient contest is not observed, the author’s interest being apparently focussed rather on the fighters’ emotional reactions.

In *A Midsummer Night’s Dream* Shakespeare seems to remember this sequence from *Wit and Science* (or other similar, but lost, texts), when, in the wood outside Athens, Hermia and Helena—already affected by the consequences of Puck’s mistake in distributing the love juice—start quarrelling (Act III, Scene ii).²⁴ Like Idleness and Honest Recreation, they call each other names (Hermia to Helena: “juggler” and “cankerblossom” [l. 296]; Helena to Hermia: “counterfeit” and “puppet” [l. 303]). Furthermore, in the heat of the moment Hermia “thous” her rival, and adds a disparaging term of address—“thou painted maypole” (l. 311)—just before arriving at the physical threat, with a crescendo very similar to Idleness’s reaction: “How low am I? I am not yet so low / But that my nails can reach unto thine eyes.” (ll. 312-313). Hermia also makes use of another impoliteness strategy, i.e., by avoiding speaking straight to her rival. Lysander and Demetrius are onstage, and she speaks to them instead of addressing Helena:

Now I perceive that she hath made compare
Between our statures; she hath urged her height,
And with her personage, her tall personage,
Her height, forsooth, she hath prevailed with him. (ll. 305-308)

Only later will she talk to her and go back to the “you” form. In the Shakespeare play, as well as in *Wit and Science*, one of the “fighters”—Helena—leaves the place, thus retreating safely from a very possible bodily contact. It is interesting to see that the two play-texts share the same impoliteness strategies, and that the most easily assailable body part in a female struggle, at least in these plays, is the eyes, and that the weapons—once again—are the ladies’ nails.

I am not suggesting that the Elizabethan author “copied” the early Tudor one, but simply that similar situations (two women quarrelling over a man) are dealt with in very similar ways. Very probably both playwrights drew on real life and on the stereotypes deriving from it. Women, in any case, even when allegorical, are portrayed as able speakers and skilful verbal fighters. The merit of *Wit and Science*, even considering that Idleness and Honest Recreation are not the female protagonists of the interlude (a role reserved for Lady Science), is also “the unveiling of new possibilities in the dramatic representation of women” (CARTWRIGHT, 1999: 74).

24 Shakespeare’s *A Midsummer Night’s Dream* is quoted from the Folger Shakespeare Library version of the play.

Appendix²⁵

1. *HR - Honest Recreation*. Yt is an **harlot**, may ye not see?
1. *I - Idlenes*. As honest a Woman as **ye** be!
2. *HR - Honest Recreation*. Her name is Idlenes. Wyt, what mene you?
2. *I - Idlenes*. Nay, What meane you to scolde thus. **you quene, you?** 340
1. *W - Wyt*. Ther, go to! Lo now, for the best game!
Whille I take my ese, youre toonges now frame.
3. *HR - Honest Recreation*. Ye, Wyt, by youre faith, is that youre facion?
Wyll ye leave me, Honest Recreation,
For that **common strumpet** Idellnes 345
The verye roote of all vyciousnes?
2. *W - Wyt*. She saith she is as honest as ye.
Declare your-selves both now as ye be.
4. *HR - Honest Recreation*. What woolde ye more for my declaracion
Then evyn my name, Honest Recreation? 350
And what wold ye more her to expres
Then evyn her name, to, Idlenes,
Dystruccion of all that wyth her tarye?
Wherfore cum away, Wyt; she wyll mar ye!
3. *I - Idlenes*. Wyll I mar hym, **drab, thow calat, thow,** 355
When **thow** hast mard hym all redye now?
Cawlyst **thow thy** sealfe Honest Recreation?
Ordryng a poore man after thys facion,
To lame hym thus and make his lymmes fayle
Evyn wyth the **swyngyng there of thy tayle!** 360
The dyvyll set fyre one **the!** For now must I,
Idlenes, hele hym agayne, I spye.
I must now lull hym, rock hym, and frame hym
To hys lust agayne, where **thow** didst lame hym.
Am I the roote, sayst **thow**, of vyciousnes? 365
Nay, **thow** art roote of all vyce dowteles.
Thow art occacion, lo, of more evyll
Then I, poore gerle, nay more then the dyvyll.
The dyvyll and hys dam cannot devyse
More devlyshnes then by **the** doth ryse. 370
Under the name of Honest Recreation:
She, lo, bryngth in her abhominacion.
Mark her dawnsyng, her maskyng, and mummyng.

25 The personal pronouns (and adjectives) and the insults used by Honest Recreation and Idleness are in bold.

Where more concupyscence then ther cummyng?
 Her cardyng, her dicyng, dayly and nyghtlye— 375
 Where fynd ye more falcehod then there? Not lightly.
 Wyth lyeng and sweryng by no poppetes,
 But teryng God in a thowsand gobbetes.
 As for her syngyng, pypyng, and fydlyng,
 What unthryftynes therin is twydlyng! 380
 Serche the tavernes, and ye shall here cleere
 Such bawdry as bestes wold spue to heere.
 And yet thys is kald Honest Recreation,
 And I, poore Idlenes, abhominacion.
 But whych is wurst of us twayne? Now iud[ge], Wyt[t]. 385
 3. *W - Wyt*. Byrladye, not thow, wench, I iudge yet.
 5. *HR - Honest Recreation*. No? Ys youre iudgment such then that ye
 Can neyther pe[r]seve that best how she
 Goth abowte to dyceve you, nor yet
 Remembre how I savyd youre lyfe, Wyt? 390
 Thynke you her meete wyth mee to compare,
 By whome so manye wytes curyd are?
 When wyll she doo such an act as I dyd,
 Savyng your lyfe when I you revyved?
 And as I savyd you, so save I all 395
 That in lyke ieoperdy chance to fall.
 When Tediousnes to grownd hath smytten them
 Honest Recreation up doth quyken them
 Wyth such honest pastymes, sportes, or games,
 As unto myne honest nature frames, 400
 And not, as she sayth, wyth pastymes suche
 As be abusyd, lytell or muche.
 For where honest pastymes be abusyd,
 Honest Recreation is refused.
 Honest Recreation is present never 405
 But where honest pastymes be well usyd ever.
 But in-deede Idlenes, she is cawse
 Of all such abuses. She, lo, drawes
 Her sort to abuse myne honest games,
 And therby full falsly my name defames. 410
 Under the name of Honest Recreation
 She bryngth in all her abhomynacion,
 Dystroyng all wytes that her imbrace,
 As youre-selfe shall see wyth-in short space.
 She wyll bryng you to shamefull end, Wyt, 415
 Except the sooner from her ye flyt.
 Wherefore cum away, Wyt, out of her pawse.
 Hence, **drab**, let hym go out of **thy** clawse.

4. *I - Idlenes*. Wyll ye get ye hence? or, by the mace,
Thes clawes shall clawe you by youre **drabbes** face. 420

6. *HR - Honest Recreation*. Yt shall not neade: syns Wyt lyethe as wone
That neyther heerth nor seeth, I am gone.

Exeat

5. *I - Idlenes*. Ye, so, fare-well! and well fare **thow**, toonge!
Of a short pele this pele was well roong
To ryng her hence and hym fast a-sleepe 425
As full of sloth as the knave can kreepe.

Bibliography

Primary sources

- HEYWOOD, John, *The Play of the Wether*, in *The Plays of John Heywood*, ed. Richard Axton and Peter Happé, Cambridge: D. S. Brewer, 1991.
- Impatient Poverty*, in *The Tudor Interludes Nice Wanton and Impatient Poverty*, ed. Leonard Tennenhouse, New York: Garland, 1984.
- MEDWALL, Henry, *Fulgens and Lucre*, in *The Plays of Henry Medwall*, ed. Alan H. Nelson, Cambridge: D. S. Brewer, 1980.
- MORE, Thomas, *Utopia: Written in Latine by Sir Thomas More, knyght, and translated into Englyshe by Raphe Robynson; Anno m.cccc.li. With Copious Notes and a Biographical and Literary Introduction by the Rev. T. F. Dibdin*, Boston, Lincolnshire: Robert Roberts, 1878.
- RASTELL, John, *Gentylnes and Nobylyte*, in *Three Rastell Plays*, ed. Richard Axton, Cambridge: D. S. Brewer, 1979, pp. 97-124.
- REDFORD, John, *Wit and Science*, in *Tudor Interludes*, ed. Peter Happé, Harmondsworth: Penguin, 1972.
- SHAKESPEARE, William, *A Midsummer Night's Dream*, ed. Barbara A. Mowat and Paul Werstine with Michael Poston and Rebecca Niles, Folger Shakespeare Library; <<http://www.folgerdigitaltexts.org/?chapter=5&play=MND>> (accessed 19 August 2021).
- Youth*, in *Two Tudor Interludes: The Interlude of Youth, Hick Scorner*, ed. Ian Lancashire, Manchester: Manchester University Press, 1980.

Secondary sources

- ARNOVICK, Leslie K., *Diachronic Pragmatics: Seven Case Studies in English Illocutionary Development*, Amsterdam: John Benjamins, 1999.
- BAWCUTT, Priscilla, "The Art of Flyting", *Scottish Literary Journal*, 10.2 (1983), pp. 5-24.
- BEVINGTON, David M., *From Mankind to Marlowe: Growth and Structure in the Popular Drama of Tudor England*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962.
- BROWN, Roger, and GILMAN, Albert, "The Pronouns of Power and Solidarity", in *Style in Language*, ed. Thomas A. Sebeok, Cambridge, MA: MIT Press, 1960, pp. 253-276.
- , "Politeness Theory and Shakespeare's four Major Tragedies", *Language in Society*, 18.2 (1989), pp. 159-212.
- BROWN, Penelope, and LEVINSON, Stephen, "Universals in Language Usage: Politeness Phenomena", in *Questions and Politeness*, ed. E. Goody, Cambridge: Cambridge University Press, 1978, pp. 56-289.
- , *Politeness: Some Universals in Language Usage*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- BUSSE, Beatrix, *Vocative Constructions in the Language of Shakespeare*, Pragmatics & Beyond, New Series 150, Amsterdam: John Benjamins, 2006.
- CARTWRIGHT, Kent, "Wit and Science and the Dramaturgy of Learning", in *Theatre and Humanism: English Drama in the Sixteenth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 49-74.
- CULPEPER, Jonathan, "Towards an Anatomy of Impoliteness", *Journal of Pragmatics*, 25 (1996), pp. 349-367.
- , *Impoliteness: Using Language to Cause Offence*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- , "Impoliteness Strategies", in *Interdisciplinary Studies in Pragmatics, Culture and Society*, ed. Alessandro Capone and Jacob L. Mey, New York: Springer, 2015, pp. 421-445.
- CULPEPER, Jonathan, HAUGH, Michael and Z. KÁDÁR, Dániel, (eds), *The Palgrave Handbook of Linguistic (Im)politeness*, London: Palgrave, 2017.
- DEL VILLANO, Bianca, *Using the Devil with Courtesy: Shakespeare and the Language of (Im)politeness*, Bern: Peter Lang, 2018.

- EVANS W. D. HAMMOND, Anthony, and COLPITTS GRANGER, Thomas (eds), *A Collection of Statutes Connected with the General Administration of the Law*, 10 vols, vol. VII, London: Thomas Blenkarn, 1836.
- FLYNN, Caitlin and MITCHELL, Christie, “‘It may be verifyit that thy wit is thin’: Interpreting Older Scots Flyting through Hip Hop Aesthetics”, *Oral Tradition*, 29.1 (2014), pp. 69-86.
- GOFFMAN, Erving, *Interaction Ritual: Essays on Face-to-face Behaviour*, New York: Pantheon Books, 1967.
- HABICHT, Werner, *Studien zur Dramenform vor Shakespeare*, Heidelberg: Carl Winter Universitätverlag, 1968.
- HAPPÉ, Peter, *English Drama before Shakespeare*, London: Longman, 1999.
- HUGHES, Geoffrey, *An Encyclopedia of Swearing: the Social History of Oaths, Profanity, Foul Language, and Ethnic Slurs in the English-speaking World*, New York: M. E. Sharp, 2006.
- JUCKER, Andreas H., and TAAVITSAINEN, Irma, “Diachronic Speech Act Analysis: Insults from Flyting to Flaming”, *Journal of Historical Pragmatics* 1.1 (2000), pp. 67-95.
- , *English Historical Pragmatics*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- LENNAM, Trevor N., *Sebastian Westcott, the Children of Pauls and The Marriage of Wit and Science*, Toronto: University of Toronto Press, 1975.
- MILLS, David, “Wit to Woo: The Wit Interludes”, in *Interludes and Early Modern Society: Studies in Gender, Power and Theatricality*, ed. Peter Happé, Amsterdam: Rodopi, 2007, pp. 163-190.
- MULLINI, Roberta, “‘Avaunt, caitiff! Dost thou thou me?’ Dialogue as Mirror of Face-to-face Interaction in Early English Drama”, in *Historical Linguistic Studies of Spoken English*, ed. Antonio Bertacca, Pisa: ETS, 2005, pp. 163-173.
- , “Playing the Monster: Changing Conventions in the Wit Plays”, in *Seeing Is Believing—Or Is It? (Voir c’est croire—vous croyez?)*, ed. Richard Hillman and André Lascombes, Coll. Theta-Théâtre Anglais, vol. VIII, publication online, Scène Européenne, Centre d’Études Supérieures de la Renaissance, 2009, pp. 201-218; <<http://www.cesr.univ-tours.fr/publications/theta8/fichiers/pdf/mullini.pdf>> (accessed 14 August 2021).
- , “‘Was ever woman in this humour won?’: the Power of Pragmatic Strategies in Richard III’s Wooing of Lady Anne. A Case Study”, in *Historical Perspectives on Forms of English Dialogue*, ed. G. Mazzon and Fodde, Rome: FrancoAngeli Editore, 2012, pp. 59-79.
- NORLAND, Howard B., “Redford’s *Wit and Science*”, in *Drama in Early Tudor Britain 1485-1558*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1995, pp. 161-174.
- PARK, Ward, “Flyting, Sounding, Debate: Three Verbal Contest Genres”, *Poetics Today*, 7.3 (1986), pp. 439-458.
- RAYMENT, Louise Ellen Elma, “A Study in Sixteenth-century Performance and Artistic Networks: British Library Additional Manuscript 15233”, University of Southampton, Faculty of Humanities, School of English, PhD thesis, 2011; <<https://eprints.soton.ac.uk/344773/>> (accessed 19 August 2021).
- SCHELL, Edgar T., “Scio ergo sum: The Structure of *Wit and Science*”, *Studies in English Literature 1500-1900*, 16.2 (1976), pp. 179-199.
- SCHERB, Victor I., “Playing at Maturity in John Redford’s *Wit and Science*”, *Studies in English Literature 1500-1900*, 45.2 (2005), pp. 271-297.
- SPIVACK, Bernard, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, New York: Columbia University Press, 1958.
- TODD, Margo, *The Culture of Protestantism in Early Modern Scotland*, New Haven, CT: Yale University Press, 2002.
- TWYXCROSS, Meg, “NEQUE VOX NEQUE SENSUS: The Resuscitation of Wit in *Wit and Science*”, *Medieval English Theatre*, 32 (2010), pp. 81-115.
- , “John Redford, *Wit and Science*”, in *The Oxford Handbook of Tudor Drama*, ed. Thomas Betteridge and Greg Walker, Oxford: Oxford University Press, 2012, pp. 224-245.



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Divertir, instruire, célébrer
Études sur le théâtre et la théâtralité
dans l'Europe prémoderne
à la mémoire d'André Lascombes

***To entertain, instruct
and celebrate***
*Studies in early modern theatre and
theatricality in memory of André
Lascombes*

Textes réunis par
Jean-Pierre Bordier, Juan Carlos Garrot Zambrana,
Richard Hillman, Pierre Pasquier

Référence électronique

[En ligne], Norah Yvonne Phoenix, « Diccon the Bedlam: Stage Manager Character in *Gammer Gurton's Needle* », dans *Divertir, instruire, célébrer: études sur le théâtre et la théâtralité dans l'Europe prémoderne à la mémoire d'André Lascombes - To entertain, instruct and celebrate: studies in early modern theatre and theatricality in memory of André Lascombes*, éd. par J.-P. Bordier, J. C. Garrot Zambrana, R. Hillman, P. Pasquier, "Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne", 2023, mis en ligne le 10-02-2023,

URL: <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/hommage-lascombes>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Elena Pierazzo & Marion Boudon-Machuel

Responsable scientifique
Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN
2107-6820

Mentions légales
Copyright © 2023—CESR.
Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

Contact: alice.nue@univ-tours.fr

Diccon the Bedlam:

Stage Manager Character in *Gammer Gurton's Needle*

Norah Yvonne Phoenix
Université de Tours

Gammer Gurton's Needle is recognized as one of the earliest domestic comedies in English drama. The playwright, Mr S, is widely considered to have been either John Still or William Stevenson. In a similar way to *Roister Doister*, whilst the structure of the play is modelled on Latin comedy, both the content of the drama and its characterization are, on the whole, intrinsically English.

Obviously, much has been written about the play text and performance of *Gammer Gurton's Needle*, and particularly about the comic role of Diccon, which is often singled out as being exemplary. First of all, his full title, Diccon the Bedlam, suggests that he was once an inmate of the mental asylum, Bethlem Hospital, and therefore, for contemporary spectators, a promising source of dramatic and theatrical mayhem and fun. Furthermore, one can distinguish in this character certain traits evoking, on the one hand, the well-known conventional vice character, such as can be found in many earlier plays, and, on the other hand, the clowning and jesting of subsequent Tudor buffoon characters. But perhaps his most important significance in this play is situated in a very practical way on the functional level, where, although an outsider, he is able to slyly distribute what could possibly be described as 'theatrical roles' to the unknowing villagers in a storyline of his own creation. All that then remains is to move the action along in such a way as to obtain entertaining theatrical effects

To summarise the diegesis of this play: Gammer Gurton, an old woman, loses her only sewing needle while mending the trousers of her servant, Hodge, who consequently now has to wear pants full of holes. Most of the play involves speculation as to what has happened to the needle and the comical—and at times almost violent—effects caused by its loss or possible theft.

The theatrical action therefore begins when Diccon, the Bedlam, arrives in the village and transforms the incident into his dramatic plot. The two houses are then put into use as the

stage scenery, and the villagers, unknowingly, take on their dramatic roles. Later, at the end of the “performance”, when Diccon has had his fun and the characters have unwittingly acted their parts, the play ends on a triumphant, yet comical, note when the needle is found in the very place where it had first gone missing: in the seat of Hodge’s trousers.

Diccon’s rich dramatic role in the diegesis of the play is, of course, essential. However, I should like to place particular emphasis on the part he plays in the actual functioning of the stage performance. He keeps a close eye on “his” players, and it has been pointed out that, as well as his function as stage manager character in the play, Diccon could possibly be described as a sort of intra- and extra-dramatic pivot. He is portrayed as an itinerant beggar, always on the look-out for some sort of advantage to seize upon but, perhaps most of all, to create fun. This can be observed from the outset, when he steals a rasher of bacon.

The spatio-temporal system of *Gammer Gurton’s Needle* is built on the fundamental contrast between the perception of the habitual way of life of the community and how it is subsequently affected by Diccon’s manipulations. He effectively turns the village into the semblance of a theatrical playing area. He begins by slyly telling a few untruths to the two main occupants of the neighbourhood: Gammer Gurton and Dame Chat. These characters are prototypes of village gossips, who are bound to react, or even overreact, as dramatically as Diccon hopes. He therefore sets up his scenario by building up levels of anger, leading each of the ladies to believe that she has been robbed by the other: Dame Chat of her cock and Gammer Gurton of her needle. This, of course, is to be the basis of the whole scenario of the play, as well as the crux of Diccon’s dramatic diegesis and the villagers’ theatrical performances. It is indeed with great aplomb and surprising theatrical talent, as well as a certain amount of slyness, which serves to heighten the comic element, that Diccon stage-manages the ensuing events.

The development of Diccon’s scenario includes setting Doctor Rat up as a spectator hiding in the garden to see Dame Chat using the needle. He then tells Dame Chat that Hodge is going to sneak into her garden to steal her chicken. So Diccon sets her up as a spectator behind a hole in the fence, and inevitably Doctor Rat, mistaken for Hodge, receives a sound beating.

Gradually, all of the characters are called before the Bailiff and the truth comes out: Diccon had invented the whole scenario in order to make everyone angry at each other and thus to create an entertaining spectacle. Diccon is given a mild punishment, and he jovially slaps Hodge on the rump. This gesture dislodges the needle, which had been in his pants the whole time. This is a fitting denouement for this comedy, and it is therefore thanks to Diccon’s “staging” that the time and space are now filled with joy. The charac-

ters group around Diccon and, applauded by the audience, everyone is congratulated as having put on a good show.

To delve a little further into the mechanism at work in this play, the signs and references indicate a spatio-temporality inhabited by peasants. This effect is achieved by, for example, referring to imaginary off-stage characters such as Tom Tankard, Sim Glover and Hob Filcher and evoking their various activities and preoccupations. This creates an imaginary background of animation and local colour, which gives life to the village and helps to weld together the on-stage and off-stage spaces. Among the scenic techniques which enable the audience to imagine the immediate off-stage space are exits and entrances, background voices and noises, and also teichoscopy. Choric commentaries also create imagined visual tableaux: for example, Dame Chat can be imagined sewing with Gammer Gurton's needle.

Such techniques can also set up comparisons suggesting that, although the two houses are so similar, life is less austere and far more pleasant at Dame Chat's. For example, her servant, Doll, can play cards, whereas Gammer Gurton's servants must work hard and are undernourished and badly dressed. The spectator can therefore get the impression of conviviality and gaiety at Dame Chat's, as opposed to frugality and misery at Gammer Gurton's. This is made clear from the first line of the play's Prologue, which plunges the spectator into the world of the English peasantry. Gammer Gurton is no gentle and nimble needlewoman: "As Gammer Gurton, with many a wide stitch / Sat piecing and patching of Hodge her man's breech" (Pro. 1-2). The last line of the play is, on the other hand, influenced by Roman comedy: "For Gammer Gurton's needle's sake, let us have a *plaudite!*" (V.ii.333). This duality is a vital aspect of the play and helps to create its dynamism.

As suggested earlier, one of the most interesting and indeed vital aspects of *Gammer Gurton's Needle* concerns what is often described as Diccon's pivotal role. His character is present in both the interior and exterior of the drama, and, in this way, it can be compared to preceding vice-characters, such as Ambidexter in *Cambises*, Mery Report in *The Play of the Wether* and Haphazard in *Apius and Virginia*.

In the same way as these characters, Diccon engenders both dramatic conflict and structural harmony. His role is particularly rich in metatheatrical elements, to the extent that, in his hands, not just one separate staging area but the whole village is transformed into a veritable theatrical playing space, with the villagers as actors. However, Diccon does not make use of the whole range of the techniques associated with the Vice. For example, he is not a dramatic narrator, and his skills do not involve any "*morceaux de bravoure*" whereby the Vice goes from laughter to tears. In fact, Diccon should probably not be considered a rogue or a villain, nor even a seasoned prankster, but rather a creator of theatrical action and fun. He is more of a stage director than a dramatic performer. His

greatest pleasure seems to be to simply stand back and admire the theatrical effects that his efforts have sparked off. Nonetheless, a darker side to his character is observed when he convinces Doctor Rat to spy on Dame Chat with a view to determining whether she has stolen the needle. Diccon guides Doctor Rat into a hole, where, in the darkness, he will receive a sound beating carried out by Dame Chat.

The places and also the activities carried out by the peasants who live there are suggested in order to create the semblance of activity in the village and to weld together the off-stage and on-stage spaces. This technique can also suggest that, although their houses are so similar, life is more animated and pleasant at Dame Chat's. Consequently, the spectator is given the impression of conviviality and gaiety at Dame Chat's as opposed to frugality and monotony at Gammer Gurton's. Other scenic techniques help the audience to imagine the immediate off-stage space: these are mainly exits and entrances to and from imagined areas, as well as off-stage voices and noises.

Some of these techniques accentuate the close similarity between the two houses, whilst others bring out the differences. For example, in the spectacular scene III.iii, in just a few lines, Hodge, then Doll leave the stage to search in their respective mistresses' houses for a weapon with which to fight. Hodge re-enters the stage space with a simple staff and Doll with a roasting spit. Furthermore, the entrances and exits to and from Gammer Gurton's are more pragmatic than at Dame Chat's.

Once more, Terence's influence is found when an on-stage character can speak to an off-stage one and vice-versa. In this way the dramatist uses the technique of teichoscopy in order to bring the off-stage space into the dramatic action. One example involves Cock leaving the stage to find a candle. Gammer is giving him orders from the stage space and, thanks to the technique of voice-off, Cock replies from the off-stage space, thus bringing that fictional area to life (I.iv.46).

Teichoscopy is used a number of times in this play and has the effect of inciting the spectators to take more of an interest in the imaginary action going on in the immediate off-stage space than in the "real" action playing out before their eyes on-stage. Spatially defining exits and entrances can include, as we have seen, the carrying on or off of props. In this way, the imagined action can almost be seen in the spectator's mind's eye and thereby reinforces the drama being played out in the on-stage area. This technique is particularly effective when it involves dialogue between on-stage and off-stage characters. This is the case, for example, when Hodge and Gammer call to each other from different parts of the house.

One particular episode, a veritable "vignette", is constructed in this way and is, in fact, one of the liveliest ones in the play. Rich in comic elements, it evokes a cat with bright, piercing eyes running to hide in the dark corners of the house. This puts Hodge into a total panic. As well as hearing him, the spectators can almost visualize him, thanks

to the commentary of Cock, who, as an on-stage spectator, is supposedly watching the action. It is also Cock who attracts the attention of Gammer Gurton, who then sets off a veritable orchestration bringing together the techniques of voice-off, narration and dramatic action. Thus, the focalization of the spectators is once more centralized on the immediate off-stage space, rather than on the actual playing area. In fact, this is another convincing example of teichoscopy.

In this way, some of the most memorable episodes of the play are not actually seen, but take place chiefly in the immediate off-stage space. Furthermore, when on-stage characters are fully focalized on what is going on off stage, they are no longer in the action but become on-stage spectators. However, they do increase the density of the action at that point, and the whole set-up results in an amazing impression of life. This effect is created, for example during the game of cards (II.ii.21-24).

Concerning the intrusion of Diccon into the community, he at first conforms—or at least seems to seem to—to the life of the village. But also, in the manner of a stage director character, he starts taking spatio-temporal initiatives with a certain aplomb. He sets up a parasite spatio-temporality whereby he slips into the time and space of the village and uses it at his guise. In fact, Diccon's text contains a large number of references to time, using such phrases as "Good even", "more of this matter within the hour" or "By the morrow at this time". It also contains a number of references to spaces, such as, "See ye not what is here? A hole wherein ye may creep".

Diccon's attention to time and his use of space(s) help him to impose his authority over the villagers and to slyly carry out his manipulations, which he does in the manner of a stage director. So, whilst participating in the village life and respecting its rhythms—and also, like any other "bedlam", drinking, laughing and even pilfering—Diccon has the function of establishing a second spatio-temporal schema, one which he directs and controls at all times. Diccon is therefore the link between the two main systems. He is also the motor serving to energise the play.

As a darker side is never far behind laughter and gaiety in this play, Diccon's function has a certain ambiguity. In fact, he runs the risk of being perceived as a manipulator, and even perhaps a devil's advocate. This creates a certain suspense and also some anxiety on the part of certain villagers. For example, according to Hodge: "Diccon? It is a vengeanceable knave, Gammer, 'tis a boneable whoreson". Hodge even runs the risk of accusing Diccon of calling up a great black devil (III.ii.10-14).

Concerning, once more, the issues of time and space, the time of Diccon is much more dynamic and full of movement than that of the village, and his space is a place of conflict and of strange and extraordinary events, some of which bring harm and trouble to the villagers.

This is the case of Doctor Rat and Dame Chat and, consequently, of the whole community, following a double trap set up by Diccon (IV.iii-iv) based on the use of space. It concerns a hole giving access to Dame Chat's house "where a crafty knave may creep in for need" (IV.iii.32), and which Diccon plans to subvert to his own use. The rest of the scene reveals a malevolent design or plot. He tries to convince Dame Chat that Hodge plans to hide in the hole to steal her chicken.

Diccon attempts another trap, this time when he shows Doctor Rat a space, which is in fact a hole. He pretends to Doctor Rat that he will find Dame Chat there with the needle. But Doctor Rat is reticent, until Diccon falsely reassures him by saying that he had been in there himself. He then helps Doctor Rat into the hole while gently reassuring him: "Go softly, make no noise; give me your foot, Sir John. / Here will I wait upon you till you come out anon" (IV.iv.37-38). Doctor Rat will in fact be beaten by Dame Chat in the darkness of the immediate off-stage space.

Diccon's metatheatrical function

Having already suggested that Diccon takes over the time and space of the community in order to sound out its possibilities as a theatrical playing area, we shall now attempt to examine and demonstrate to what extent his role resembles that of a stage director. A number of tasks need to be envisaged, for example: the selection of players and the organization of their rehearsal sessions; the choice of scenario; the collaboration with possible stage-hands and, obviously, with the players.

Concerning the organization of the spectacle, along with his overall motivation to bring some entertainment to a village where nothing extraordinary usually happens, Diccon seems to have given himself the mission to create a spectacle in two parts, comprising firstly the disagreement between Gammer Gurton and her neighbour, Dame Chat, and secondly their brawl. Also on the "programme" is the beating received by Doctor Rat. As can be noted in a number of indications, Diccon behaves remarkably like a stage director who takes his task perfectly seriously. We could almost imagine him holding a tape measure and a timing device in order to create the precision which is so vital in staging. What he sets out to create will naturally resemble a play-within-the-play.

As for the "actors", they obviously need to be good performers, but they must also be ready to take advice and to let themselves be directed by the "stage manager". Concerning the training of actors and possible rehearsals, like any stage director, Diccon motivates and energises "his" actors. We must remember that, within the fiction, these are individuals who have become actors unknowingly, so are without any inkling about the meaning of what is happening. Their energy has its source in feelings such as exasperation, outrage, anger, bitterness or distrust. Diccon sparks off such feelings by means of a

conflict which he invents and which serves as the necessary fiction or dramatic plot to be played out.

These feelings are propagated by means of little confidences or “blasts blown in a friend’s ear”, or by gossip and rumours. Such feelings determine the way in which the actors hold themselves on-stage concerning their attitude, their expression and the way they use the space. Also to be taken into account is whether they are alone or part of a group, and whether they need to hide—for example, to protect themselves, like Hodge or Cock during the fight, or perhaps to observe or spy, like Doctor Rat. Or, on the other hand, perhaps they need to show themselves in order to provoke, like Gammer Gurton, or to justify themselves, like Dame Chat. Questions arise concerning the corporal attitude they should adopt: should they show fear? or anger?—and so on.

Once the sequence begins, appropriate stage directions can determine and, if necessary, modify the use of space by the actors concerned. For example, in the same way as a professional stage director, Diccon gives the following advice to Dame Chat on how to play her role:

Well, rule yourself a space,
And Gammer Gurton, when she cometh anon into this place,
Then to the quean, let’s see! Tell her your mind and spare not” (II.ii.67-69).

The indications which Diccon gives to Doctor Rat during the second part of the spectacle are even more precise:

Follow me a little, and mark what I will say.
Lay down your gown beside you. Go to,
come on your way!
See ye not what is here? A hole wherein you may creep
Into the house, and suddenly unwares among them leap. (IV.iv.29-32).

The *redondance*, which follows, whilst functioning diegetically to reassure Doctor Rat, also confirms to the spectators the existence of this hole: “I was within myself, man, even now; there is no doubt” (IV.iv.36). At the same time, the embedded stage direction creates the *tableau vivant* of Doctor Rat being guided towards the hole:

Go softly, make no noise; give me your foot, Sir John.
Here will I wait for you until you come out
anon
[DOCTOR RAT *crawls into the hole*] (IV.iv.37-38).

Doctor Rat will therefore be beaten by Dame Chat in the darkness of the immediate off-stage space.

The result of this incident will have repercussions on the whole community, according to Doctor Rat: “God’s sacrament! The villain knave has dressed us round about! / He is the cause of all this brawl, that dirty shitten lout!” (V.ii.180-81).

Conclusion

Spectators of *Gammer Gurton’s Needle* might possibly agree with Doctor Rat that Diccon, within the plot of the play, is a “villain knave” and the creator of “all this brawl”. However, it is highly likely that Diccon’s role as a stage director is widely appreciated by audiences from the point of view of both diegetic fiction and dramatic function. He is also a character who is able to create both mayhem and mirth. It is therefore in a time and space filled with joy that the characters/actors finally group around Diccon and, doubtlessly applauded by the audience, everyone is congratulated for having put on a good show.

For spectators who have been lucky enough to enjoy a stage performance of *Gammer Gurton’s Needle*, it must have been a complete and utter delight.

Bibliography

Text cited

Gammer Gurton’s Needle [by “Mr S.”], in *Three Sixteenth Century Comedies*, ed. Charles W. Whitworth, Jr., London: Ernest Benn, 1984, pp. 1-87.

Further Reading

BERRY, Ralph, *Shakespeare and the Awareness of the Audience*, London: Macmillan, 1985.

BEVINGTON, David M., *Action is Eloquence: Shakespeare’s Language of Gesture*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.

GURR, Andrew, *Playgoing in Shakespeare’s London*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

HAPPÉ, Peter, éd., *Tudor Interludes*, Harmondsworth: Penguin, 1972.

NORLAND, Howard B., *Drama in Early Tudor Britain 1485-1558*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Divertir, instruire, célébrer
Études sur le théâtre et la théâtralité
dans l'Europe prémoderne
à la mémoire d'André Lascombes

***To entertain, instruct
and celebrate***
*Studies in early modern theatre and
theatricality in memory of André
Lascombes*

Textes réunis par
Jean-Pierre Bordier, Juan Carlos Garrot Zambrana,
Richard Hillman, Pierre Pasquier

Référence électronique

[En ligne], Bianca Concolino Mancini Abram, « *L'Erofilomachia* de Sforza Oddi entre Bandello et Shakespeare : variations autour du mythe des amants tragiques », dans *Divertir, instruire, célébrer : études sur le théâtre et la théâtralité dans l'Europe prémoderne à la mémoire d'André Lascombes - To entertain, instruct and celebrate : studies in early modern theatre and theatricality in memory of André Lascombes*, éd. par J.-P. Bordier, J. C. Garrot Zambrana, R. Hillman, P. Pasquier, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne », 2023, mis en ligne le 10-02-2023,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/hommage-lascombes>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Elena Pierazzo & Marion Boudon-Machuel

Responsable scientifique
Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN
2107-6820

Mentions légales
Copyright © 2023 – CESR.
Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.nue@univ-tours.fr

L'Erofilomachia de Sforza Oddi entre Bandello et Shakespeare : variations autour du mythe des amants tragiques

Bianca Concolino Mancini Abram

Université de Poitiers

Les nouvelles de Matteo Bandello offrent une exceptionnelle variété de portraits, qui parcourent toute la gamme des caractères humains, du plus comique au plus tragique. La richesse de ce capital, comme l'a souligné Francesco Flora, a intéressé et inspiré quantité d'auteurs dramatiques de grand renom, italiens ou étrangers, comme Shakespeare et Lope de Vega¹. Si à la Renaissance il arrive souvent qu'un auteur de théâtre s'inspire d'une nouvelle pour en tirer une comédie ou une tragédie, il est moins fréquent que le parcours soit inversé et qu'une comédie soit à l'origine d'une nouvelle. C'est le cas de *Gli Ingannati*, la célèbre comédie siennoise des *Intronati* écrite en 1532, qui a inspiré Matteo Bandello pour la nouvelle de *Paolo et Nicuola* (II,36). Cette même comédie, *Gli Ingannati*, servira de modèle à William Shakespeare pour *La nuit des Rois* (*Twelfth Night*)².

La nouvelle de Bandello qui nous intéresse ici (II,9) est à l'origine de deux œuvres théâtrales de nature différente : la tragicomédie de Sforza Oddi, *L'Erofilomachia*, et la tragédie de William Shakespeare, *Roméo et Juliette*. L'œuvre de Sforza Oddi ne présente qu'un nombre restreint de points communs avec la nouvelle de Bandello. Si la situation de départ est identique (le cas de deux amants séparés par l'hostilité de leurs familles) les deux histoires divergent, du fait même de la nature de chaque œuvre : l'une tragique l'autre essentiellement comique. Cependant, les rares ressemblances que l'on peut trouver n'en sont pas moins intéressantes, comme on le verra, à commencer par la protagoniste de *L'Erofilomanchia*, Flaminia, qui rappelle singulièrement Giulietta dans la nouvelle de Bandello. De même, un certain nombre de

1 FLORA, 1966 : 48-49 ; voir aussi : PATRIZI, 1993 ; GUGLIELMINETTI, 1990 ; SAPEGNO, 1963.

2 CONCOLINO MANCINI ABRAM, 2022.

procédés utilisés par Bandello et par Shakespeare à des fins tragiques (notamment l'artifice de la lettre envoyée au protagoniste) sont utilisés par Sforza Oddi pour accroître la tension et le pathétique avant de parvenir à la traditionnelle conclusion heureuse. Nous allons essayer de montrer comment *L'Erofilomachia* participe de la tradition mythique des amants tragique, qui remonte à l'épisode de Pyrame et Thisbé dans les *Métamorphoses* d'Ovide, tout en répondant aux règles du nouveau genre de la comédie pathétique qui s'affirmait à l'époque.

Sforza Oddi naît à Pérouse en 1540. Juriste réputé, il enseigne le droit à l'université de Pérouse, puis à Pise, à Padoue et enfin à Parme, où il meurt en 1611. Pendant sa jeunesse à Pérouse il s'intéresse à la littérature et au théâtre et participe aux travaux de deux académies : *Gli Unisoni*, puis *Gli Insensati*. Pendant cette période il écrit trois pièces : *L'Erofilomachia, ovvero il duello d'Amore e d'Amicizia*, publiée à Pérouse en 1572 après avoir longtemps circulé sous forme manuscrite ; *I Morti Vivi*, publiée en 1576 et *Prigione d'Amore*, publiée à Florence en 1590. Ses comédies ont été très appréciées par ses contemporains si l'on se fonde sur le nombre important de leurs éditions et de leurs représentations depuis la fin du XVI^e siècle jusqu'au début du XVII^e. Elles seront ensuite délaissées au profit d'autres classiques de l'époque jusqu'en 1946, lorsque Benedetto Croce publie une édition moderne de *L'Erofilomachia*³. Depuis, les comédies de Sforza Oddi apparaissent dans plusieurs recueils de textes de la Renaissance⁴.

Les comédies de Sforza Oddi, nous l'avons dit, prennent la forme de la comédie pathétique. Ce genre, dont le premier exemple connu est l'*Amor Costante* d'Alessandro Piccolomini (1536) sera très en vogue au cours du dernier tiers du XVI^e siècle et illustré notamment par *La Pellegrina* de Girolamo Bargagli (1567). En se démarquant des comédies joyeuses et licencieuses qui dominaient le début du siècle, la comédie aborde désormais des sujets davantage ancrés sur l'intériorité, les souffrances, les sentiments des protagonistes que sur l'action ou sur les éléments comiques. Il s'agit bien entendu d'un changement dû à une évolution du goût du public, non sans rapport avec l'environnement politique et social nouveau de la Contre-Réforme⁵. Sforza Oddi est partie intégrante de cette tendance et il s'en fait le porte-parole. Ainsi, dans le prologue de sa troisième comédie, *Prigione d'amore*, il théorise ses positions dans un dialogue entre deux personnages allégoriques : Comédie et Tragédie⁶. À la tragédie qui lui reproche de renier sa vocation

3 Sur la vie et l'œuvre de Sforza Oddi, voir : CADOPPI, 2013 ; BALDI, 1971 ; BONORA, 1970 ; CROCE, 1952.

4 MORLACCHI, 2011 ; Davico Bonino, 1978 (édition utilisée dans notre travail) ; Borlenghi, 1959 ; CROCE, 1946.

5 CONCOLINO MANCINI ABRAM, 1999.

6 Il s'agit d'un procédé répandu à l'époque, notamment utilisé sur le même thème par les *Intronati*

de divertir, la Comédie répond en proclamant sa volonté d'associer un sujet grave à une forme agréable et son projet d'inculquer au public des valeurs morales tout en lui permettant de s'amuser, selon l'enseignement d'Horace, *utile dulci*. Ce prologue, comme le remarque Guido Baldi, est un programme détaillé et cohérent de l'auteur, appliqué par anticipation dès sa première comédie, *L'Erofilomachia*, ainsi qu'une clé de lecture et de compréhension de son œuvre⁷.

Le point de départ ou *antefatto* de *L'Erofilomachia*, qui évoque Pyrame et Thisbé, ressemble donc à celui de la nouvelle de Bandello et à celui de la tragédie de Shakespeare. Dans la ville de Gênes, Leandro Sarti, qui a entendu vanter la grande beauté de sa voisine, Flaminia Portici, tombe amoureux d'elle dès qu'il l'aperçoit par un trou dans le mur séparant leurs maisons. La jeune fille répond à son sentiment, mais leur amour est réputé impossible du fait de l'hostilité qui oppose depuis fort longtemps les deux familles. À partir de cette situation initiale, *L'Erofilomachia* déploie de manière autonome les procédés traditionnels de la comédie, où se multiplient les péripéties qui retardent le dénouement heureux de l'intrigue et tiennent en haleine les spectateurs.

Une des différences fondamentales entre la nouvelle de Bandello et la tragicomédie de Sforza Oddi est le déguisement du protagoniste pour se rapprocher de la femme aimée, suivant un procédé courant de la comédie érudite. Flaminia est soudainement contrainte par son père de partir pour Florence. Leandro, dans l'intention de la rejoindre, s'embarque pour Pise mais il est enlevé par des pirates et sa captivité durera cinq longues années. Il choisit de ne pas révéler son identité par peur d'être rappelé dans sa famille. Un jour, un jeune courtisan dénommé Amico paie sa rançon et l'emmène à Florence. Ignorant d'être l'instrument du destin, puisqu'il ne connaît Léandro que sous son nom d'emprunt, Amico décide de placer Leandro comme serviteur auprès du père de Flaminia, Oberto Portici.

Au lever de rideau, Leandro, sous le nom de Fabio, sert depuis quelques mois chez Oberto, qui s'est pris d'affection pour lui, à la différence de Flaminia. Celle-ci, toute vouée à son souvenir de Léandro est à peine consciente de la présence de Fabio et ne le voit pas. Loin de déplaire à Léandro, cette indifférence le rassure, car il y voit un signe de la fidélité de Flaminia. C'est ce qu'il explique à son ami Alfonso :

dans l'*Ortensio* en 1567 et par Anton Francesco Grazzini, dit le *Lasca*, en 1570 dans *La Strega*. (CONCOLINO MANCINI ABRAM, 1998).

7 BALDI, 1971 : 45.

Si elle m'aimait en tant que Fabio et si elle cherchait à me séduire en tant que Fabio, moi qui suis Léandro et non Fabio, me sentant trahi, je ne pourrai pas l'aimer. Au contraire, je la jugerais inconstante et tout mon amour se changerait en haine⁸.

Léandro-Fabio attend la réconciliation entre les eux famille pour révéler son identité. Intervient alors le premier obstacle : Oberto décide de marier sa fille à un médecin, vieux, riche et sot, Ippocrasso, que son serviteur Stempere surnomme non sans raison « Porco grasso » (Gros cochon). C'est à lui et à un autre personnage au nom évocateur, Capitane Rinoceronte, que seront confiés les emplois purement comiques de la comédie et la fonction d'amuser le public.

Le danger du mariage avec Ippocrasso est à peine écarté que Fabio doit faire face à une nouvelle épreuve, bien plus difficile. Amico, son sauveur, à qui il doit sa liberté et qui, de surcroît lui a donné la possibilité de se rapprocher de Flaminia, lui fait part de son amour pour la jeune fille et lui demande explicitement de l'aider à la conquérir. Le choc pour Fabio est si grand qu'il manque de s'évanouir. Comme Amico s'en inquiète, Fabio cache la raison véritable de son malaise sous un discours ambigu, incompréhensible pour Amico, mais que le public est en mesure de décoder :

Ce mal a en peut plus de cinq ans : je pense qu'il est dû au fait qu'à ce moment précis un de mes proches, que je ne connais pas, doit courir un grand danger et souffrir à cause de moi⁹.

La figure de style utilisée ici, la métalepse, est très fréquente dans la comédie érudite. Elle connaît une singulière redondance dans *L'Erofilomachia*. On la retrouve en effet dans une autre confrontation, lorsque Fabio surprend Flaminia déguisée, en train de s'enfuir de la maison de son père. Cette scène, la seule où Fabio et Flaminia sont face à face, est sans aucun doute le moment le plus pathétique de la pièce. Fabio prisonnier d'une fausse identité, qui l'oblige à faire respecter la volonté de son maître sans écouter son cœur, doit rester sourd aux prières de Flaminia. Désespérée, celle-ci lui expose son projet de partir pour rejoindre Leandro et lui raconte alors, dans un parfait exemple de mise en abîme, son histoire d'amour qui est leur propre histoire. Le pathétique atteint son comble lorsque Flaminia demande à Fabio de se mettre à la place de Leandro pour comprendre ses sentiments et son désespoir.

8 « Se ella come Fabio mi amasse e come Fabio cercasse di godermi, io che non Fabio ma Leandro sono, trovandomi tradito, non la potrei più amare, anzi ritrovando lei incostante, tutto il mio amore in odio si convertirebbe ». (I,1)

9 « Il mal è più di cinque anni : penso che sia che in quel punto qualcuno dei miei, che non ho conosciuto dee correre qualche gran pericolo e avere qualche gran dolore di me ». (III,5)

Transforme-toi, mon cher Fabio, transforme-toi l'espace d'un instant : imagine que tu es Leandro et pense que maintenant, dans ce même lieu, Fabio veut m'enlever à toi et m'empêche de te rejoindre. Cette haine que tu éprouverais à son égard, Leandro ne l'aura-t-il pas envers toi, si tu m'enlèves à lui ?¹⁰

L'intérêt de cette scène est évidemment amplifié par le non-dit, par les sous-entendus. Le public, parce qu'il connaît sa véritable identité, est en mesure d'imaginer tout ce que Fabio ne peut pas se permettre d'exprimer. Cette complicité est d'ailleurs mise en exergue par Fabio après le départ de Flaminia, dans un monologue où le public est pris à témoin de ses souffrances et de sa frustration.

La scène – pourrait-il en être autrement ? – s'achève sur une ellipse, sur une brusque interruption de la parole et se traduit, d'un point de vue dramatique, par l'évanouissement de Fabio qui, sur le point d'avouer la vérité à Flaminia, tombe à terre, comme mort. Cette mort apparente constitue un point commun avec la nouvelle de Bandello, puisqu'elle rappelle l'accident survenu à Romeo lorsqu'il découvre ce qu'il croit être le cadavre de Giulietta et perd aussitôt connaissance (« Romeo tomba évanoui à côté de Giulietta, bien plus mort qu'elle, et longtemps il resta inconscient, tellement accablé par la douleur qu'il faillit en mourir »)¹¹.

Le vide du récit provoqué par l'interruption du discours de Fabio est comblé quelques scènes plus loin par une lettre, qu'avant de quitter la ville, il laissera à Ardelia, une prostituée amoureuse d'Amico. Cette lettre, lue au public à haute voix par Ardelia, constitue une deuxième mise en abyme, symétrique de la première et permet à Fabio- Leandro de dévoiler son identité et de raconter à son tour l'histoire de son amour pour Flaminia.

Comme on l'a rappelé plus haut, *L'Erofilomachia* se distingue de la nouvelle de Bandello surtout parce qu'elle réserve un dénouement heureux à une histoire tragique, suivant le programme annoncé au public dans le prologue : « Préparez-vous à écouter en silence, si vous voulez apprécier comment un triste et malheureux accident peut avoir une si belle et douce issue »¹². Amico, l'ami par excellence, ne voulant pas être dépassé par Fabio en générosité et en loyauté, s'empresse de rompre ses fiançailles avec Flaminia et d'aller chercher Fabio. Enfin, une autre lettre providentielle arrive à point nommé de Gênes pour annoncer la paix entre les familles des protagonistes. L'expédiente de la lettre

10 « Trasformati, Fabio mio caro, trasformati un poco, e pensa di esser Leandro tu e giudica che ora in questo medesimo luogo Fabio mi voglia torre con l'impedire ch'io non venga da te. Quell'odio che li porteresti non lo porterà Leandro a te, se tu me li togli ? » IV,4.

11 « Cadette subito Romeo tutto svenuto a lato di Giulietta, di quella assai più morto, ed un pezzo stette fuori di sé tanto dal dolore oppresso che fu vicino a morire » (BANDELLO, 1966 : 759).

12 « Disponetevi dunque ad ascoltare con silenzio se volete gustar bene come un pietoso e lagrimoso disturbo possa avere un sì piacevole e grazioso successo » (p. 10).

est également utilisé par Shakespeare dans l'histoire tragique de Roméo et Juliette, où le mécanisme est cependant inversé : Roméo reçoit trop tard la lettre de Frère Laurent qui explique pourquoi Juliette en était venue à simuler la mort. La méprise qui entraînera la mort de Roméo, puis celle de Juliette, découle de ce retard.

La tragédie dans laquelle sont plongés les amants de Bandello et ceux de Shakespeare est le résultat d'un concours de circonstances malheureuses : la mort de Tebaldo, tué par Roméo dans un duel et la tragique méprise causée par la mort simulée de Giulietta. Bandello lui-même souligne dans la présentation de sa nouvelle le rôle hostile du destin (« Le triste trépas de deux malheureux amants qui moururent, l'un pour le poison et l'autre de douleur à la suite de divers événements »)¹³. Dans *L'Erofilomachia*, en revanche, l'obstacle majeur est constitué par Leandro, qui s'interdit toute manifestation de ce qu'il ressent vraiment, allant jusqu'à interioriser l'épreuve tragique. Si le Roméo de Bandello et celui de Shakespeare ont hâte de se marier, même en cachette, pour goûter aux joies du mariage, Leandro est au contraire un exemple indiscutable de patience et de continence. Le sort lui donne la possibilité de vivre aux côtés de Flaminia, mais sa loyauté envers Amico lui interdit de profiter des circonstances. Déjà pourvu d'un sens moral aigu, Leandro est en outre tiraillé entre les raisons de l'amitié et celles de l'amour comme il le rappelle lui-même : « Ah cruelle destinée, dans quel difficile combat m'as-tu plongé entre l'amour et l'amitié ! »¹⁴.

Alors que le personnage de Leandro est très différent de celui de Roméo, Flaminia est une héroïne tragique qui appartient à la lignée qui va de la Thisbé d'Ovide à Juliet de Shakespeare, en passant par Giulietta de Bandello. En effet, dès son entrée en scène, Flaminia se réfère expressément à Thisbé : « Que vas-tu faire, Flaminia ? Tu as déjà franchi le seuil ; songe au cas de Thisbé qui, pour s'être trop hâtée, n'en courut que plus vite à sa mort ».¹⁵ Comme Giulietta, Flaminia veut rejoindre à tout prix l'homme aimé et, comme elle, veut s'enfuir pour échapper au mariage imposé. On peut rappeler aussi que dans la nouvelle de Bandello, Giulietta manifeste à plusieurs reprises sa volonté de partir déguisée en homme. Flaminia, lorsque Fabio la surprend, est aussi déguisée et même s'il n'est pas dit explicitement qu'elle est habillée en homme on peut le supposer, à en juger par l'exclamation de Fabio :

13 « La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con vari accidenti » (p. 727).

14 « Ahi, fortuna crudele, in che dura battaglia m'hai tu messo tra l'amore e l'amicizia ! » (IV,1).

15 « Che farai Flaminia ? Tu sei già fuor dalla porta ; pensa al caso di Tisbe, che per troppa fretta si affrettò la morte » (IV,4).

Ah, Madame Flaminia, où donc allez-vous toute seule et dans cet habit ? C'est comme cela que vous faites honneur à votre père et à ceux qui ont sa confiance ?¹⁶.

Malgré ces quelques points communs aux deux héroïnes, les différences entre *L'Erofilomachia* et l'histoire tragique de Roméo et Juliette restent importantes. Le trait le plus marquant qui différencie la comédie de Sforza Oddi de la nouvelle de Bandello et surtout de la tragédie de Shakespeare, est que l'accent n'est pas mis sur l'amour et la passion, comblés puis meurtris, mais davantage sur les sentiments de générosité et de fidélité ainsi que sur l'esprit de sacrifice exprimés par le personnage de Leandro.

Même si elle n'a pas le charme sensuel et poétique de la nouvelle de Bandello et même si elle est loin d'être un chef d'œuvre théâtral comme Roméo et Juliette de Shakespeare, *L'Erofilomachia* reste toutefois une œuvre intéressante à plus d'un titre. Si comme on l'a vu, la comédie montre la cohérence interne de l'œuvre de Sforza Oddi en résonance avec le climat culturel et politique de l'époque, cette utilisation du pathétique à des fins conformistes et moralisantes ne l'empêche pas d'esquisser des caractères originaux et intéressants. Si Leandro et Flaminia sont au cœur de l'intrigue, le moteur dramatique de la comédie repose sur l'autre couple, celui d'Amico et d'Ardelia. Benedetto Croce a mis en évidence la beauté et la poésie du personnage d'Ardelia, une prostituée qui présente des traits de caractère, de bonté et de générosité qui font d'elle l'un des plus beaux personnages féminins de la comédie de la Renaissance¹⁷. Amico, quant à lui, se présente comme le parfait double spéculaire de Leandro. Autant ce dernier est passif, patient et porté à l'auto-frustration, autant Amico est volontaire, porté à l'action et prêt à prendre son plaisir dès que l'occasion se présente ; mais il est aussi porteur des valeurs positives célébrées par *L'Erofilomachia*, la fidélité et la magnanimité, comme le montre son beau geste de s'effacer en faveur de Léandro.

Après la reprise du thème des amants tragiques par Bandello, *L'Erofilomachia* constitue donc un jalon remarquable sur le chemin qui conduit à la fixation de ce mythe par Shakespeare, principalement en raison de sa maîtrise des *topoi* de la comédie pathétique : début tragique et dénouement heureux ; péripéties et rebondissements multiples, fonction traditionnelle de divertissement confiée à un petit nombre de personnages et surtout une attention particulière à la psychologie des personnages protagonistes et au message moral véhiculé.

16 « Ah madonna Flaminia, e dove sola in questo abito ? Questo onor fate a vostro padre e a quelli di cui si fida ? ». (IV,4).

17 CROCE, 1952 : p. 240-244.

Bibliographie

Sources

- BANDELLO, Matteo, *La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con vari accidenti*, dans *Tutte le opere*, éd. F. Flora, Milan, Mondadori : 1966, *Novelle*, t. II,9, p. 727-766.
- ODDI, Sforza, *L'Erofilomachia*, dans *Il teatro italiano. La commedia del Cinquecento*, éd. G. Davico Bonino, Turin : Einaudi, 1978, t. III, p. 7-131.
- Autres éditions : *Commedie. L'Erofilomachia, I morti vivi, Prigione d'amore*, éd. A.R. Rati, Pérouse, Morlacchi, 2011 ; *Commedie del Cinquecento*, éd. A. Borlenghi, Milan : Rizzoli, 1959 ;
- L'Erofilomachia, ovvero il Duello d'Amore e d'Amicizia*, éd. B. Croce, Naples : Edizioni scientifiche italiane, 1946.
- SHAKESPEARE, William, *Roméo et Juliette (Romeo and Juliet)*, Texte original et traduction de P. Jouve et G. Pitoëff, Paris : Flammarion, 1992, p. 7-269.

Œuvres critiques

- BALDI, Guido, « Le commedie di Sforza Oddi e l'ideologia della Controriforma », *Lettere Italiane*, XXIII (1971), p. 43-62.
- BONORA, Ettore, *Retorica e invenzione- Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento*, Milan : Rizzoli, 1970, p. 159-160.
- CONCOLINO MANCINI ABRAM, Bianca, « Le prologue dialogué dans quelques comédies du XVI^e siècle », dans *La constitution du texte : le tout et ses parties. Renaissance-Âge classique*, Poitiers : la Licorne, 1998, p. 145-152.
- , « Concettismo e quiproquo dans *la Pellegrina* de Girolamo Bargagli », dans *Figures à l'italienne*, éd. D. Boillet et A. Godard, C.I.R.R.I, Paris : Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 101-120.
- , « Bandello, Les Intronati, l'Arioste et Shakespeare. Jeux d'écritures à La Renaissance », dans *Le Roman mis en scène*, Paris : Éditions Classiques Garnier, 2012, p. 29-41.
- , « Il personaggio femminile en travesti. Lelia, Nicuola, Viola e le altre », dans *Il personaggio in commedia. Vita e finzione nel teatro moderno e contemporaneo*, éd. R. Caputo, F. Nardi, en collaboration avec P. Benigni et Silvia Mancinati, Rome : Universitalia, 2022, p. 145-158.
- CROCE, Benedetto, *L'Erofilomachia dell'Oddi*, dans *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, Bari : Laterza, 1952, t. 3, p. 235-244.
- FLORA, Francesco, *Introduzione*, dans *Tutte le opere di Matteo Bandello*, Milan : Mondadori, 1966, t. 1, p. XLVIII-XLIX.
- GUGLIELMINETTI, Marziano, *La novella, la fiaba, il « romanzo »*, dans *Storia della civiltà italiana*, éd. G. Barberi Squarotti, Turin : Einaudi, 1990, t. 3, p. 429-432.
- MAIER, Bruno, *Matteo Bandello*, dans *Dizionario critico della letteratura italiana*, Turin : UTET, vol. 1, p. 178-184.
- PATRIZI, Giorgio, *Le Novelle di Matteo Bandello*, dans *Letteratura Italiana. Le Opere*, éd. A. Asor Rosa, Turin : Einaudi, 1993, t. 2, p. 517-540.



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Divertir, instruire, célébrer
Études sur le théâtre et la théâtralité
dans l'Europe prémoderne
à la mémoire d'André Lascombes

***To entertain, instruct
and celebrate***
*Studies in early modern theatre and
theatricality in memory of André
Lascombes*

Textes réunis par
Jean-Pierre Bordier, Juan Carlos Garrot Zambrana,
Richard Hillman, Pierre Pasquier

Référence électronique

[En ligne], Juan Carlos Garrot Zambrana, « Les autos sacramentales et le peuple espagnol », dans *Divertir, instruire, célébrer : études sur le théâtre et la théâtralité dans l'Europe prémoderne à la mémoire d'André Lascombes - To entertain, instruct and celebrate : studies in early modern theatre and theatricality in memory of André Lascombes*, éd. par J.-P. Bordier, J. C. Garrot Zambrana, R. Hillman, P. Pasquier, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne », 2023, mis en ligne le 10-02-2023,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/hommage-lascombes>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Elena Pierazzo & Marion Boudon-Machuel

Responsable scientifique
Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN
2107-6820

Mentions légales
Copyright © 2023 – CESR.
Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.nue@univ-tours.fr

Les *autos sacramentales* et le peuple espagnol*

Juan Carlos Garrot Zambrana

Centre d'études supérieures de la Renaissance
Université de Tours

Les *autos sacramentales* sont des pièces allégoriques jouées lors de la Fête-Dieu dans les villes espagnoles. Le lien existant entre le cadre, la fête religieuse, et les représentations nous oblige à prendre en compte ces trois éléments si nous voulons comprendre l'évolution d'un genre théâtral qui a connu une extraordinaire vitalité en Espagne aux XVI^e siècle et tout particulièrement au XVII^e siècle, et qui sera rejeté par les élites au siècle suivant et finalement interdit en 1765. Toutefois, ce genre commence à être revendiqué par certains érudits cent ans après et l'on peut même parler d'une « résurrection » à partir des années 1920, mais en fin de compte le genre restera plutôt confiné dans les Départements des universités et reviendra rarement sur les tréteaux.

Nous nous proposons de retracer ce long parcours ; par conséquent nous allons commencer par présenter la fête et son évolution, ensuite nous nous intéresserons aux représentations en nous interrogeant sur le véritable intérêt qu'elles pouvaient susciter et sur la question du public, ou, pour être plus précis, des publics. Un aspect rarement abordé, celui de la publication à une époque où l'on assiste à un grand engouement pour la lecture du théâtre, retiendra notre attention. Enfin, après avoir expliqué les raisons de leur interdiction, nous allons nous attarder sur la réhabilitation de ces allégories baroques. Ce dernier point présente deux versants à partir d'une même idée, celle qu'il s'agit d'un genre vivant : d'un côté celui de la mise en scène d'anciens titres, notamment, *El gran teatro del mundo*, le plus connu à tout point de vue ; de l'autre, celui de l'écriture de nouvelles pièces par des dramaturges novateurs du XX^e siècle reprenant à leur compte un certain nombre de procédés propres à la tradition allégorique.

* Je prends le mot « peuple » dans les deux sens habituels : selon le *Trésor de la Langue Française Informatisé* « *Peuple* peut désigner soit la totalité de la nation, soit la partie de la nation qui est dominée économiquement et politiquement ».

La Fête-Dieu et le théâtre

C'est Urbain IV qui publie la Bulle *Transiturus* en 1264 où il est question de consacrer des festivités à l'eucharistie ; la citation sera longue mais nécessaire pour bien comprendre comment la fête était envisagée à l'origine.

Par conséquent, pour l'affermissement et l'exaltation de la foi catholique, Nous avons cru avec raison devoir ordonner une commémoration annuelle de ce grand Sacrement. Nous assignons à cette fin un jour déterminé que Nous voulons être le jeudi après l'octave de la Pentecôte. Qu'en ce jour donc les fidèles s'assemblent dans les temples avec un grand concours et une ferveur extraordinaire, que le **clergé et le peuple témoignent leur bonheur par des cantiques de louanges ; que tous chantent des hymnes sacrées**, non seulement en esprit et dans le fond de leur cœur, mais aussi des lèvres et de bouche. Que la foi s'épanche en bénédictions, que l'espérance bondisse de joie, que la charité tréaille d'allégresse ! **Que la dévotion jubile, que les âmes pures se réjouissent et que l'assemblée des saints soit remplie d'une douceur spirituelle !** Que chacun vienne avec une prompte obéissance, avec une volonté pleine d'affection, et accomplisse saintement ses bons désirs par la célébration de cette grande fête ! **Dieu veuille que les cœurs des fidèles s'enflamment d'une telle ardeur que, par leurs pratiques de piété, ils croissent en mérites aux yeux de l'aimable Jésus, qui S'est livré pour prix de leur rançon et qui Se présente pour être leur nourriture en cette vie et leur récompense en l'autre¹.**

C'est pourquoi, Nous vous avertissons et Nous vous exhortons en Notre-Seigneur, Nous vous commandons très étroitement par cette constitution apostolique, en vertu de la sainte obéissance et pour la rémission de vos péchés, Nous vous enjoignons de célébrer tous les ans, dévotement et avec solennité, cette excellente et glorieuse fête, le jeudi assigné ci-dessus. Nous vous prescrivons de la faire diligemment célébrer dans toutes les églises de vos villes et de vos diocèses. De plus Nous vous ordonnons d'exhorter vos diocésains tant par vous-mêmes que par d'autres, le dimanche qui précède la susdite fête, de se disposer saintement à cette solennité, par une sincère confession, par l'aumône, par la prière et par d'autres bonnes œuvres, afin qu'ils puissent participer en ce jour à ce précieux et auguste Sacrement, et par ce moyen, recevoir un accroissement de grâce.

Pour animer les fidèles par des dons spirituels à la célébration de cette grande fête, confiant en la miséricorde de Dieu et appuyé sur l'autorité des bienheureux apôtres Pierre et Paul, Nous accordons cent jours d'indulgence à tous ceux qui, vraiment contrits et confessés, assisteront ce jour-là aux Matines et à la Messe, aux premières et aux secondes Vêpres, et quarante jours à tous ceux qui se trouveront à Prime, à Tierce, à Sexte, à None ou aux Complies. Enfin à ceux qui seront présents, durant quelques uns des jours de l'Octave, à tous ces offices, Nous accordons, pour chaque jour de leur assistance, cent jours d'indulgence.

1 C'est moi qui mets ces lignes en gras.

Donné à Rome, le 11 août de l'année 1264, la troisième année de notre pontificat.
Urbain P.P. IV

Les passages mis en gras témoignent de la joie qui doit régner lors du Corpus et nous croyons que ce n'est pas abusif de penser que nous pouvons y trouver les prémices d'une tension entre sacré et profane, entre dévotion, recueillement, d'un côté, et envie de se distraire, d'un autre, qui va se développer au fur et à mesure que les composants ludiques de la festivité vont prendre de l'ampleur. Mais revenons au commencement.

Clément V reprend la bulle d'Urbain IV qui n'avait pas eu une grande diffusion et demande que le décret soit observé, mais c'est son successeur, Jean XXII, qui instaure véritablement la fête en 1318. Il ordonne que l'on célèbre une Octave, qu'il y ait des processions dans les rues et sur les places, et que l'hostie y soit montrée. Si l'on songe plus précisément à l'Espagne, depuis le tout début du XIV^e siècle on a des témoignages en Aragon et, un peu plus tard, en Castille, notamment à Séville et à Tolède². Par exemple, pour cette dernière ville, les premières allusions datent de 1372 ; il faut souligner cependant que nous n'avons que des données assez éparées. La situation change au cours du XV^e siècle ; déjà pour 1418, on possède des documents qui nous permettent d'affirmer l'importance de la procession eucharistique lors de cette festivité.

On apprend également grâce à l'exhumation des archives tolédanes que même s'il y avait des représentations à plusieurs dates (Noël, Semaine Sainte, Assomption), ce sont celles consacrées à la Fête-Dieu qui se taillent la part du lion et ne cessent de prendre de l'ampleur. Nous savons aussi que les acteurs jouaient sur une scène « mobile », des chars qui s'intégraient à la procession et qui s'arrêtaient ici et là, et qui constituaient une scène simple ou, selon les cas, multiple (TORROJA ET RIVAS, 1977 : 44).

Il ne nous reste qu'une liste de titres et un seul texte complet, l'*Auto de la Pasión* d'Alonso de Campo, de ce qui était une activité très riche : par exemple, en 1500, on a joué quatre pièces tandis qu'en 1508 et 1510, leur nombre monte à neuf, avec une moyenne de sept pour la période considérée, tout en sachant que les pièces pouvaient être reprises d'une année sur l'autre (TORROJA ET RIVAS, 1977 : 44)³.

On rétribuait les acteurs, qui n'étaient pas au début des professionnels. On connaît un certain Alonso del Varco qui a joué le rôle de Jésus dans *Los santos padres* et qui était un homme d'Église (TORROJA ET RIVAS, 1977 : 51-52) ; toutefois pour les rôles de moindre

2 Pour Tolède, voir TORROJA ET RIVAS, 1977 ; pour Séville, LLEÓ CAÑAL, 1975. FLECKNIAKOSKA, 1961, donne une vue d'ensemble de la question ainsi que Very, 1962. Il est toujours utile de se référer au texte pionnier de GONZÁLEZ PEDROSO, 1956 [1865].

3 Par exemple *Adán y Eva o Pecado de Adán* fut joué quatorze fois.

importance, on faisait appel à des simples laïcs comme le faiseur de nattes dont on ne connaît pas le nom et qui intervenait dans *San Ioan decollacio*⁴.

Le cas de Séville, l'autre grande ville castillane pour notre sujet à cette période, mérite également quelques lignes. Au xv^e siècle, les dépenses sont assurées à parts égales par le chapitre de la cathédrale et par la municipalité; les confréries et les guildes commencent à participer à la fête au tout début du xvi^e siècle, voire avant (LLEÓ, 1975 : 6 et 9). En plus de la procession religieuse proprement dite, il y avait un certain nombre d'éléments ludiques : la tarasque, des géants, les *mojarrillas* (personnages ridicules) et, après une date qui est difficile à déterminer, les acteurs des *autos*, sur des chars. Ainsi, sur un document de 1426, on lit que l'on se proposait de « fazer juegos para el día de la fiesta del Corpus por cincuenta florines de oro (faire des jeux pour le jour de la Fête-Dieu pour cinquante florins d'or) ». Reste à savoir en quoi consistaient exactement ces « jeux » et, le plus important, quand pouvons-nous commencer à parler de théâtre, car au début il y a simplement, et certainement sous l'influence de la couronne d'Aragon, un char avec des « tableaux vivants », ce que l'on connaît sous le nom de « roca ». Ce dispositif sera abandonné à la fin du xv^e siècle à la faveur des « châteaux », des structures fixes, également sous l'influence de l'Aragon (LLEÓ, 1975 : 10-15). Ici, les confréries et les guildes jouent un rôle de premier ordre car elles paient les châteaux et les personnages que l'on y voit appartiennent à ces institutions. Lleó évoque par exemple un château proposé par les tisserands : il était « couvert de soie », y apparaissent la Vierge Marie, le Roi Ferdinand, les archevêques saint Léandre et saint Isidore, un Roy d'armes, un porte-en-seigne, deux chanteurs, dix maures et une mauresque. Les châteaux peuvent faire référence à des épisodes de l'histoire de l'Espagne, comme celui que nous venons d'évoquer, et, bien entendu, à l'histoire sacrée. Par exemple en 1530, ce sont les charpentiers qui ont eu le prix du meilleur château, consacré à la Nativité. Il y avait quatre chanteurs plus « un Joseph, un autre qui fait la Vierge, un autre qui fait l'Ange ». Marie doit tenir un jeune enfant auprès d'elle (LLEÓ, 1975 : 16).

En réalité, la participation des groupes populaires est attestée partout. Voici une ordonnance madrilène de 1481, c'est-à-dire lorsque la future capitale de l'empire espagnol était une ville de taille modeste. Elle nous apprend que par ordre du *Corregidor* et des *regidores*, les guildes et les corps de métiers se devaient de participer à la fête avec des jeux « honnêtes » ; si un corps est pauvre, continue l'ordonnance, il peut s'associer avec un autre, mais si jamais l'un d'eux élude cette obligation, il sera sanctionné. Les juifs et les musulmans étaient tenus de faire de même. Les Maures avec leurs « jeux et leurs danses », les juifs, avec leurs danses seulement⁵. On aimerait savoir quels sens donner

4 Le document se limite à donner le métier de l'acteur : « un espartero ». (TORROJA ET RIVAS : 53 n. 95).
5 « [Que] todos los oficios de la villa saquen cada oficio sus juegos con representación honesta, lo más

au mot « jeux », car il semble difficile de songer à des dialogues joués par les Maures : il serait plus sensé de penser à des tableaux vivants.

Il en va de même dans d'autres régions, par exemple en Estrémadure. Les guildes et les confréries pouvaient commander elles-mêmes des pièces : c'est le cas de deux *farsas* de Sánchez de Badajoz, la *Farsa del Molinero* et la *Farsa del Herrero* (CAZAL, 2001 : 63)⁶.

L'engouement pour les représentations était tel que les gens négligeaient la procession et oubliaient même le respect dû à l'eucharistie exposée sur la même place où avait lieu le spectacle :

Lorsque la procession arrive à la place du village le jour de la Fête-Dieu on joue d'habitude une *comedia*⁷, et les gens, désireux de la voir, quittent la procession afin d'avoir une place et négligent l'endroit où le Très Saint Sacrement est exposé, et ceux qui assistent à la *comedia* tournent le dos à l'ostensoir où se trouve le Très Saint Sacrement, et ils gardent leurs chapeaux sur leurs têtes, l'ostensoir étant entouré de séculiers⁸.

Les pièces

Il est difficile de savoir exactement quand les « jeux », les « tableaux vivants », deviennent du théâtre : à Tolède avant la fin du XV^e siècle, bien entendu. En revanche nous avons la certitude que le lien entre une fête consacrée à l'eucharistie et les contenus des représentations a mis du temps à se concrétiser ; même au XVI^e siècle de nombreuses pièces traitent de la Nativité ou mettent en scène des épisodes de l'Ancien Testament. Comme l'écrit Flecniakoska (1961 : 83), il n'y a pas de différences dans la façon de célébrer toutes

honradamente que ellos pudieren. E sy algund ofiçio fuere pequenno, que se junten dos ofiços para sacar vn juego. E que qualquier ofiçio que no sacare su juego aquel día sancto. Perpetuamente para siempre jamás en cada anno, que pague de pena tres mil mrs. [maravedies], para la costa de la misma fiesta. E mandaron que los moros e los judíos saquen el dicho día, los moros sus juegos e danças, e los judíos su danza, so la misma pena ». Le texte a été publié par ESCUDERO DE LA PEÑA, 1871, qui l'a trouvé dans le *Libro de acuerdos* madrilène. Cité par VAREY, 1993a : 361. Je respecte l'orthographe de l'original. Enfin, concernant la participation de Madrilènes juifs et musulmans, rappels que nous sommes en 1481, donc avant l'expulsion des juifs d'Espagne (1492) et du baptême forcé des musulmans de Castille (1502). Nous ne pouvons pas nous attarder sur le sens à donner à cette participation forcée.

6 On peut lire aussi CAZAL, 2010. Le mot *farsa* renvoie ici à une pièce de dévotion.

7 Nous laissons le mot en espagnol car il ne s'agissait certainement pas de ce que l'on entend par comédie.

8 « Cuando llega la procesión el día del Corpus a la plaza de dicho lugar se suele hacer una comedia, y por prevenir los lugares para ello dejan la procesión, y el sitio donde se pone el Santísimo Sacramento está con indecencia, y los que asisten a la comedia tienen vueltas las espaldas a la custodia en que está el Santísimo Sacramento con los sombreros puestos y cercado de seglares ». Cf. TEIJEIRO, 2005 : 112. Il cite le *Libro I de Visitas* de Casar de Cáceres (1595-1716), f. 591v.

les fêtes du calendrier religieux. Toutefois, on sent que peu à peu un lien s'établit avec la transsubstantiation, jusqu'à la progressive instauration d'un théâtre allégorique qui, chez Calderón de la Barca, son auteur le plus important, sera éminemment centré sur la figure du Christ et l'explication du dogme (WARDROPPER : 296 et 319).

Les textes ont gagné donc en cohérence mais aussi en nombre de vers. Au XVI^e siècle on trouve des *autos* qui en comptent environ 400⁹ ; écrit vers 1632, *Le grand théâtre du monde*, 1572. En plus de la pièce principale le public avait droit à deux sortes d'intermèdes, une *loa* au tout début, et un *entremés* à la fin, auxquels s'ajoutaient des danses et des chansons (DÍEZ BORQUE, 1983), des composantes purement ludiques, notamment les dernières, qui, si l'on considère l'ensemble, ne font que reproduire l'hétérogénéité déjà présente dans la procession et se faire écho des propos de la Bulle *Transiturus*, mais qui vont être la cible d'attaques répétées de la part des moralistes¹⁰.

Si parfois on est confronté à des textes assez polémiques, il s'agit d'une minorité, de telle sorte que nous ne pouvons que nous ranger aux côtés de Marcel Bataillon, lequel, face à certains critiques qui défendaient la théorie d'un théâtre né sous la bannière de la Contre-réforme en tant qu'arme contre les protestants, plaide pour une autre intention : celle de revitaliser le sentiment religieux qui chez les croyants avait perdu de sa force (BATAILLON, 1964 : 189).

Dans cette évolution il y a un point fondamental sur lequel toute la critique est d'accord : le rôle décisif joué par les acteurs professionnels, qui se sont substitués aux amateurs¹¹ ; or cette professionnalisation touche également aux auteurs des textes qui écrivent du théâtre profane et du théâtre de dévotion en même temps¹². Le « peuple »¹³ est devenu, au moins dans les villes d'une certaine importance, doublement spectateur : et de la procession et de la représentation dans son ensemble.

9 En fait c'est assez irrégulier. Si l'on se réfère aux pièces du *Códice de Autos Viejos*, dont Pérez Priego a édité quelques-unes, cela va de 365 vers, *Aucto de la degollación de Sant Juan Baptista*, aux 680 vers du *Aucto de la destrucción de Jerusalén*. Pour ces questions, nous renvoyons à l'introduction de Pérez Priego (PÉREZ PRIEGO, 1988) ainsi qu'à REYES PEÑA 1988. Le *Códice* rassemble 96 pièces manuscrites représentatives du théâtre de dévotion joué en Espagne entre 1560 et 1580 environ.

10 FLECKNIAKOSKA, 1961 : 91, cite un passage de Fray José de Jesús María où cet ecclésiastique critique le mélange du religieux avec des histoires d'adultère. Le critique français reprend sa citation à COTARELO, 1904, qui en reproduit bien d'autres à ce sujet.

11 Les troupes professionnelles jouaient partout, même dans les petits villages autour des grandes villes, mais, d'un autre côté, des documents témoignent de l'existence de troupes « mixtes » : certains villages faisaient appel aux acteurs de métier seulement pour les rôles principaux (FLECKNIAKOSKA, 1961 : 120).

12 À quelques exceptions près comme le cas de Valdivielso. FLECKNIAKOSKA, 1961, a insisté sur le rôle joué par la professionnalisation ainsi que par l'incorporation de certains procédés propres au théâtre profane, la *comedia*.

13 J'utilise ici le mot dans le sens de collectivité.

Comme il a été indiqué plus haut, nous entendons par *auto sacramental* une œuvre destinée à être jouée lors de la Fête-Dieu, composée d'un seul acte, de type allégorique et dont l'action tisse des liens plus ou moins évidents avec l'Eucharistie en accord avec le cadre qui lui accordait sa raison d'être. Curieusement, les théoriciens de l'époque ne nous donnent aucune définition du genre ; nous devons donc puiser dans les pièces elles-mêmes qui nous en offrent plusieurs, la plus connue est sans doute la suivante, due à Calderón, le poète qui a mené le genre à son degré le plus haut de perfection, à tel point qu'il en a fait oublier ses prédécesseurs et, cette fois-ci à juste titre, ceux qui ont essayé de lui succéder : « Des sermons mis en vers, des questions de Théologie Sacrée rendues représentables, que ma raison n'arrive pas à expliquer ni non plus à comprendre et que la joie a préparées pour fêter ce jour-ci »¹⁴.

Les deux premiers vers : « des sermons mis en vers », placent ces pièces sur un terrain liturgique comme si elles faisaient partie de la messe ou bien en étaient un prolongement, ce qui est loin d'être une exagération car la Fête-Dieu commençait, justement, par une messe le jeudi, tôt le matin, se poursuivait par une procession solennelle composée par les autorités civiles et ecclésiastiques, si l'on songe aux grandes villes, mais truffée d'aspects ludiques comme nous l'avons indiqué plus haut : groupes de danseurs, accompagnés de musiciens et de chanteurs, la tarasque et les acteurs sur les chars qui allaient servir de scène. Par la suite, en ce qui concerne Madrid, ville sur laquelle nous allons nous focaliser, les troupes jouaient l'après-midi¹⁵.

Dans la capitale de l'empire, le parcours n'était pas apparemment aussi beau, aussi riche qu'à Séville ou à Grenade d'après un témoin de 1634¹⁶ ; en revanche Madrid comptait sur un grand atout, la participation du Roi, toujours présent pendant le règne de Philippe IV, rendant ainsi visible l'union de l'Église, la Monarchie et le Peuple, devenu, nous tenons à y insister, un simple spectateur, autour de la foi catholique. D'autres éléments renforcent le sentiment d'une collectivité qui s'appuie sur deux piliers, Foi et Monarchie. Il nous est parvenu une description du jeudi du Corpus de 1626 faite par Cassiano del Pozzo, « passionné de sciences naturelles, des antiquités romanes, biblio-

14 « Sermones / puestos en verso, en idea / representable cuestiones / de la Sacra Teología, que no alcanzan mis razones / a explicar ni comprender / y el regocijo dispone / en aplauso de este día ». Cf. Calderón de la Barca, *Loa para el auto La segunda esposa y triunfar muriendo* (CALDERÓN DE LA BARCA, 1987 : 427).

15 Ces ingrédients ludiques et notamment l'utilisation de la tarasque ajoutent des touches joyeuses qui vont parfois très loin ; sans s'y référer précisément, Azpilicueta critiquait le manque de dévotion de certains. Cf. Martín Azpilicueta, *Comento en romance a manera de repetición latina y Scholastica de juristas sobre el capítulo Quando de Consecratione, dist. prima*, cité par BATAILLON, 1964 : 190.

16 *Cartas de algunos padres de la C.J.*, 1861 : p. 63, lettre du 20 juin 1634.

graphe d'une grande envergure ; collectionniste d'art »¹⁷ qui faisait partie de la suite du Cardinal Francesco Barberini, neveu et légat *a latere* du pape Urbain VIII et qui a assisté à la messe, à la procession ainsi qu'aux représentations. Il a été frappé par de très belles tapisseries qui ornaient les rues dont certaines étaient au sujet religieux (les actes des apôtres, l'Apocalypse), ce à quoi l'on pouvait s'attendre, alors que d'autres chantaient des exploits des armées de Charles Quint (DEL POZZO, 2008 : 161-162). Par conséquent, l'union évoquée plus haut se donne à voir partout et bien entendu, elle apparaît également sur les tréteaux¹⁸.

Les textes, de leur côté, donnaient à voir et à entendre une année après l'autre l'histoire de la Rédemption : la tentation, la chute et le rachat toujours possible pour la brebis égarée pourvu qu'elle croie en son Sauveur et obéisse à son Église, car sans elle, point de salut. Afin de varier leurs intrigues et d'éviter la lassitude, les poètes avaient recours aux associations allégoriques les plus variées, de telle sorte que le Christ pouvait apparaître sous la forme d'un Pèlerin (*El Diablo mudo*), d'un jeune Berger (*El día mayor de los días*), mais aussi d'un arbre étrange (*La humildad coronada de las plantas*), d'un personnage de la mythologie (Cupidon : *Psiquis y Cupido*) ou même sous celle de Charlemagne (*La mesa redonda*)¹⁹; pour ne pas parler des pièces dites de circonstances σπ où l'on confondait le Roi des cieux avec l'un des souverains de la maison d'Autriche...

Le dialogue fournissait maintes explications afin de rendre accessible l'allégorie qui se devait d'être à la portée de quiconque pour ne pas empêcher la compréhension de ses grandes lignes, car saisir le sens dans son ensemble était réservé à une minorité. Songeons ne serait-ce qu'à la langue, si proche de celle des prédicateurs « *cultos* », précieux, qui cherche l'admiration du récepteur lettré plus que le simple *docere* des fidèles²⁰. Ajoutons à cela que l'insertion de l'ingrédient dogmatique, abstrait, constituait un redoutable « exercice obligé » rendant sinon la pièce tout entière au moins certains passages, notamment chez Calderón, arides, rébarbatifs²¹. On pourrait rétorquer à cette opinion, très par-

17 Nous traduisons PROFETI, 2001 : 85.

18 Nous nous sommes occupé de cette question à plusieurs reprises, voir par exemple GARROT ZAMBRANA, 2010, 2011 et 2013a.

19 Tous ces *autos* ont été écrits par Calderón, exception faite de ce dernier, œuvre de Vélez de Guevara. Pour leur étude, voir GARROT ZAMBRANA, 2013b.

20 Cf. Manfred TIETZ, 2006a.

21 Dans les *autos sacramentales*, l'infériorité du théâtre lu par rapport au théâtre mis en scène s'accroît et Calderón lui-même en était bien conscient comme il l'a signalé dans son Prologue à la *Primera parte de autos sacramentales de don Pedro Calderón de la Barca*. Cf. GARROT ZAMBRANA, 2017.

tagée d'ailleurs et par de fervents catholiques et par de solides mécréants, son caractère anachronique. Certes, il nous faut au préalable évoquer le récepteur de l'époque²².

Les différents types de public et la compréhension des pièces

Tout d'abord les chars étaient envoyés au parvis de l'Alcazar ; le souverain et sa famille pouvaient regarder aisément le spectacle depuis les fenêtres de leur palais, bien que tous les Madrilènes qui le souhaitaient aient eu la possibilité, paraît-il, de profiter également de la fête en se plaçant devant les chars (GONZÁLEZ PEDROSO, 1952 [1865] : XXXII-XXXIII). Ensuite, le même jour ou le lendemain et le samedi, en sans rentrer dans le détail, les acteurs partaient jouer au minimum devant le Conseil de Castille, les échevins de la ville et, enfin, devant le peuple qui, cependant, n'avait pas droit à toutes les œuvres comme le prouvent ces indications concernant les festivités de 1643 : le samedi matin « les deux premiers seront joués devant Monsieur D. Francisco de Alarcón. L'après-midi, tous les quatre, devant Monsieur le Président du Conseil de Castille, dont deux seront représentés sur la place pour le peuple »²³ ; ceci pourrait expliquer en partie pourquoi au XVII^e siècle, à partir des années 1630 mais, avec plus de certitude, après 1648, les acteurs se produisaient également dans les *corrales de comedias* (les salles de théâtre public)²⁴. Or, le public n'était pas exclusivement citadin, loin de là puisque, après avoir travaillé à la capitale, les acteurs parcourent les campagnes. Pour ne citer qu'un cas, voici la tournée effectuée en 1604 par la troupe de Gaspar de Porres, engagée par les échevins madrilènes et qui après les représentations du vendredi part vers Ciempozuelos où elle donne deux *autos* le samedi, ensuite le lundi matin elle est à Illescas (deux *autos* et une *comedia*). Le mardi matin à Esquivias, elle propose l'un des *autos* et trois *entremeses*. Finalement, elle arrive à une autre grande ville, Tolède, le jeudi de l'octave « pour y jouer les autos étreonnés dans la capitale »²⁵. On se doit de constater d'abord la prééminence de Madrid par rapport à Tolède déjà au tout début du XVII^e siècle ; la situation s'est inversée par rapport au Moyen Âge et au siècle précédent. Deuxièmement, les Tolédans demandent des pièces allégoriques seulement, tandis que les villages semblent vouloir davantage de textes

22 Voir à ce sujet TIETZ, 2006b.

23 Nous traduisons d'une manière abrégée SHERGOLD ET VAREY (1961 : 40-41). Le peuple a dû attendre le samedi pour voir deux des quatre autos. En fait, ce sont les rois qui, le jeudi, ont droit à l'ensemble des pièces et les membres du Conseil Municipal, le lendemain. N'oublions pas que c'était la ville qui payait et les acteurs et les décors de la fête.

24 Cf. VAREY, 1993b.

25 FLECKNIAKOSKA, 1961 : 114. SALOMON, 1960, a étudié l'activité théâtrale dans les villages de Madrid et Tolède.

ludiques : la *comedia* à Illescas, les trois *entremeses* à Esquivias²⁶. Il semble évident aussi que pour les habitats d'Esquivias, la présence d'une bonne troupe d'acteurs relève de l'exceptionnel et qu'ils voulaient saisir l'occasion pour assister à des spectacles plus variés.

Quoi qu'il en soit, on pourrait en conclure que tous, du roi à l'ouvrier, du lettré féru de théologie à l'homme peu instruit, pourvu certes d'une certaine culture religieuse et littéraire mais désireux plutôt de se distraire que de parfaire ses connaissances théologiques, tous donc aimaient le théâtre allégorique. Or, cette hypothèse aurait besoin d'être fortement nuancée. D'abord on devrait s'interroger sur ce que les gens appréciaient et ce que les gens comprenaient... Dans ce sens, il est fort probable, comme l'a souligné Marcel Bataillon, que l'enjeu n'était pas tellement de faire comprendre mais de faire sentir, d'émouvoir²⁷, puisque même Calderón, réputé par sa solide formation intellectuelle, par sa familiarité avec les textes sacrés et la pensée scolastique, écrivait du théâtre et non des traités de philosophie²⁸. Le poète lui-même l'a clairement exprimé dans sa *loa* citée plus haut : il s'adresse à la foi et non à la raison, car elle est incapable de comprendre les mystères du dogme ; cependant il ne pouvait pas gloser sur le fait qu'il faisait appel aux sens, qu'il comptait sur la beauté de la mise en scène pour captiver son public²⁹, sans pour autant tomber dans une approche qui excluait complètement la pensée : « Celui qui n'est à même de se faire comprendre des savants et des ignorants ne fait rien »³⁰. Par conséquent, il semblerait que le dramaturge s'adressait à tous, sans privilégier un « public » plutôt qu'un autre ; c'est l'avis de Tietz (2006b : 576). Néanmoins, si nous lisons avec attention sa Préface à *Autos sacramentales*, on constate qu'à la fin de sa vie, au moment du bilan, tout en s'adressant à tous, Calderón est particulièrement fier de pouvoir compter sur un certain secteur, le plus élevé du point de vue social : « mes *autos sacramentales*, représentés lors de la Fête-Dieu devant leurs Majestés et leurs Royaux Conseils depuis plus de trente ans » (CALDERÓN, 2020 : 1209-1210)³¹,

Si les contemporains nous avaient laissé davantage de témoignages, nous pourrions mieux cerner le problème car autant les descriptions de la procession du Corpus Christi

26 La même situation peut être constatée lors d'autres « tournées ». Cf. FLECKNIAKOSKA, 1961 : 116-117.

27 Marcel BATAILLON, 1964 : 189.

28 Manfred TIETZ a beaucoup insisté sur cette question ; il a aussi souligné le fait que probablement le public le moins lettré ne comprenait pas tout, loin de là, des vers caldéroniens. Voir parmi d'autres travaux de ce critique, TIETZ, 2002 et 2006b.

29 Il s'en est expliqué dans sa Préface à la Première partie d'*Autos sacramentales* déjà citée. Cf. Juan Carlos GARROT ZAMBRANA, 2017 et 2020.

30 « No hace nada el que no hace / que queden de lo que piensa / docto y no docto capaces ». Pedro Calderón de la Barca, *El sacro Parnaso* (CALDERÓN, 1987 : 780).

31 « [...] los autos sacramentales, que en su festivo día se han representado a sus Majestades y a sus Reales Consejos de más de treinta años a esta parte » (CALDERÓN, 2014).

ne manquent pas, autant les commentaires sur les représentations nous font défaut. La Bibliothèque Nationale d'Espagne garde quelques manuscrits, intitulés généralement *Noticias de Madrid*, assez décevants de ce point de vue³² : dans le meilleur des cas, on énumère des personnages, on s'attarde sur le parcours de la procession ou l'on évoque un fait divers. Il y a aussi des *relaciones* ou des récits de voyage, mais assez vagues ; ici également parfois, on oublie les pièces ; d'autres les relèguent à la fin se contentant de généralités³³. Ainsi, le docteur Juan Manuel de la Peña décrit par le menu les défilés de la Fête-Dieu de 1626, qui ont dû être particulièrement brillants car il y avait à la Cour un illustre invité, le cardinal Barberini, sans daigner nous informer du moindre des aspects de ce qui nous intéresse, exception faite du nom des poètes et des chefs des troupes :

L'après-midi, Andrés de la Vega et Avendaño, chefs de troupe, ont joué sur huit chars devant leurs majestés des *autos*³⁴, et ils les ont par la suite joués devant le Légat du Pape au monastère de l'Encarnación ; celui-ci a été charmé par tant de beaux costumes, par la représentation, par les machines et par la subtilité des allégories, dignes de ces grands esprits qui sont Lope de Vega Carpio et le docteur Mira de Amescua³⁵.

Cassiano del Pozzo, qui, comme nous l'avons déjà indiqué, accompagnait le cardinal, se montre un peu plus disert. Son témoignage nous intéresse particulièrement, car il s'intéresse au contenu des pièces, à la mise en scène et aux intermèdes, tout en passant sous silence les noms des dramaturges, pourtant Lope était bien connu à l'étranger, et des acteurs. Par exemple, il exprime sa désapprobation de la teneur irrespectueuse de cer-

32 Nous en avons lu plusieurs : voir par exemple le manuscrit d'Antonio de León Soto et celui de don José Antonio de Armona.

33 Pour avoir plus de précisions, il faut se référer aux archives de la ville de Madrid, publiés par SHERGOLD ET VAREY, 1961.

34 En 1626, on jouait à Madrid quatre *autos* et on gardera ce même chiffre jusqu'en 1645. En 1646 et 1647, il n'y en eut pas. À partir de 1647, on va jouer deux pièces seulement, qui seront toujours écrites par le même poète, Calderón, à partir de 1648 (VAREY, 1964 : 218).

35 « A la tarde Andrés de la Vega y Avendaño, autores de comedias, en ocho carros triunfales representaron a sus magestades autos, y desde Palacio iban a la Encarnación a servir con ellos al señor Legado, que se alegró de ver tantas galas, propia representación, ingenio de tramoyas y agudeza de alegorías dignas de los felices ingenios de Lope de Vega Carpio y el doctor Mira de Mescua ». Juan Manuel DE LA PEÑA, 1626 : 21v. Soulignons le fait que, après dix-huit feuillets consacrés à l'arrivée du cardinal, il y en a quatre qui traitent du Corpus et quatre lignes de pièces dont on ignore le titre. Nous pouvons constater le peu de poids que finalement avait le théâtre pour certains. D'ailleurs, les documents de la Municipalité de Madrid, qui avait la responsabilité de l'organisation des fêtes, qui engageait les troupes et payait les poètes parfois, ne nous indiquent pas les titres des pièces ni le nom de leurs auteurs, ce qui, d'un autre côté, peut-être dû à une perte des documents. Voir à ce sujet SHERGOLD ET VAREY (1959 : 94-96) qui pour la période allant jusqu'en 1636 n'ont trouvé que deux références précises.

taines chansons³⁶ ; il décrit brièvement le déroulement de la fête théâtrale et nous donne l'intrigue des deux pièces jouées le jeudi, puis des deux autres du vendredi, ce qui a amené certains chercheurs à essayer d'identifier ces *autos*, sans grand succès³⁷. Il faut dire aussi que nous ne savons pas jusqu'à quel point del Pozzo comprenait le dialogue, mais dans le pire des cas, il était à même de suivre les grandes lignes du dialogue. Les intrigues étaient assez variées : le jeudi il a été question de la vie et de la conversion de saint François et d'un crime rituel perpétré par un groupe de juifs à Ségovie. Le vendredi, de l'échec des Anglais, qui ont voulu s'emparer de Cadix³⁸ et de l'âme que le Malin voudrait détourner du bon chemin et qui peut compter sur l'aide de son Ange gardien. Nous avons donc un éventail de thématiques varié : un événement récent (l'échec anglais) et un fait divers datant du XV^e siècle qui a eu lieu à Sepúlveda (province de Ségovie, au nord de Madrid)³⁹, donc des intrigues reliées à l'histoire de l'Espagne et à la lutte de la Foi contre ses ennemis qui vont être associées à une hagiographie (la vie de saint François) et à un conflit typique du théâtre allégorique. L'ennui est qu'il nous est impossible de relier des telles intrigues à des œuvres écrites par Lope de Vega et Mira de Amescua⁴⁰. Il y a bien un *auto* consacré à la victoire sur les Anglais, mais de la plume de Pérez de Montalbán et, qui plus est, apparemment joué au Corpus de Séville de 1626⁴¹ ; sur le crime rituel, sujet peu prisé des dramaturges de l'époque (GARROT ZAMBRANA, 2013b et 2013c), Lope a écrit, certes, *El niño inocente de La Guardia*, or ce n'est pas une pièce allégorique mais une *comedia* en trois actes qui se passe en France et à La Guardia (province de Tolède, au sud de Madrid)⁴². Le spectacle lui est apparu très long bien que del Pozzo ne s'en plaigne pas et si le jeu des acteurs et les dialogues ne l'ont pas beaucoup touché, il a énormément apprécié la richesse des costumes portés par les acteurs⁴³. Toutefois, il nous

36 Cf. DEL POZZO, 2008 : 166. Il a dû s'en ouvrir à ces hôtes puisque quelqu'un l'a assuré qu'avant on en chantait de plus obscènes.

37 La question a été abordée par SIMÓN DÍAZ, 1978-89 et par PROFETI, 2001.

38 Les Anglais avec leurs alliés hollandais ont débarqué à Cadix le 1^{er} novembre 1625 et on dû quitter la ville à la fin du mois. Sur cet événement et sa répercussion, voir FERRER VALLS, 2012.

39 En effet, à la fin du XV^e siècle il y a eu un procès à Sepúlveda, ville de la province de Ségovie, contre des juifs accusés de ce délit, qui a été étudié par ANTORANZ, 2007.

40 Voir SIMÓN DÍAZ, 1978-89 et PROFETI, 2001 qui s'y sont essayé sans succès.

41 PÉREZ DE MONTALBÁN, 1626. Pour une étude de la pièce, voir FERRER VALLS, 2012. Le manuscrit a été longtemps perdu : on connaissait seulement son titre.

42 *El niño inocente de La Guardia* fut publié en 1617, ce qui veut dire qu'elle a été écrite bien avant ; pour cette raison, en dehors du fait qu'elle n'est pas un *auto*, il est impossible que l'on ait pu la jouer à Madrid en 1626, sans parler de la différence de lieu de l'action : Ségovie-La Guardia, que l'on pourrait mettre sur le compte d'une mauvaise compréhension de del Pozzo. En revanche, nous savons qu'en 1638, elle a encore été jouée à Málaga (RENNERT ET CASTRO, 1968 : 479). Nous avons analysé cette pièce à plusieurs reprises. Voir GARROT ZAMBRANA, 2013c.

43 Cassiano DEL POZZO, 2008 : 164-167.

dit que le cardinal Barberini était parti le vendredi visiter la duchesse d'Albuquerque après le premier acte (peut être la première des pièces car les *autos* n'en avaient qu'un). En revanche, nous ne savons si le départ a été provoqué par l'ennui ou par une contrainte protocolaire... Quelques années plus tard, le prince Balthasar-Charles, héritier du trône, aurait été plus tranchant si l'on en croit un commentaire d'un certain Jeroni de Torres, qui écrit une lettre à un ami au sujet des *autos* de 1643, et qui était lui-même fort mécontent du spectacle : « les *autos*, même s'ils ont duré cinq heures et demie, ont été très mauvais et les allégories incompréhensibles depuis le début »⁴⁴. Impossible de se forger une opinion avec si peu d'éléments, mais on peut déduire de ces témoignages que si le spectateur ne comprenait pas bien l'allégorie, il perdait pied dès le début et par conséquent s'ennuyait. D'un autre côté, nous sommes devant des spectateurs qui ne répondent pas à la catégorie « populaire » en tant que groupe sociologique, tout au moins le Prince qui d'ailleurs était obligé de garder une certaine contenance. Mais le spectacle se devait de plaire à tous et, comme nous l'avons déjà souligné à plusieurs reprises, « tous » était un ensemble d'une grande hétérogénéité car nous savons que les spectateurs potentiels d'un *auto sacramental* appartenaient à des couches sociales assez disparates et que leur culture allait des rudiments du fidèle analphabète à l'érudition du théologien confirmé⁴⁵. Pour le premier il fallait rendre la leçon morale claire, simple, compréhensible, en faisant appel à ses sens ; au deuxième il fallait lui offrir un bon échantillon de passages bibliques, de paraphrases des Pères de l'Église...⁴⁶ On a évoqué souvent la difficulté d'accès pour les fidèles peu érudits aux Saintes Écritures et à d'autres textes, disponibles uniquement en latin ; néanmoins, même ceux qui ne lisaient pas le latin connaissaient la Bible : des ouvrages de dévotion ainsi que des sermons servaient d'intermédiaires. Francis Cerdan cite à ce propos le prédicateur Terrones del Caño : « [il convient de] dire en latin les premiers mots de l'Évangile, en citant le chapitre, et les traduire en langue romane [...] »⁴⁷.

44 « Los autos, aunque duraron sinco [sic] horas y medias, fueron muy malos y las alegorías perdidas ya en sus principios ». Il nous apprend que le deuxième était écrit par Calderón et parlait de la Catalogne. Le prince Balthasar-Charles, quant à lui, était d'une fort méchante mauvaise humeur car on ne l'avait pas préparé son dîner et n'avait pas apprécié ni les chars ni la représentation. Cité par Fernando BOUZA, 2001 : 436.

45 Cf. TIETZ, 1982 et 1984, et DíEZ BORQUE, 1983 : 35 *sqq.*

46 Cf. les propos de Calderón de la Barca inclus dans la « Préface au lecteur » de ses *Autos sacramentales* (1677) : « Habrá quien diga que ha sido flojedad no sacar las citas a margen. A que se responde que para el docto no hacen falta y para el no docto, hicieran sobra ». (« Certains diront que c'est une faiblesse que de n'avoir pas inséré les citations en marge. À quoi l'on répond que pour le lecteur savant elles ne sont pas nécessaires et qu'elles sont superflues pour celui qui ne l'est pas ».) Pour le texte espagnol, voir CALDERÓN, 2014, pour le texte français, CALDERÓN, 2020.

47 « [conviene] decir en latín las primeras palabras del Evangelio, citando el capítulo, y volverlos en romance [...] » (TERRONES DEL CAÑO, 1946 : 104-105. Cité par CERDAN, 2000 : 88).

Or, Calderón n'agit pas autrement dans une pièce de jeunesse, *La hidalga del valle*⁴⁸, bien que l'usage du latin reste très rare et réduit le plus souvent à certains hymnes liturgiques, par exemple le *Gloria*. Le procédé le plus courant que l'on retrouve dans les pièces est d'évoquer le nom du prophète ou bien de l'évangéliste dont il est question et de reproduire la citation, ou encore de les faire intervenir en tant que personnages⁴⁹. On est en droit d'affirmer par conséquent que la fonction de toutes ces situations dramatiques, maintes fois utilisées dans les *autos*, n'est pas de faire étalage d'érudition dans le domaine théologique ; tout au moins n'est-ce pas le but principal. Avant tout, on cherche à faire œuvre de catéchèse, comme les prédicateurs à l'église. D'ailleurs il nous semble que les dramaturges ont tendance à mettre à profit un nombre relativement limité de passages. Il faudrait une étude plus large pour affirmer avec plus de force ce que nous sommes en train d'avancer, mais, par exemple, les semaines de Daniel reviennent sans cesse dans les dialogues, ce qui paraît normal vu l'importance de ce texte ; mais d'autres citations reviennent aussi non pour des raisons théologiques, mais poétiques. On reprend ainsi une expression à même de frapper le public, par exemple, « le tonnerre » d'Isaïe (v. 226), mentionné aussi par Calderón⁵⁰. De plus, le dramaturge a utilisé « l'architecture des idées » pour reprendre l'expression de Lucien-Paul Thomas, c'est-à-dire, qu'il profite du mouvement des personnages pour rendre de façon très visuelle et concrète une action⁵¹.

Quoi qu'il en soit, ce genre de pièces plaisait puisque la ville de Madrid payait très cher le texte et la préparation du spectacle ; aussi, il faut croire que les spectateurs devaient avoir suffisamment de jugement esthétique puisqu'ils ont accepté le monopole calderonien des années 1640 à l'interdiction de la représentation des *autos sacramentales* en 1765 (GARCÍA RUIZ, 1994 : 69).

La publication des *autos* au xvii^e siècle

Pour l'instant, nous avons considéré la question du point de vue du spectacle, un spectacle gratuit pour tous et qui pour certains pouvait être une opportunité de profiter d'un

48 Sur Calderón et la Bible, il faut lire MORREALE, 1983. ARELLANO, 2001 consacre aussi un chapitre à cette question. En ce qui concerne *La hidalga del valle*, cf. CALDERÓN, 1987 : 123.

49 Mira de Amescua, par exemple, préfère qu'un personnage sur scène, en l'occurrence l'Envie, répète ce que Ezéchiel, Zacharie et David disent en coulisses, ou encore qu'un personnage procède à la lecture de plusieurs passages de l'Ancien Testament en mentionnant le livre auquel appartiennent les citations (MIRA DE AMESCUA, *Las pruebas de Cristo* : v. 256-284) ; dans *La jura del príncipe*, il fait intervenir saint Paul et saint Jean l'Évangéliste, qui apparaissent brièvement (MIRA DE AMESCUA, 1972 : v. 857-919).

50 Cf. *El divino Jasón*, Calderón, 1992 : v. 43-44.

51 Lucien-Paul THOMAS, 1971. Son article « Les jeux de scène et l'architecture des idées », qui a fait date, fut imprimé pour la première fois en 1925. Voir aussi au sujet de la visualisation des concepts abstraits, TIETZ, 1993, qui ne cite pas le travail de Thomas.

divertissement auquel ils n'avaient pas accès les autres jours. Mais il nous reste à prendre en compte un point très peu abordé, celui de la lecture, que nous nous devons d'aborder ne serait-ce que brièvement⁵².

Tout chercheur intéressé par le théâtre religieux a pu constater l'abondance d'hagiographies ou d'œuvres mariales proposées par les libraires de l'époque, face au manque d'imprimés du théâtre allégorique, pourtant bien riche en manuscrits. Ajoutons que le simple fait de parcourir les tables des matières des rares recueils consacrés au théâtre de la Fête-Dieu laisse apparaître une, appelons-la ainsi, réticence, à le faire imprimer tout seul, sans l'accompagner d'autres pièces appartenant à des genres différents allant du théâtre de dévotion à l'intermède. Comment expliquer qu'un corpus si riche soit si rarement édité ? D'autant plus que nous savons l'industrie éditoriale florissante à cette époque et que nous connaissons le manque de scrupules des imprimeurs et des libraires qui n'hésitaient pas à voler des manuscrits, à s'en servir pour faire des éditions frauduleuses, à attribuer à des auteurs réputés des titres nés de la plume d'autres dramaturges afin d'attirer l'acheteur⁵³. On pourrait alléguer maintes preuves mais on se contentera d'en donner une seule :

C'est en effet par convoitise qu'on m'a par le passé volé des textes pour les faire imprimer, comme le prouvent ces volumes où ils ont été réunis par douzaines sans ma permission, par convoitise qu'on en a publié sous mon nom tant d'autres qui ne m'appartiennent pas, et c'est encore par convoitise qu'on publie aujourd'hui un livre intitulé *Parte V des Comedias de Calderón*, tout plein de falsifications – par exemple, certaines ont été imprimées à Madrid et non, comme l'indique ce livre, à Barcelone ; et il ne dispose ni de licence, ni d'autorisation du Vicaire, ni du Conseil, ni d'approbation d'une personne connue. Et en fin de compte, sur dix *comedias* qu'il contient, il n'y en a pas quatre qui soient à moi, ni même une seule devrais-je dire, car ayant été copiées en catimini pour être ensuite vendues et achetées par des personnes qui ne pouvaient ni les vendre ni les acheter, elles sont pleines d'imperfections, d'adultérations et de défauts⁵⁴.

52 Je préparais depuis longtemps un travail consacré à cette question : la publication de l'article de Davinia RODRÍGUEZ ORTEGA, 2018, qui coïncide avec mes propres conclusions, rend inutile la poursuite de mes recherches pour le moment.

53 Les poètes espagnols n'arrêtent pas de s'en plaindre dans leurs prologues. Nous ne pouvons pas nous arrêter sur cette question qui a donné lieu à une bibliographie abondante dont nous ne citerons ici qu'un article de l'éminent calderoniste Don W. CRUICKSHANK (2000).

54 CALDERÓN, 2020 : 1209. Voici l'extrait en espagnol : « pues, no contenta la codicia con haber impreso tantos hurtados escritos míos como andan sin mi permiso adocenados, y tantos como sin ser míos andan impresos con mi nombre, ha salido ahora con un libro intitulado: *Quinta Parte de Comedias de Calderón*, con tantas falsedades como haberse impreso en Madrid y tener puesta su impresión en Barcelona, no tener licencia, ni remisión, ni del Vicario, ni del Consejo, ni aprobación de persona conocida. Y finalmente, de diez comedias que contiene, no ser las cuatro mías, ni aun ninguna pudiera decir, según están no cabales, adulteradas y defectuosas, bien como trasladadas a hurto para vendidas y compradas de quien ni pudo comprarlas, ni venderlas ». Cf. CALDERÓN, 2014.

Bref, si l'on gagnait de l'argent avec les livres de théâtre, quelle qu'en soit sa thématique, profane ou religieuse, pourquoi ne pas essayer d'en faire autant avec le théâtre allégorique ? Ou bien les *autos* plaisaient lors de leur mise en scène autant qu'ils ennuyaient lors de leur lecture, ou bien il n'y avait pas de manuscrits sur le marché, théorie défendue par Ruano de la Haza (2016) à partir de documents tardifs (fin du XVII^e siècle) et qui nous semble insatisfaisante. Calderón lui-même a donné la réponse dans sa préface déjà citée : le genre ne se prêtait guère à la lecture et seuls quelques amateurs éclairés pouvaient y trouver le plaisir que l'acheteur des *Partes de comedias* et des *sueeltas* retirait de ces dernières⁵⁵.

Raisons de la prohibition

Au XVIII^e siècle, à Madrid, comme les pièces n'étaient plus jouées après la procession sur le parvis du palais ni sur d'autres espaces ouverts mais seulement dans les théâtres, elles se sont en quelque sorte détachées du cadre festif, elles sont devenues « autonomes », pour ainsi dire, et en même temps vraiment populaires d'un point de vue sociologique, car les groupes dominants (les souverains, les Conseils, les hommes acquis aux Lumières) s'en sont éloignés. Cette autonomie leur sera fatale⁵⁶.

En effet, les élites intellectuelles de l'Espagne des premiers Bourbons ont progressivement abandonné pour la plupart d'entre elles l'esthétique baroque pour en arriver à la détester ; et à l'horreur que leur inspiraient une langue poétique peu « naturelle » et des codes théâtraux contraires aux règles classiques, sont venus s'ajouter des arguments d'ordre moral qui n'avaient rien d'inédit et se répétaient depuis le XVI^e siècle.

Un homme de lettres bien connu de l'époque, Clavijo y Fajardo, affirme que les spectateurs ne comprenaient rien aux paroles : pour eux c'était du grec. Or le *docere* constituait l'un des alibis qui avait assuré la pérennité du théâtre en général pendant le siècle d'Or⁵⁷ ; comme il n'existait plus d'après tous les polémistes qui partageaient les idées de Clavijo, rien ne justifiait plus la continuité du genre. À cela viendront s'ajouter des arguments de type moral, focalisés sur les composants ludiques de la représentation et qui faisaient écho au caractère composite de la procession elle-même, rappelons-le.

55 Il y avait au XVII^e siècle trois sortes d'imprimés : des recueils de pièces d'un même écrivain connus sous le nom de *Parte de comedias* ; des sortes d'anthologies avec des textes appartenant à plusieurs dramaturges appelées *Parte de diferentes autores* ; enfin, des pièces isolées, connues sous le nom de *suelta*.

56 Voir sur cette question, les travaux de René ANDIOC, 1970, d'ESQUER TORRES, 1965, de Mario Hernández, 1980 et de GARCÍA RUIZ, 1994, déjà cité. VAREY, 1993b : 23, signale qu'après 1705 il n'y a plus de représentation devant les rois : les *autos* sont seulement joués dans les *corrales* devant le « peuple ».

57 À celui-ci pouvait s'ajouter que l'argent des théâtres publics était en partie destiné aux hôpitaux, ainsi que le besoin que le peuple avait de s'amuser en de temps de détresse...

L'engouement pour ces pièces brèves n'était pas l'apanage des milieux populaires ; il était partagé aussi par les gens cultivés qui boudaient la pièce principale, ne prêtant attention qu'aux intermèdes⁵⁸ ; ce qui plaisait, à tout le monde apparemment c'étaient les chansons, les danses, les intermèdes, tous de caractère profane et jugés déplacés par les détracteurs du théâtre religieux en général. D'un autre côté, on va aussi brandir un topos qui constitue une véritable ritournelle dès le XVI^e siècle, le fait que des comédiens à la moralité plus que douteuse puissent jouer le rôle de la Vierge Marie, du Christ ou d'un saint, donnant lieu à des interventions salaces du public.

Menéndez y Pelayo (1941 : 93-94) affirme que Luzán, l'un des ennemis de Calderón, visait juste lorsqu'il pointait certains défauts de ce dernier ; soit, bien que nous ne soyons pas obligés de partager cet avis, mais les arguments d'ordre moral sont dispensés avec une mauvaise foi qui ne reculait pas devant rien. La meilleure preuve nous en est fournie par un passage de Moratín qui semble décrire une représentation de son temps afin de justifier l'interdiction du théâtre religieux, alors qu'en réalité, il ne fait que copier un *Memorial* adressé à Philippe II à la toute fin du XVI^e siècle ou, sait-on jamais, reprendre une anecdote colportée depuis longtemps. Il y est question d'une actrice à la vie certainement peu exemplaire qui jouait le rôle de la Vierge lors de l'Annonciation, et qui apprenant qu'elle avait été choisie pour enfanter le Fils de Dieu disait : « Comment cela sera-t-il, puisque je ne connais pas d'homme ? » En l'entendant certains spectateurs lui auraient adressé des propos très lestes⁵⁹.

Toutefois force est de reconnaître que, comme le signale García Ruiz, 1994 : 77, l'interdiction n'a pas soulevé de protestations de la part des acteurs à cause d'une éventuelle perte de profit, ni non plus de la part du public ; ainsi, pour toute réponse les comédiens se sont contentés de récupérer une pièce jouée en 1762, une version de *l'Iphigénie* de Racine de la plume de Cañizares. Avouons que le choix laisse songeur⁶⁰, d'autant qu'il nous pose des questions au sujet du véritable attachement des Madrilènes au genre qui venait d'être chassé de la cité⁶¹.

58 Cité par TIETZ, 2006b : 565, n. 10.

59 LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN, 1830 : XXXII-XXXIII. Moratín cite le passage évangélique en latin : « Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco ? », Luc, 1-34, après avoir indiqué que les acteurs, bien entendu, parlaient en castillan. Le témoignage du XVI^e siècle est transcrit par COTARELO, 1904 : 67.

60 Le décret, reproduit par COTARELO, 1904 : 657, ainsi que par GARCÍA RUIZ, 1994 : 75, a été signé au beau milieu de l'octave du *Corpus*. Par conséquent, il faut souligner que si les spectateurs avaient été contrariés par l'interdiction, ils auraient exprimé leur mécontentement ou, tout au moins, auraient boudé les représentations de la tragédie qui leur était proposée en échange.

61 ANDIOC, 1970 : 401, a insisté sur le détachement progressif du public populaire des *autos* à la faveur d'autres genres tels que la comédie de magie.

Réhabilitation du théâtre allégorique

Après cette date les *autos* ont disparu des tréteaux mais aussi des imprimeries et il faudra attendre un siècle pour les voir revenir, au moins en tant que textes⁶², profitant de la ferveur provoquée par l'auteur de *La vie est un songe* chez les romantiques allemands. Toutefois, la réhabilitation était partielle car d'après Manfred Tietz, 2002, les premiers admirateurs du dramaturge madrilène prêtèrent peu d'attention à son théâtre allégorique ; peut-être parce qu'ils étaient protestants⁶³. La revendication des *autos* sera l'affaire des prêtres catholiques qui par le biais de leurs traductions vont transformer les œuvres espagnoles en « livres allemands de dévotion », ou, encore « en armes dans leur lutte contre le monde sécularisé de la Modernité » (TIETZ, 2002 : 67). Dans un certain sens, *mutatis mutandis*, le processus en Espagne suit le même schéma quand le Romantisme arrive.

Durán a d'abord fait l'apologie de l'esthétique baroque en 1828, suivi par Cañete⁶⁴. On y trouve aussi l'argument religieux : la littérature espagnole est attaquée par les protestants simplement parce qu'elle est catholique, et les propos de Sismonde de Sismondi soulèvent l'indignation⁶⁵ ; pourtant on cherchera inutilement dans leur défense le plaidoyer en faveur de la fête « sacramentelle ». Il arrivera, me semble-t-il, avec *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, une compilation accompagnée d'un prologue long et substantiel, préparée par González Pedroso et publiée *post mortem* en 1865. Ici, la revendication mêle l'apologie cocardière et belliqueuse avec un constat : le genre est irrécupérable pour la scène et constitue plutôt le témoignage d'un passé glorieux mais hélas révolu⁶⁶. Bien entendu, le « peuple » reste étranger à cette récupération, d'ailleurs tout à fait relative.

62 Au tout début du XVIII^e siècle, plus précisément en 1717, Pando y Mier publie 72 *autos* de Calderón. Il s'agit d'une belle édition en six volumes, d'une qualité bien supérieure à celle qui était d'usage au siècle précédent : l'édition a eu du succès car on procède à une réimpression en 1718. Fernández Apontes reprendra l'édition de Pando en 1759-1760, cinq années avant l'interdiction du théâtre de la Fête-Dieu, et ensuite les imprimeurs et libraires espagnols oublient les allégories. Au sujet des éditions du théâtre caldéronien au XVIII^e siècle, voir RUANO DE LA HAZA, 2015 et Davinia RODRÍGUEZ, 2017. Pour une étude plus complète des textes caldéroniens on se reportera à Kurt et Roswitha REICHEMBERGER, 1979 : 505-636.

63 Schack lui-même qui pourtant connaissait bien le genre, préfère les tragicomédies.

64 Agustín DURÁN, 1828, et Manuel CAÑETE, 1862.

65 « C'est ici le dernier trait de Calderón, et celui sur lequel je me permettrai d'insister le moins, justement parce que mon sentiment est trop vif. Calderón est, en effet, le vrai poète de l'Inquisition. Animé par un sentiment religieux, qu'il ne manifeste que trop dans toutes ses pièces, il ne m'inspire que de l'horreur pour la religion qu'il professe ». SISMONDE DE SISMONDI, 1837 : 412-413.

66 GONZÁLEZ PEDROSO, 1952 : XLVII. Voir aussi les p. LV et LVIII. Pedroso pense que le genre se développe en tant qu'arme pour lutter contre le Protestantisme. Cf. par exemple la p. XX. Enfin, nous devons nous inscrire en faux par rapport à la prétendue « ingénuité » des pièces dont parle Pedroso car si l'expression pouvait convenir à celles de Lope ou de Valdivielso, elle ne peut pas s'appliquer aux œuvres de Calderón.

Par conséquent, l'admiration de González Pedroso est loin d'être aveugle ; il signale en outre certains travers de ces pièces, tels que l'obligation d'arrêter l'action afin d'en expliquer les tenants et les aboutissants, ou le fait que le public se sentait peu concerné par les allégories théâtrales⁶⁷.

Ces objections deviennent parfois des sévères reproches chez Menéndez y Pelayo. Il ne s'agit plus de regretter un temps révolu, mais, en accord avec les critiques des Lumières, de constater l'impossibilité d'adhérer complètement à certaines allégories. En effet, même la défense du théâtre religieux du Phénix que le critique aimait davantage que celui de Calderón, en raison d'une certaine sécheresse de cœur, d'un manque de sensibilité et d'un excès de rationalisme qu'il ressentait chez ce dernier⁶⁸, trouve des limites lorsqu'il est question des *autos* dits de circonstances : « Genre hybride et monstrueux qui mêlait le sacré et le profane dans une même action allégorique de manière maladroite ; seuls des spectateurs à la foi bien solide pouvaient ne pas en être choqués »⁶⁹.

Une nouvelle vie pour les allégories ?

Il est frappant de constater que la revendication des *autos sacramentales* en tant que théâtre vivant, que ce soit par leur mise en scène ou par l'écriture de nouveaux textes qui pourraient s'y apparenter, ne viendra pas des secteurs catholiques, conservateurs, qui regardaient avec nostalgie vers l'empire espagnol. Ceux-ci s'adonnaient à une défense plus au moins agressive contre les attaques provenant de l'Europe protestante ou laïcisée, allaient jusqu'à faire la louange de Calderón de la Barca poète de l'Inquisition⁷⁰, mais sans songer à sortir ces pièces des bibliothèques⁷¹. La tâche reviendra à certains dramaturges innovateurs du XX^e siècle, parfois d'avant-garde, républicains, voire de gauche. Toutefois, la résurrection adviendra d'abord à nouveau en terre germanique, plus précisément à Salzbourg où Max Reinhardt mettra en scène en 1922 une version de *Le grand théâtre du monde* intitulée *Le grand théâtre du monde de Salzbourg*, écrite par Hofmannsthal⁷² ;

67 *Ibid.*, p. LII-LIII.

68 Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, 1963 : XLIV-XLV.

69 « Género híbrido y monstruoso, en que con torpe amalgama, que sólo para espectadores de tan robusta fe pudo dejar de ser irreverencia y escándalo, se confundía lo sagrado con lo profano en una misma acción alegórica », *ibid.*, p. XXVIII-XXIX.

70 Voir à ce sujet GARROT ZAMBRANA, 2013b : 310-318.

71 Ici, il faut rendre un hommage au grand calderoniste que fut Ángel Valbuena Prat qui consacra sa brillante thèse aux *autos* de Calderón : *Los autos sacramentales de Calderón. (Clasificación y análisis)*. Voir VALBUENA PRAT, 1924. Il avait auparavant commencé à en publier quelques uns, car il n'y avait pas de textes fiables à la disposition des lecteurs ni des troupes intéressées par de possibles mises en scène. Enfin, il a entrepris la publication de tous les *autos* en 1952 ; entreprise gigantesque qui a mis entre les mains des universitaires et des « honnêtes hommes » un véritable trésor.

72 Voir CURTIUS, 1957, p. 142-168 et SÁENZ, 1981. Voir également Henry SULLIVAN, 1983 : 342-353.

cinq ans plus tard *Le grand théâtre du monde* sera joué à Grenade, avec la participation de Manuel de Falla, qui allait composer la musique qui accompagnait le dialogue, et du poète Federico García Lorca⁷³. Le public, quant à lui, devait être trié sur le volet et a certainement apprécié le spectacle puisque pendant huit années de suite on renouvellera l'expérience. Cipriano Rivas Cherif, qui passe pour être le premier véritable metteur en scène que l'Espagne a connu, attire le public madrilène au Teatro Español, pour voir et entendre cette même pièce, s'adressant encore aux *happy few*⁷⁴. Cependant le destinataire de ces mises en scène va s'élargir avec Federico García Lorca et son groupe La Barraca qui vont jouer un autre *auto*, *La vie est un songe*⁷⁵, en province et, finalement, à Madrid. Il faut s'arrêter sur ces représentations. D'abord parce que nous avons un témoignage d'un journaliste de l'époque au sujet de celle de Soria, qui a de quoi nous surprendre. En effet, les bourgeois se sont ennuyés et l'ont fait savoir avec des huées répétées tandis que le « peuple » a apprécié et en voulait davantage⁷⁶, ce qui pourrait s'expliquer par le fait que les couches inférieures n'avaient pas beaucoup d'opportunités d'aller au théâtre ou bien que le public bourgeois de province avait la sensibilité assez émoussée ; en outre, La Barraca a joué finalement à Madrid devant le public savant qui était le récepteur de ces pièces depuis un siècle. Ce qui mérite d'être mis en exergue est le caractère officiel que le gouvernement de la République espagnole a donné à *La vie est un songe*, car au Paraninfo de l'Université Central de Madrid il y avait son président et d'autres hommes politiques, ce qui implique de la part de ceux qui venaient d'instaurer la séparation de l'Église de l'État, la revendication « officielle » d'un théâtre souvent présenté comme fer de lance de la chrétienté face aux hérétiques (et bien entendu les laïcs) (ADILLO RUFO, 2018 : 179). Après la victoire du général Franco sur l'armée républicaine, on assistera dans l'Espagne franquiste, cette Espagne catholique par décret qui se rêvait impériale, à des essais officiels pour réintégrer le théâtre allégorique dans la vie culturelle du pays, mais en enfermant les pièces dans les salles du Théâtre National⁷⁷. L'expérience fut de courte durée, ce qui

73 Voir GONZÁLEZ RAMÍREZ, 2009.

74 Le rôle joué par la grande actrice Margarita Xirgu se doit d'être souligné car c'était elle qui dirigeait la troupe et qui avait engagé Rivas (ADILLO RUFO, 2018 : 174-177). Sur Rivas Cherif, voir AGUILERA SASTRE ET AZNAR SOLER, 1999.

75 À ne pas confondre, bien entendu, avec la tragédie en trois actes connue de tous.

76 « La burguesía provinciana dio pruebas de aburrimento que llegaron a exteriorizarse con reiterados pateos. El pueblo aldeano aguantó a pie firme la lluvia – estas representaciones se dan al aire libre – y se quedó con las ganas de asistir a otra representación », cité par (ADILLO RUFO, 2018 : 182). Les dessins des costumes, de la main de Benjamín Palencia, peuvent être admirés sur le site de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes : <http://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon_de_la_barca/imagenes_la_vida_es_sueno_sacramenCtal/>.

77 Voir Víctor GARCÍA RUIZ, 1997 et 1999.

prouve que l'amour ou le rejet pour ce genre n'est pas une question de foi, mais bel et bien une question d'esthétique... Orphelin du cadre festif qui lui avait donné sa raison d'être, il devenait ni plus ni moins que du théâtre ; pour l'aimer il ne suffisait pas d'aller tous les dimanches matin à la messe...

La démocratie a été très bénéfique pour le théâtre classique espagnol, depuis notamment la création de la Compañía Española de Teatro Clásico, en 1980, et, la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 1986, les troupes consacrées aux pièces du XVI^e et, surtout, du XVII^e siècle se sont multipliées, ainsi que les festivals, de telle sorte que ce qui était exceptionnel au début des années 1980, assister à une mise en scène de Lope, Tirso ou Calderón, devient depuis lors quelque chose d'aisé. Mais, qu'en est-il des allégories ? Comme il fallait s'y attendre, *l'auto sacramental* reste confidentiel. Nous avons exploré les fonds de la Videoteca del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). La récolte est très maigre. Sans aucune prétention d'exhaustivité et cherchant également sur la toile, nous avons trouvé une poignée de pièces, parmi elles, ce qui n'est pas étonnant, *El gran teatro del mundo* se taille la part du lion. Voici une liste, nous le répétons, qui n'est certainement pas complète :

- Cinq mises en scène de *El gran teatro del mundo* (la première en 1980).
- Une de *El año santo en Madrid*. (Joué dans l'église de San Jerónimo el Real de Madrid en 2009, représenté une autre fois en août 2011 par la même troupe : Compañía delabarca).
- Une mise en scène de *La cena del rey Baltasar* de 2014. Nous en connaissons une autre, antérieure, qui a tourné en Espagne au début des années 1980 (par exemple au théâtre romain de Mérida)⁷⁸, et que nous avons pu voir à Madrid, dans la basilique de San Francisco el Grande, étant étudiant à l'Université Complutense. José María Roderó, un grand acteur de l'époque, y tenait le rôle principal. Nous gardons encore un souvenir ému de ce grand moment de théâtre⁷⁹.

D'autres textes, dans d'autres villes ont pu être joués, souvent une seule fois, dans une église ou bien sur la place publique lors d'une festivité ou d'un colloque de spécialistes⁸⁰, mais, à n'en pas douter le genre est très minoritaire. En revanche il a pu constituer

78 C'est une pièce qui a été jouée dans plusieurs églises en Espagne d'après l'article de *El País*.

79 La pièce avait été préalablement jouée en 1939, juste après la fin de la guerre civile, et en 1954 à Madrid et au Vatican, devant le pape : José Tamayo s'était chargé de ces deux dernières mises en scène ainsi que de celle de 1981. On avait prévu de jouer *l'auto* dans d'autres églises de plusieurs villes espagnoles. Cf. *El País*, 22 mai 1981. Le lendemain, *ABC* publie un article bien plus avisé. Cf. LÓPEZ SANCHO, 1981.

80 Nous en donnerons deux exemples : à Cordoue il y a une troupe, Teatro Par, qui a joué dans la « mezquita-catedral » plusieurs *autos* de Calderón d'après le site de la troupe : <<https://teatro->

un moyen de revitaliser une vie théâtrale moribonde comme l'était celle de l'Espagne du début du XX^e siècle selon l'avis d'un bon nombre d'intellectuels : une scène malade de réalisme édulcoré, de poésie mièvre et de vaudeville de bas étage⁸¹. On regarde ailleurs pour chercher des sources d'inspiration, mais on en trouve aussi dans la tradition nationale, celle du Baroque, et le modèle le plus radical de ce point de vue est sans doute *l'auto sacramental* car rien de plus éloigné du théâtre de boulevard que celui-là. Un théâtre profond et poétique, qui dorénavant n'a plus besoin de grand spectacle (impossible de concurrencer le cinéma), mais plein de rigueur et de cohérence, qui cherche l'être humain dans ce qu'il a de moins anecdotique, sans le situer dans une temporalité précise, car il est l'Homme d'hier, d'aujourd'hui et de demain.

On voit bien en quoi certaines propositions novatrices voire d'avant-garde pouvaient se réclamer du poète madrilène : « Ils ont retrouvé chez Calderón des inquiétudes existentielles et des procédés scéniques chargés de signification dramatique qui ont été assimilés au symbolisme et à certains aspects de l'expressionnisme et au sens métathéâtral des pièces de Pirandello »⁸².

On devrait ajouter une langue riche de sens, pleine de force et de musique dont le seul héritier digne, don Ramón María del Valle-Inclán, était copieusement boudé par le public...

Ainsi, ceux qui avaient bien compris, en Espagne et en Europe, Claudel, même si le lien avec *l'auto* se prête à la discussion, Alberti qui dans son *Homme inhabité* renoue directement avec l'allégorie totale ou Camus dans son *État de siège* — je les prends comme exemple parmi bien d'autres moins familiers au lecteur non hispaniste — ne vont pas refaire des *autos sacramentales* : un tel projet serait forcément voué à l'échec et cela⁸³, certainement, pour les mêmes raisons : nous avons du mal à les aimer sans réserves, qui vont au-delà de celles émises par González Pedroso et Menéndez y Pelayo concernant leur technique. Soyons clairs, les *autos*, les vrais, nous réconfortent avec des vérités qu'il faut accepter sans discuter ; nous rassurent tant que nous nous y soumettons : crois, obéis

par.es/>, dont *La cena del rey Baltasar* que nous venons de citer. Il se peut que d'autres troupes aient fait de même. En ce qui concerne les colloques, nous avons vu *El gran teatro del mundo* sur une place de Pampelune comme clôture d'un grand colloque consacré au cinquième centenaire de la naissance de Calderón.

81 Pour un panorama de la scène espagnole voir DOUGHERTY ET VILCHES, 1990.

82 « En Calderón encontraron inquietudes existenciales y recursos escénicos cargados de significación dramática que llegaron a vincularse con el simbolismo, con algunos aspectos del expresionismo y con el sentido metateatral de las obras de Pirandello ». (Agustín MUÑOZ-ALONSO, 2004 : 73). Voir aussi Mariano de Paco, 2001 et (ADILLO RUFO, 2018). En 1926 déjà José Martínez Ruiz, Azorín, avait établi un parallèle avec Pirandello en faisant l'éloge d'un théâtre abstrait et intellectuel, des traits propres au nouveau théâtre qui se profilait en Espagne. Cf. Mariano DE PACO, 2001 : 366.

83 D'ailleurs leur succès auprès du public est discutable ou pour le moins tardif.

et tu seras sauvé. Enfin, ils renforcent souvent les liens d'une communauté au prix de l'exclusion de ceux qui ne partagent le même crédo... Toute la beauté d'une pièce comme *La viña del Señor*⁸⁴, parfaite parmi les parfaites, est troublée par l'intransigeance de celui qui pense être en possession de la vérité... Bien entendu, cette prétention est hélas, la mieux partagée du monde...

84 Voir GARROT ZAMBRANA, 2013b : 395-403.

Bibliographie

Sources

- ARMONA, José Antonio de, *Noticias de Madrid (desde el año 1636 hasta el de 1638)*, Biblioteca Nacional de España, Mss/18447. (Ce manuscrit peut être également consulté sur le site de la bibliothèque.)
- AZPILICUETA, Martín, *Comento en romance a manera de repetición latina y Scholastica de juristas sobre el capítulo Quando de Consecratione, dist. prima*, Coimbra, 1545, cité par Marcel BATAILLON, « Ensayo de explicación del auto sacramental ».
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro; *Loa para el auto La segunda esposa y triunfar muriendo*, in *Obras Completas, III, Autos sacramentales*, éd. Ángel Valbuena Prat, Madrid: Aguilar, 1987, p. 425-427.
- , *El sacro Parnaso*, *ibid.*, 776-797.
- , *La hidalga del valle*, *ibid.*, p. 115-129.
- , *El divino Jasón*, éd. Ignacio Arellano et Á. Cilveti, Kassel- Pampelune : éd. Reichenberger-Universität de Navarre, 1992.
- , *La viña del Señor, La viña del Señor*, ed. I. Arellano, Á. L. Cilveti, B. Oteiza et M. C. Pinillos, Kassel- Pampelune : éd. Reichenberger-Universität de Navarre, 1996.
- , *Prólogo à Autos sacramentales alegóricos e historiales dedicados a Cristo Señor Nuestro Sacramentado* [Madrid: 1677], éd. Juan Carlos Garrot Zambrana, site Les idées du théâtre, 2014: <<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=93>>.
- , *Préface à Autos sacramentales alegóricos e historiales dedicados a Cristo Señor Nuestro Sacramentado* [Madrid: 1677], éd. Juan Carlos Garrot Zambrana, trad. Carine Herzig et Christophe Couderc, dans *Paratextes français, italiens et espagnols des XVI^e et XVII^e siècles*, dir. Marc Vuillermoz, coord. Sandrine Blondet, Genève: Droz, 2020, p. 1208-1214.
- Cartas de algunos padres de la Compañía de Jesús. Memorial histórico español*, XIII, Madrid: Imprenta Nacional, 1861.
- LEÓN SOTO, Antonio de, *Noticias de Madrid*, Biblioteca Nacional de España, Mss/2395 (Ce manuscrit peut être également consulté sur le site de cette même bibliothèque.)
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, *La jura del príncipe*, en *Teatro*, III, éd. José M. Bellla, Madrid: Espasa-Calpe, 1972, p. 161-207.
- , *Las pruebas de Cristo*, ed. Pedro Correa, dans *Teatro Completo (Autos Religiosos)*, VII, A. de la Granja coord, Granada: Universidad, 2007, p. 541-591.
- PEÑA, Juan Manuel de la, *Discurso de la jornada que hizo a los reinos de España el ilustríssimo y reverendíssimo don Francisco Barberino [...] Bautismo de la Señora Infante [sic], y fiestas del Corpus*, Madrid: Luys Sánchez, 1626. (En ligne sur le site de la Biblioteca Nacional de España: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000254520&page=1>>).
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *El socorro de Cádiz, auto sacramental*, ms. Daté de 1626, En ligne sur la Biblioteca Digital de la Comunidad de Madrid: <https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=3551>.
- POZZO, Cassiano del, *El diario del viaje a España del Cardenal Barberini*, Aranjuez: Dos Calles, 2008, p. 157-167.
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Diego, *Farsa del Santísimo Sacramento*, dans *Recopilación en metro (Sevilla 1554)*, éd. Frida Weber de Kurlat *et al.*, Buenos Aires: Université de Buenos Aires, 1968, p. 355-367.
- TERRONES DEL CAÑO, Francisco, *Instrucción de predicadores*, éd. Félix G. Olmedo, Madrid: Espasa-Calpe, 1946, (cité par Francis CERDAN).

Ouvrages critiques

- ADILLO RUFO, Sergio, « Los autos sacramentales de Calderón y la renovación de la escena española (1927-1939) », *Janus* 7 (2018), p. 166-190. <<https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=110>>. Consulté le 6 mai 2021.
- AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid : Asociación de Directores de Escena de España, 1999.
- ANDIOC, René, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes : Imprimerie de Saint-Joseph, 1970.
- ANTORANZ ONRUBIA, María Antonia, « Noticias y tradiciones en torno al “crimen ritual” de Sepúlveda », *Sefarad*, 67-2 (2007), p. 469-475.
- ARELLANO, Ignacio, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Kassel-Pampelune : Reichenberger-Universität de Navarre, 2001.
- BATAILLON, Marcel, « Ensayo de explicación del auto sacramental », dans *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid : Gredos, 1964, p. 183-205.
- BOUZA, Fernando, « Impresos y manuscritos en un siglo de comedias », dans *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, II, dir. José Alcalá-Zamora et E. Belenguer, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2001, p. 415-446.
- CAÑETE, Manuel, *Discurso acerca del drama religioso español antes y después de Lope de Vega escrito por Manuel Cañete...*, Madrid, [s.n.], 1862.
- CAZAL, Françoise, *Dramaturgia y reescritura en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Toulouse, Anejos de Criticón, 2001.
- , « La nomination des métiers dans l'œuvre de Diego Sánchez de Badajoz (théâtre espagnol du XVI^e siècle) », dans *Noms de métiers et catégories professionnelles. Acteurs, pratiques, discours (XV^e siècle à nos jours)*, éd. Georges Hanne, Claire Judde de Larivière, Toulouse : Framespa/Université de Toulouse-Le Mirail, 2010, p. 51-67.
- CERDAN, Francis, « Oratoria sagrada y reescritura en el Siglo de Oro : el caso de la homilía », *Criticón*, 79 (2000), p. 87-105.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid : Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- CRUICKSHANK, Don W., « Donde acaba el pliego acaba la jornada : los hurtos de la prensa en las obras dramáticas », dans *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, Valladolid : Universidad de Valladolid, 2000, p. 129-150.
- CURTIUS, Ernst R., « George, Hofmannsthal, and Calderón », dans *Essays on European literature*, Princeton : Princeton U.P., 1957, p. 142-168.
- DÍEZ BORQUE, José María, Introduction à Pedro Calderón de la Barca, *Una fiesta sacramental barroca*, Madrid : Taurus, 1983.
- DOUGHERTY, Dru et VILCHES, M^a Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926 (Análisis y documentación)*, Madrid : Fundamentos, 1990.
- DURÁN, Agustín, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la descendencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*, Madrid : Imprenta de Ortega y Compañía, 1828.
- ESCUADERO de la PEÑA, José María, « Fiestas del Corpus en Madrid (siglo XV) », *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1, 8 (1871), p. 124-126, cité par VAREY 1993a.
- ESQUER TORRES, Ramón, « Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII. Clima que rodeó a la Real Orden de 1765 », *Segismundo* 2 (1965) : p. 187-226.

- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Obras, II. Comedias originales*, Madrid : Aguado, 1830 (cité par COTARELO).
- FERRER VALLS, Teresa, « El auto sacramental y la alegorización de la historia : *El socorro de Cádiz* de Juan Pérez de Montalbán », *Studia aurea*, 6 (2012), p. 99-116. <<https://studiaaurea.com/article/view/v6-ferrer>>. Consulté le 1^{er} juin 2021
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*, Montpellier : Dehan, 1961.
- GARCÍA RUIZ, Víctor, « Los autos sacramentales en el XVIII : un panorama documental y otras cuestiones », *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIX-1 (1994), p. 61-82.
- , « Un poco de ruido y no demasiadas nueces : los autos sacramentales en la España de Franco (1939-1975) », dans *Divinas y Humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, éd. Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero, Blanca Oteiza y María Carmen Pinillos, Kassel : Reichenberger, 1997, p. 119-165.
- , « Teatro y fascismo en España. Las fiestas de la Victoria (7 abril 1940) », dans *La Chispa 99. Selected Proceedings*, Nouvelle Orléans : Tulane University, 1999, p. 143-155.
- GARROT ZAMBRANA, Juan Carlos, « Eucaristía y poder : el sacrificio crístico del Rey en algunos autos sacramentales », *Annali di Storia moderna e contemporanea*, 16 (2010), p. 425-439.
- , « Violencia inquisitorial y educación de príncipes », dans *Violence et identité religieuse dans l'Espagne du XV^e au XVII^e siècles*, éd. Rica Amram, Paris : Indigo, 2011, p. 375-391.
- , « Calderón en tiempos de Carlos II : el poeta cortesano ante el poder político », dans *La autoridad política y el poder de las letras en el Siglo de Oro*, éd. Jesús M. Usunáriz y Edwin Williamson, Madrid / Frankfurt : Iberoamericana, 2013a, p. 25-41.
- , *Judíos y conversos en el Corpus Christi. La dramaturgia calderoniana*, Turnhout : Brepols, 2013b.
- , « La inaudible queja de los oprimidos : variaciones del antijudaísmo en Lope de Vega y Cañizares y Mota », dans *Lo converso : orden, imaginario y realidad en la cultura española (siglos XIV-XVII)*, éd. Ruth Fine, Michelle Guillemont et Juan Diego Ávila, Madrid \ Iberoamericana Vervuert, 2013c, p. 363-389.
- , Introduction, édition et notes de Pedro Calderón de la Barca, *Prólogo a Autos sacramentales alegóricos, y historiales dedicados a Cristo Señor Nuestro Sacramentado*, Madrid : Joseph Fernández de Buendía, 1677. <http://www.idt.paris-sorbonne.fr> (2014)
- , « La perspective du poète : lecture et représentation dans les préliminaires calderoniens », dans *Les mots et les choses du théâtre. France, Italie, Espagne, XVI^e-XVII^e siècles*, éd. Anne Cayuela et Marc Vuillermoz, Genève : Droz, 2017, p. 75-91.
- , Introduction, édition et notes de *Préface à Autos sacramentales alegóricos e historiales dedicados a Cristo Señor Nuestro Sacramentado* (trad. Carine Herzig et Christophe Couderc, dans *Paratextes français, italiens et espagnols des XVI^e et XVII^e siècles*, dir. Marc Vuillermoz, coord. Sandrine Blondet, Genève : Droz, 2020, p. 1208-1214.
- GONZÁLEZ PEDROSO, Eduardo, *Prologue à Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Madrid : Atlas, 1952 [1865], p. VII-LXI.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, « La escenificación de *El gran teatro del mundo* (Granada, 1927) », *Boletín Millares Carlo*, 28 (2009), p. 305-334.
- HERNÁNDEZ, Mario, « La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII : la Ilustración frente al Barroco », *Revista de Literatura*, 42 (1980), p. 185-220.
- LATORRE Y BADILLO, Manuel, « Representación de los autos sacramentales en el período de su mayor florecimiento », *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Año XV, 9-10 (1911), p. 189-211.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente, *Arte y espectáculo : la fiesta del Corpus Christi en Sevilla*, Séville : Diputación, 1975.

- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, « Gran montaje barroco de *La cena del rey Baltasar*, de Calderón », *ABC*, 23 mai 1981.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, « Calderón y su teatro », dans *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, II., Teatro : Lope, Tirso, Calderón*, Madrid : CSIC, 1941, p. 85-303.
- Introduction à Lope de Vega, Obras*, VI, Madrid, Atlas, 1963.
- MORREALE, Margarita, « Apuntaciones para el estudio de Calderón como traductor de la Vulgata y de textos litúrgicos », dans *Estudios sobre Calderón*, éd. Alberto Navarro, Salamanque : Universidad de Salamanca, 1983, p. 91-108.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín, « El modelo calderoniano en el contexto de la renovación teatral del primer tercio del siglo XX », *Teatro : Revista de Estudios Culturales*, 20 (2004), p. 69-86.
- PACO, Mariano de, « El auto sacramental en el siglo XX : variaciones escénicas del modelo calderoniano », dans *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas, XXIII Jornadas de Teatro clásico de Almagro*, éd. F. Pedraza, R. González Cañal et Elena Marcello, Almagro : Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, p. 365-388.
- PATERSON, Alan.K.G., *Introduction à Pedro Calderón de la Barca, El nuevo palacio del Retiro*, éd. A. K. Paterson, Kassel / Pamplona : Universidad de Navarra / Reichenberger, 1998.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *Introduction à Códice de Autos Viejos. Selección*, Madrid : Castalia, 1988.
- PORTÚS, Javier, *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*, Madrid : Centro de Estudios y Actividades Culturales, D.L. 1993.
- PROFETI, Maria Grazia, « Espectáculos españoles en el diario de Cassiano del Pozzo », *Salina : revista de lletres*, 15 (2001), p. 85-92.
- REICHENBERGER, Kurtz y Roswitha, *Manual bibliográfico calderoniano*, I, Kassel : Verlag Thiele & Schwarz, 1979.
- RENNERT, Hugo et CASTRO, Américo, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca : Anaya, 1968.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, *El Códice de Autos Viejos*, 3 t., Séville : Universidad, 1988.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, Davinia, « Una edición de autos y comedias de Calderón en el siglo XVIII : el proyecto de Fernández de Apontes », *Hipogrifo* 5.2 (2017), p. 473-485.
- , « Publicación de autos sacramentales en el siglo XVII : volúmenes propios, colectivos y misceláneas », *Revista de Filología Española*, XCVIII-1 (2018), p. 161-184.
- RUANO DE LA HAZA, José María, « La publicación de los autos de Calderón (1655-1717) », *Bulletin of Spanish Studies*, 92-8-10 (2015), p. 283-309.
- SÁENZ, José Miguel, « El austriaco Hugo von Hofmannsthal y la tradición calderoniana », *Boletín de la AEPE*, 25 (1981), p. 85-96.
- SALOMON, Noël, « Sur les représentations théâtrales dans les “pueblos” des provinces de Madrid et Tolède (1589-1640) », *Bulletin Hispanique*, 62-4 (1960), p. 398-427.
- SHERGOLD, N.D., et VAREY, John E., « Autos sacramentales en Madrid hasta 1636 », *Estudios escénicos*, 4 (1959), p. 49-98.
- , *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón : 1637-1681*, Madrid : Ed. de Historia, Geografía y Arte, 1961.
- SISMONDE DE SISMONDI, Jean Charles Léonard, *De la Littérature du Midi de l'Europe*, II, La Haye : G. Vervloet, 1837.
- SULLIVAN, Henry, *Calderón in the German Lands and the Low countries : his reception and influence, 1654-1980*, Cambridge : CUP, 1983, p. 342-353.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, « Un ejemplo de teatro religioso : la Extremadura del siglo XVI », *Crítica*, 94-95 (2005), p. 107-119.

- THOMAS, Lucien-Paul, « Les jeux de scène et l'architecture des idées », dans *Calderón de la Barca*, éd. Hans Flasche, Darmstad : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971 [1925], p. 1-40. (Réimpression de l'original publié en 1925).
- TIETZ, Manfred, « Los autos de Calderón y el vulgo ignorante », dans *Hacia Calderón*, VI, éd. Hans Flasche, Wiesbaden : Franz Steiner, 1984, p. 78-87.
- , « La reacción de los personajes en los autos sacramentales », dans *Hacia Calderón*, VII, éd. Hans Flasche, Stuttgart : Franz Steiner, 1985, p. 91-101.
- , « La visualisation des concepts théologiques dans le théâtre religieux en Espagne au siècle d'or », dans *Image et spectacle*, éd. Pierre Béhar, Amsterdam : Rodopi, 1993, p. 187-207.
- , « Descontextualización histórica y mitificación de Calderón : la creación de un poeta teólogo », *Theatralia*, 4 (2002), p. 49-79.
- , « El auto sacramental calderoniano y la predicación crítica y culta del barroco », dans « *Culteranismo e teatro nella Spagna del Seicento* », éd. Laura Dolfi, Rome : Bulzoni, 2006a, p. 195-211.
- , « El "espectador implícito" de los autos », dans *La dramaturgia de Calderón : técnicas y estructuras*, éd. Ignacio Arellano et Enriqueta Cancelliere, Madrid : Iberoamericana, 2006b, p. 561-586.
- TORROJA MENÉNDEZ, Carmen et RIVAS PALÁ, María Teresa, *Teatro en Toledo en el siglo xv. « Auto de la Pasión » de Alonso del Campo*, Madrid : Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1977.
- Trésor de la langue française informatisé*, <<http://www.atilf.fr/tlfi>>
- « Un auto sacramental de Calderón representado en la basílica de San Francisco el Grande », *El País*, 21 mai 1981
- VALBUENA PRAT, Ángel, « Los autos sacramentales de Calderón. (Clasificación y análisis) », *Revue Hispanique* LXI (1924), p. 1-302.
- VAREY, John E., « La mise en scène de l'auto sacramental à Madrid aux XVI^e et XVII^e siècles », dans *Le lieu théâtral à la Renaissance*, éd. Jean Jacquot, avec la collaboration d'Elie Konigson et Marcel Oddon, Paris : Éditions du CNRS, 1964, p. 235-252.
- , « Los autos sacramentales como celebración regia y popular », *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XVII, 2 (1993)a, p. 357-371.
- , « Los autos sacramentales en el día de hoy », dans *Actas de las XV Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1992*, éd. Felipe B. Pedraza Jiménez, Almagro : Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1993b, p. 17-33.
- VERY, Francis George, *The Spanish Corpus Christi procession : a literary and folkloric study*, [Valencia : s.n.], Tip. Moderna, 1962.
- WARDROPPER, Bruce W., *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca : Anaya, 1967.



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Divertir, instruire, célébrer
Études sur le théâtre et la théâtralité
dans l'Europe prémoderne
à la mémoire d'André Lascombes

***To entertain, instruct
and celebrate***
*Studies in early modern theatre and
theatricality in memory of André
Lascombes*

Textes réunis par
Jean-Pierre Bordier, Juan Carlos Garrot Zambrana,
Richard Hillman, Pierre Pasquier

Référence électronique

[En ligne], Pierre Pasquier, « La réception du théâtre de dévotion au XVII^e siècle en France », dans *Divertir, instruire, célébrer : études sur le théâtre et la théâtralité dans l'Europe prémoderne à la mémoire d'André Lascombes - To entertain, instruct and celebrate : studies in early modern theatre and theatricality in memory of André Lascombes*, éd. par J.-P. Bordier, J. C. Garrot Zambrana, R. Hillman, P. Pasquier, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne », 2023, mis en ligne le 10-02-2023,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/hommage-lascombes>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Elena Pierazzo & Marion Boudon-Machuel

Responsable scientifique
Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN
2107-6820

Mentions légales
Copyright © 2023 – CESR.
Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.nue@univ-tours.fr

La réception du théâtre de dévotion au XVII^e siècle en France

Pierre Pasquier

Centre d'études supérieures de la Renaissance
Université de Tours

Tout au long de sa carrière universitaire, André Lascombes a inlassablement interrogé, selon des perspectives diverses, mais souvent au plus près des réalités techniques de la scène, les rapports complexes entretenus par la culture populaire et le théâtre dans l'Angleterre des XV^e et XVI^e siècles.

Pour lui rendre hommage, on proposera une problématique proche, qui l'aurait sans doute intéressé : celle de la réception du théâtre de dévotion dans la France du XVII^e siècle.

Le dramaturge de dévotion de cette époque, qui traite toujours des sujets hagiographiques, se trouve placé dans une situation assez comparable à celle du conteur face à son auditoire. Comme celui-ci, le dramaturge doit représenter à nouveau une histoire que tout le monde connaît déjà. La prestation du conteur est appréciée à la mesure de sa capacité à produire des variations inattendues sur une trame parfaitement attendue. Mais qu'en sera-t-il du dramaturge de dévotion ? De quel horizon d'attente est-il tributaire ? Et comment affronte-t-il les contraintes qui lui sont imposées ?

La production provinciale

La question est d'autant plus délicate que le théâtre de dévotion est souvent, dans la France du XVII^e siècle, une pratique territoriale et communautaire, surtout en province. Beaucoup de ses productions s'inscrivent dans le culte d'un saint local, souvent fort ancien, mais toujours très vivant, célébré dans une bourgade ou une cité fondée sur les lieux mêmes du martyre ou de l'ascèse du saint ou édifiée autour d'un sanctuaire où sont conservées ses reliques. Ainsi une tragédie comme la *Clotilde* de Jean Prévost s'inscrit dans le culte voué à un ermite du V^e siècle,

saint Léonard, dans la cité qui porte son nom, Saint-Léonard-de-Noblat¹. De même, la tragédie de Pierre Mouffle, *Le Fils exilé*, procède du culte rendu à Saint-Clair-sur-Epte² à un ermite martyrisé au IX^e siècle, saint Clair. Quant aux cinq tragédies consacrées à sainte Reine³, elles s'inscrivent toutes dans le culte rendu à cette martyre du III^e siècle dans deux villages de l'Auxois, Alise et Flavigny⁴. Ces cultes locaux s'accompagnent souvent de pèlerinages pluriséculaires. Ainsi le tombeau de saint Léonard, dans la cité qui porte son nom, est fréquenté par les prisonniers délivrés de la servitude et les femmes libérées de couches difficiles ainsi que par les pèlerins en route vers Saint-Jacques-de-Compostelle. De même, le culte de sainte Reine dans l'Auxois implique un pèlerinage qui existait depuis la période mérovingienne et se développera grandement au XVII^e siècle grâce à l'action des communautés monastiques locales.

Les pièces de dévotion provinciales sont aussi, souvent, des œuvres de commande : une communauté locale s'adresse à un auteur pour qu'il écrive une pièce consacrée à son saint protecteur. Quelques éditions permettent de reconstituer avec précision le processus et d'identifier les commanditaires. Ainsi l'épître dédicatoire de la *Clotilde*, publiée en 1613, nous apprend que l'œuvre a été commandée à Jean Prévost par les bourgeois de Saint-Léonard-de-Noblat, par l'entremise de l'un d'entre eux nommé Joseph Chalard⁵. D'autres éditions mentionnent des faits permettant de formuler des hypothèses plausibles. La première édition de la tragédie de Hugues Millotet, *Le Chariot de Triomphe tiré par deux Aigles, de la glorieuse, noble et illustre bergère, Sainte Reine d'Alise, vierge et martyre*, publiée en 1661, par exemple, précise que la pièce a été créée à Alise par des habitants du village le 15 mai de la même année dans le cloître des cordeliers⁶. On peut raisonnablement en déduire que l'œuvre a été commandée à son auteur par cette communauté monastique établie à Alise depuis 1644.

En général, les commanditaires des pièces de dévotion choisissent l'auteur au sein même de la communauté concernée. Ainsi les cordeliers d'Alise se sont-ils adressés à un

1 Haute-Vienne.

2 Val d'Oise.

3 *Le Chariot de Triomphe tiré par deux Aigles de la glorieuse, noble et illustre bergère, Sainte Reine d'Alise, Vierge et Martyre* de Hugues Millotet (1661); *Le Martyre de la glorieuse vierge Sainte Reine* de Claude Ternet (1671); *Le Triomphe de l'Amour divin de Sainte Reine Vierge et Martyre* d'Alexandre Le Grand d'Argycour (1671); *La Victoire spirituelle de la Glorieuse Sainte Reine remportée sur le Tyran Olibre* de Pierre Corneille Blessebois (1686); *Le Martyre de Sainte Reine d'Alise* d'un religieux de l'abbaye de Flavigny (1687).

4 Côte-d'Or.

5 PRÉVOST, 2001 : 30. Ce Joseph Chalard publiera plus tard la première Vie de saint Léonard en français : *La Vie, translation et miracles du glorieux saint Léonard...*, (Saint-Léonard, E. Roland, 1624).

6 MILLOTET, 1661 : 147.

chanoine de la collégiale du village voisin, Flavigny, Hugues Millotet. Les bénédictins de l'abbaye Saint-Prix-Saint-Pierre de Flavigny, pour leur part, ont demandé tout simplement à l'un d'entre eux de composer *Le Martyre de Sainte Reine*, tragédie anonyme publiée en 1687. Le choix de l'auteur semble donc répondre d'abord à un critère de proximité. Mais il répond aussi à un souci d'efficacité : on s'adresse à une personnalité connue pour ses compétences littéraires et que l'on présume capable de composer l'œuvre projetée. La plupart de ces auteurs n'ont pas écrit de pièces de théâtre avant la commande et n'en écriront pas davantage après. Ce sont des dramaturges d'occasion.

Ce souci d'efficacité porte quelquefois les commanditaires à faire appel à un auteur extérieur à la communauté, réputé pour son expérience dramaturgique. Ainsi, comme on l'a vu, les bourgeois de Saint-Léonard-de-Noblat se sont adressés à Jean Prévost, spécialiste reconnu de la tragédie humaniste et des adaptations de Sénèque. Il est probable, de même, que *Le martyre de saint Vincent* a été commandé par les chanoines de la cathédrale de Viviers à Jean Boissin de Gallardon, dramaturge expérimenté⁷. Le choix de Claude Ternet par les cordeliers d'Alise pour écrire une pièce susceptible de remplacer celle de Millotet répond à un critère similaire : ils se sont adressés à un maître arpenteur du Châlonnais réputé pour sa compétence dans le domaine de la littérature de colportage, connu pour avoir déjà publié plusieurs almanachs ou calendriers.

Ainsi se perpétue le vieil usage médiéval qui portait des communautés urbaines, paroissiales, caritatives ou professionnelles à commander à un fatiste un mystère pour célébrer leur saint patron. Les bourgeois de Saint-Léonard-de-Noblat ou les cordeliers d'Alise commandent une pièce sur leur saint protecteur comme les confrères de Saint Didier de Langres demandaient en 1482 à Guillaume Flamang d'écrire la *Vie et passion de monseigneur saint Didier*⁸ ou les habitants de Romans chargeaient en 1509 le chanoine Pra de composer le *Mystère des Trois Doms* à la gloire des saints martyrs Séverin, Exupère et Félicien⁹.

Une fois la commande honorée, ces pièces de dévotion sont représentées dans la localité, le jour de la fête du saint, par des comédiens amateurs issus de la communauté devant celle-ci, virtuellement ou effectivement réunie. Ainsi le *Saint Jacques* de Bernard Bardou de Brun a été, suivant la page de titre de la pièce parue en 1596, représentée à Limoges le 25 juillet de cette même année, jour de la fête du saint et aussi de la réception

7 Encore que l'épître dédicatoire qui leur est adressée soit sur ce point équivoque : voir Jean Boissin de Gallardon, *Tragédies et histoires saintes*, Lyon, Simon Rigaud, 1618. La pièce a été rééditée dans *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e-début XVII^e siècles)*, sous la dir. de Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard, Paris : Garnier, 2009.

8 Cf. *La Vie et passion de monseigneur Sainct Didier, martyr et évesque de Lengres*, 1855.

9 Cf. *Le Mystère des Trois Doms joué à Romans en 1509*, 1887. Sur ce mode de production des mystères hagiographiques, voir Charles MAZOUER, 1998 : 221-224.

du duc d'Épernon, nouveau lieutenant général du Roi dans le Limousin, par des membres de la confrérie de saint Jacques devant un public que l'on suppose composé de confrères et de bourgeois. La tragédie de Millotet, quant à elle, est jouée à Alise dans le cloître des cordeliers à partir de 1661, chaque année, le jour de la fête de sainte Reine commémorant la translation de ses reliques à l'abbaye de Flavigny, fixée au dimanche de la Trinité, par des habitants du village devant un public composé d'habitants d'Alise et de Flavigny, de paysans des environs et de pèlerins. De même, la tragédie du bénédictin de Flavigny sera représentée à la même date, sans doute à partir de 1678, dans la cour de l'abbaye par des habitants du village devant le même genre de public.

La présence de pèlerins dans le public de ces représentations permet de définir plus précisément la notion de communauté. Celle-ci doit être envisagée dans son extension étroite et son aspect territorial : la communauté réunit l'ensemble des habitants d'une bourgade et de ses environs vénérant un saint local. Mais il faut aussi considérer la communauté dans son extension élargie et son aspect spirituel : elle réunit virtuellement l'ensemble de ceux qui vénèrent le saint local, qu'ils habitent la localité concernée ou des provinces proches ou lointaines, qu'ils effectuent ou non le pèlerinage au sanctuaire concerné.

Une fois les pièces de dévotion représentées, elles seront proposées à la publication par leurs auteurs ou leurs commanditaires. Cette publication semble répondre à un double objectif. Il s'agit, d'une part, de nourrir la dévotion locale en mettant à portée du plus grand nombre le texte de la pièce¹⁰ et, d'autre part, de promouvoir le culte du saint dans les provinces proches ou éloignées en permettant la lecture de la pièce et sa représentation par des troupes amateurs ou professionnelles¹¹. Pour éditer les œuvres, dramaturges et commanditaires sollicitent souvent les imprimeurs-libraires les plus proches. Certaines pièces sont publiées dans la ville même où elles ont été commandées, rédigées et représentées. Tel est, par exemple, le cas de la tragédie de Bardou de Brun, *Saint Jacques*, publiée à Limoges par le libraire Hugues Barbou en 1596 ou encore de la pièce d'Yvernaud, *Le Martyre de sainte Valérie*, publiée dans la même ville par le libraire Martial Chapoulaud en 1669. D'autres pièces sont publiées dans une grande ville proche du lieu de leur conception. Ainsi la *Clotilde* de Prévost est publiée à Poitiers par le libraire Julian Thoreau en 1613 ; les deux tragédies de dévotion du dramaturge normand Pierre Troterel, *La Tragédie de sainte Agnès* et *La Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine*, à Rouen en 1615 et 1632 par les libraires Raphaël et David Du Petit Val. Certaines pièces sont tout

10 Au besoin, la pièce sera lue par ceux qui savent lire à ceux qui ne savent pas.

11 Selon la législation en vigueur à l'époque, une pièce peut être jouée par n'importe quelle troupe à partir du moment où elle a été publiée. Avant sa publication, la pièce ne peut être jouée que par la troupe qui l'a créée.

simplement publiées par l'imprimeur-libraire officiel du diocèse concerné, telles les tragédies de Millotet et Ternet relatives à sainte Reine d'Alise publiées respectivement en 1661 et 1671 par Blaise Simonnot, libraire de la ville et du diocèse d'Autun.

En général, les œuvres sont dédiées à des notables proches, d'un point de vue géographique ou institutionnel, du lieu où le saint est vénéré. Ainsi la pièce de Millotet est dédiée à Pierrette d'Arlay, comtesse de Marigny, dont le château se situe à quelques lieues d'Alise et de Flavigny ; celle de Prévost à Léonard de Chastenet, baron de Murat, lieutenant général du roi à Limoges ; celle de Ternet à l'évêque d'Autun, Gabriel de Roquette. Bardon de Brun et le bénédictin de Flavigny poussent encore plus loin cette logique de la proximité : le premier dédie sa pièce à saint Jacques, le second à sainte Reine.

Ces conditions de production tissent autour du saint local un réseau parfois extrêmement serré. Il y a plusieurs exemples frappants de ce phénomène. Ainsi la *Clotilde* de Prévost, consacrée à saint Léonard, a été, comme on l'a dit, commandée à son auteur par des bourgeois de Saint-Léonard-de-Noblat et dédiée au baron de Murat, lieutenant général du roi dans le Limousin. Or, ce dernier se prénommaient précisément Léonard et, de surcroît, son épouse était originaire de Saint-Léonard-de-Noblat. Quant à son fief de Murat¹² et ses autres seigneuries, ils se situaient tous dans le pays de Bourganeuf... Dans ce cas, il n'y a guère que l'auteur qui échappe au réseau en question. Encore n'en est-il pas très éloigné puisque, selon l'épître dédicatoire de son œuvre, Jean Prévost résidait au Dorat. Dans d'autres cas, le réseau est encore plus étroit. Le *Saint Jacques*, par exemple, représenté en 1596 à Limoges par des membres de la confrérie locale de saint Jacques et publié la même année dans cette même ville par le libraire Hugues Barbou, a été composé par Bernard Bardon de Brun, un avocat limougeaud connu pour son extrême piété et son ascèse rigoureuse qui fondera en 1598 la compagnie des Pénitents Noirs de la Sainte Croix, sera ordonné prêtre en 1615 et mourra en odeur de sainteté en 1625¹³. Rien ne prédisposant Bardon de Brun à écrire une tragédie, on peut supposer que l'œuvre lui a été commandée par les confrères de saint Jacques, comme le suggèrent d'ailleurs certains poèmes encomiastiques publiés en tête de la pièce¹⁴.

Les premiers spectateurs et les premiers lecteurs de ces pièces de dévotion sont donc les membres de la communauté, entendue au sens étroit ou au sens élargi, qui vénère le

12 Hameau de l'actuelle commune de Saint-Dizier-Leyrenne (Creuse).

13 Voir CASSAN, 2012 : 193-205.

14 Voir, par exemple, le sonnet de l'auteur « Aux pèlerins qui ont représenté cette tragédie, et particulièrement à M. Guibert pour l'avoir faite mettre en lumière » ou le sonnet anonyme « A Pierre Guibert sur sa dévotion à faire imprimer la Tragédie Saint Jacques » .

saint local. Or, tous connaissent parfaitement la vie ou le martyre de ce dernier, souvent dans ses moindres détails, grâce à la tradition hagiographique.

Pour mesurer la richesse de la tradition relative aux saints locaux, il suffit de considérer la manière dont se transmettait, au XVII^e siècle, la mémoire d'un martyr comme celui de sainte Reine d'Alise, qui a été étudiée dans le bel ouvrage collectif dirigé par Philippe Boutry et Dominique Julia, *Reine au Mont Auxois. Le culte et le pèlerinage de sainte Reine des origines à nos jours*¹⁵. Cette transmission s'opérait, d'abord, par la tradition écrite. En un demi-siècle, ont été publiés pas moins de sept ouvrages hagiographiques sur sainte Reine, souvent par des auteurs locaux : l'*Histoire véritable de l'excès et martyre de sainte Reine Vierge* de Jean-Baptiste Dardault, curé d'Alise (Paris, 1613) ; *La Vie de sainte Reine* de Jean-Baptiste Cadiou, son successeur (Troyes, c. 1629) ; *La Fille héroïque ou sainte Reine martyre* de Méat (Paris, 1644) ; le *Récit véritable des miracles faits à sainte Reine...* de François Marmesse, supérieur des cordeliers d'Alise (Dijon, 1649) ; *La Vie de sainte Reine vierge et martyre...* du bénédictin Georges Viole (Paris, 1649 et 1653) ; l'*Histoire de sainte Reine, vierge et martyre...* de Pierre Goujon, cordelier d'Alise (Paris, 1651). À cette liste déjà impressionnante, il faut ajouter la notice consacrée à sainte Reine par André Du Val, publiée en 1609¹⁶ dans la deuxième édition de la traduction française du *Flos Sanctorum* de Ribadeneira réalisée par René Gaultier, ouvrage qui faisait autorité en matière hagiographique. Tous ces ouvrages hagiographiques se basaient soit sur les documents les plus anciens, comme la *Passio brevis* du VIII^e siècle, la *Passio* amplifiée plus tardive, la *Translatio* ou les *Miracula* du IX^e siècle, soit sur les résumés qu'en fournissaient les légendiers dominicains du XIII^e siècle (Vincent de Beauvais, Jacques de Voragine) ou les légendiers italiens du XV^e comme le *Sanctuarium seu vite sanctorum* de Mombrizio ou le *Catalogus sanctorum et gestorum eorum* de Pietro de Natali¹⁷.

La transmission s'opérait, ensuite, grâce à une tradition iconographique très riche et très vivante, elle aussi. De nombreuses estampes représentant sainte Reine, parfois entourée des scènes de son martyre, circulaient. Certaines se vendaient dans les échoppes d'Alise ou de Flavigny ou sur les étals éphémères du pèlerinage. D'autres paraissaient, sous forme de vignette ou de frontispice, dans les ouvrages consacrés à la sainte, y compris les pièces de théâtre¹⁸. Vers la fin du siècle, les libraires troyens Jean- Antoine Garnier et Pierre Malvost imprimeront même, pour illustrer les rééditions de la *Vie de sainte Reine*

15 Dijon-Paris, Ville de Dijon-Cerf, 1997.

16 À Paris par le libraire Jacques Chastellain.

17 Voir Nicole Courtine, « Sainte Reine et la tradition écrite, la *Passio S. Reginae* », *Reine au Mont Auxois*, 1997 : 29-60.

18 Voir le dossier iconographique établi par Nicole Courtine, Françoise Le Hénand et Pierre-Antoine Fabre, *Reine au Mont Auxois*, 1997 : 363-434 et fig. 16, 35, 59, 170, 172, 179, 183, 200, 210 et 214.

de Cadiou destinées à la Bibliothèque Bleue, des séries de gravures sur bois figurant les principaux épisodes de la vie et du martyre de la bienheureuse¹⁹.

Enfin, la transmission s'effectuait grâce à la tradition orale. Celle-ci se manifestait non seulement dans la prédication, mais encore et surtout dans les conversations entre les fidèles, dans les échanges entre les habitants d'Alise ou de Flavigny et les pèlerins venus de provinces proches ou éloignées de la Bourgogne : on ne se lassait pas d'évoquer les grâces ou les guérisons obtenues par l'intercession de la sainte, ni de se remémorer les divers supplices subis par la jeune fille durant son martyre.

Grâce à cette tradition aussi riche que multiforme, les dévots de sainte Reine n'ignoraient quasiment rien de son martyre.

On pourrait probablement en dire autant de la plupart des saints locaux auxquels ont été consacrées des pièces de dévotion : saint Léonard de Noblat, sainte Valérie de Limoges, saint Clair, saint Cloud...

Une connaissance aussi approfondie et aussi détaillée de la tradition hagiographique impose naturellement de fortes contraintes aux dramaturges qui entreprennent de représenter à leur tour la vie ou le martyre du saint. Et ces contraintes sont d'autant plus redoutables qu'il s'agit le plus souvent, comme on l'a vu, de dramaturges d'occasion qui n'ont jamais écrit auparavant de pièce de théâtre et qui, pour beaucoup, n'ont de surcroît aucune expérience poétique. Ces dramaturges ont à représenter le déjà connu et même le parfaitement connu. Il va de soi que cette contrainte est beaucoup plus forte dans la perspective de la représentation sur scène que dans celle de la publication. La sanction de la scène est immédiate et sans appel.

Les dramaturges de dévotion ont aussi à représenter le proche, le familial, voire l'intime. Au regard des membres de la communauté qui le vénèrent, le saint local est en effet un intercesseur privilégié, constamment sollicité dans la prière, tant pour des requêtes collectives, comme la fin d'une épidémie ou d'une sécheresse, que pour des requêtes individuelles, comme une guérison ou un enfant. Pour les habitants de la bourgade et de ses environs, le saint local est *leur saint* qui souvent les exauce et toujours les protège. Le saint de théâtre ne représente donc pas, comme les personnages du théâtre profane, une silhouette lointaine perdue dans les brumes de l'histoire ou les voiles de la fiction, mais un être vivant, familial, proche et même parfois extrêmement proche.

Spectateurs et lecteurs des pièces de dévotion provinciales, surtout lorsqu'il s'agit d'œuvres de commande, attendent donc du dramaturge qu'il représente le saint non seulement tel qu'ils le connaissent, mais encore tel qu'ils le vénèrent.

19 Voir *Reine au Mont Auxois*, 1997 : fig. 69 à 79 et 80 à 90.

Toutes les pièces de dévotion provinciales, cependant, ne traitent pas de saints locaux. Certaines concernent des saints dont la renommée est plus large, tels l'*Herménigilde*²⁰ de Gaspard Olivier, publié à Auxerre en 1650, ou la *Dipne infante d'Irlande*²¹ de François d'Avre, publiée à Montargis en 1668, ou des saints vénérés dans presque toute la chrétienté, comme *Le Martyre de saint Vincent* de Boissin de Gallardon, publié à Lyon en 1618, ou *Le Martyre de sainte Catherine*²² anonyme publié à Caen en 1650. Mais elles sont en nombre plus restreint. En outre, la distinction entre ces deux premières catégories de pièces de dévotion provinciales reste fragile. Rien n'empêche en effet qu'un saint universellement vénéré soit aussi regardé comme un saint local parce que ses reliques sont conservées dans un territoire donné ou qu'une tradition plus ou moins légendaire a noué un lien particulier entre le saint en question et un certain lieu. Le cas de saint Vincent, héros de la pièce de Boissin de Gallardon dédiée aux chanoines de la cathédrale de Viviers²³, en est un excellent exemple. A priori, rien ne semble relier le martyr de Saragosse, vénéré en Espagne et dans de nombreuses contrées de la chrétienté, à une cité comme Viviers. Or, saint Vincent était considéré, au XVII^e siècle et depuis fort longtemps, comme le patron du Vivarais. Il conviendrait donc de vérifier, pour toutes les pièces provinciales consacrées à des saints bien connus, si ceux-ci, d'aventure, n'étaient pas regardés comme des saints locaux dans les villes où ces œuvres ont été composées ou publiées.

La production provinciale compte, enfin, une troisième catégorie de pièces de dévotion plus difficile à apprécier, tant elle est difficile à situer : les quelques œuvres publiées par des auteurs provinciaux chez des libraires parisiens. Que penser de pièces comme la *Nathalie* de Montgaudier²⁴ publiée en 1654 par Claude Calleville ou *Les Jumeaux martyrs* de Madame de Saint-Balmon²⁵, publiée en 1650 par Augustin Courbé et Jean de la Coste ? Elles concernent des saints très peu connus, mais dont rien n'indique qu'ils aient fait l'objet d'un culte local. Pourquoi donc des auteurs provinciaux ont-ils choisi de publier leurs œuvres chez un libraire de la capitale plutôt que chez un libraire de leur province ? Faut-il imputer le phénomène au seul mouvement de concentration de l'édition théâtrale à Paris entamé dans les années 1630 ? Ces auteurs espéraient-ils ainsi ménager une plus

20 Prince visigoth martyrisé par les ariens à Séville en 586.

21 Sainte Dipne ou Dympe de Geel, vierge décapitée, au VII^e siècle, par son propre père, le prince irlandais Damon, qui voulait l'épouser, vénérée principalement dans le Brabant.

22 Que l'on peut attribuer à l'abbé d'Aubignac, comme on le verra plus loin.

23 *Le Martyre de saint Vincent* (1618). À noter que l'auteur habitait lui-même Viviers.

24 La pièce est dédiée au marquis de Montausier, alors gouverneur de Saintonge, d'Angoumois et d'Alsace. L'auteur était-il d'origine angoumoise ou saintongaise ?

25 Barbe d'Erneourt, comtesse de Saint-Balmon, était lorraine. Excellente bretteuse, elle est surtout connue pour ses exploits guerriers : voir Micheline CUÉNIN, 1992.

vaste diffusion à leurs pièces ? Dans le cas de Marthe Cosnard, l'intention est évidente : l'auteur des *Chastes martyrs*, publiés en 1650 semble avoir voulu mettre toutes les chances de son côté en dédiant sa tragédie à la régente et en obtenant un poème encomiastique de Pierre Corneille, qui n'en était guère prodigue²⁶. Il reste que des sujets similaires ont donné lieu à des choix éditoriaux opposés de la part de leurs auteurs. Le cas des deux adaptations de l'*Agatonphile* de Camus est significatif : alors que la normande Marthe Cosnard choisit de publier *Les Chastes martyrs* à Paris²⁷, la lyonnaise Françoise Pascal préfère publier *Agatonphile martyr* à Lyon, comme ses autres pièces²⁸.

La production parisienne

Les conditions de production des pièces de dévotion à Paris sont sensiblement différentes, surtout à partir des années 1630.

Certes, on y trouve quelques œuvres composées, comme en province, dans le cadre du culte pratiqué par une communauté particulière. Mais il s'agit de communautés paroissiales ou professionnelles. Ces pièces sont très peu nombreuses. On n'en aperçoit guère que trois, peut-être quatre : *Le Martyre de saint Gervais*, publié en 1670 par le libraire Gaspar Meturas et composé par l'abbé de Cheffault, recteur de la paroisse Saint-Gervais, à l'intention de ses ouailles et peut-être à leur demande ; le *Saint Eustache martyr*, publié en 1649 par le libraire Antoine de Sommaville, commandé à Balthasar Baro probablement par Anne d'Autriche vers 1639, dans le cadre du mouvement d'évergétisme accompagnant l'achèvement de la construction de l'église Saint-Eustache²⁹ ; *Le Véritable Saint Genest*, publié en 1647 par le libraire Toussaint Quinet, sans doute commandée à Rotrou par la corporation des ménétriers dont saint Genest le Comédien était l'un des deux patrons ou par des dévots désireux de promouvoir le culte de ce comédien martyr³⁰. La tragédie de Desfontaines, *L'Illustre comédien ou Le martyr de saint Genest*, publiée par le libraire Cardin Besongne en 1645, se situe très probablement dans le même contexte. Pour autant, ces trois dernières œuvres n'ont pas été jouées par des comédiens amateurs, contrairement aux pièces provinciales, mais par la Troupe Royale de l'Hôtel de Bourgogne, pour les pièces de Baro et Rotrou, et par L'Illustre Théâtre, pour celle de

26 Voir CORNEILLE, 1984 : 635.

27 Chez Augustin Courbé en 1650.

28 Chez Clément Petit en 1655.

29 Voir l'introduction de notre édition de la pièce, réalisée avec Anne Teulade, au tome I du *Théâtre complet* de Baro, dir. Bénédicte Louvat, Paris : Garnier, 2014.

30 Voir l'introduction de notre édition de la pièce au tome 4 du *Théâtre complet* de Rotrou, dir. Georges Forestier, Paris : STFM, 2001, et notre étude à paraître sur le culte de saint Genest le Comédien au XVII^e siècle.

Desfontaines, dans les mêmes conditions que les pièces profanes que ces comédiens professionnels avaient l'habitude de représenter. Quant à la tragédie du Père de Cheffault, on ignore si elle a été jouée.

La plupart des pièces de dévotion parisiennes ne représentent pas des saints vénérés par des communautés particulières, mais des saints bien connus et célébrés dans presque toute la chrétienté, tels sainte Catherine d'Alexandrie ou saint Alexis, voire des personnages contemporains morts en odeur de sainteté, comme Thomas More.

En outre, à l'exception de celle du Père de Cheffault, les pièces de dévotion parisiennes ne sont pas rédigées par des dramaturges d'occasion, mais par des poètes dramatiques professionnels, de premier plan et fort aguerris, le plus souvent à leur propre initiative, parfois à l'instigation d'une troupe parisienne soucieuse de contrer une troupe concurrente³¹. Ainsi Desfontaines a composé *L'Illustre Olympie ou le Saint Alexis* ; La Calprenède *Herménigilde*³² ; Puget de La Serre *Thomas Morus* et *Le Martyre de sainte Catherine* ; Corneille *Théodore vierge et martyr*³³. Une seule de ces pièces concerne un saint beaucoup moins connu : *Polyeucte martyr*, la première tragédie chrétienne de Corneille, consacrée à un officier romain martyrisé à Mélitène, en Arménie, au III^e siècle. Quelques pièces, cependant, ont été écrites par des dramaturges plus obscurs, telle l'*Indegonde* de Pousset de Montauban³⁴.

Peut-être faudrait-il ajouter à la liste des pièces de dévotion parisiennes la *Mariane* de Tristan³⁵ ou l'*Esther* de Du Ryer³⁶ qui, malgré leur sujet vétérotestamentaire, tiennent de la tragédie martyrologique.

Quoi qu'il en soit, toutes ces pièces sont représentées dans les salles parisiennes par l'une ou l'autre des trois troupes professionnelles alors installées dans la capitale, la Troupe Royale de l'Hôtel de Bourgogne, la troupe du Marais ou L'illustre Théâtre, dans les mêmes conditions que les autres pièces du répertoire.

Elles ont été ensuite publiées par les grands libraires du Palais qui dominaient alors le marché de l'édition théâtrale à Paris : *Thomas Morus* par Augustin Courbé en 1642, *Le Martyre de sainte Catherine* par Antoine de Sommaville et Augustin Courbé en 1643, *Herménigilde* et *Polyeucte* par Antoine de Sommaville et Augustin Courbé la même année, le *Saint Alexis* par Pierre Lamy en 1645, *Théodore* par Toussaint Quinet en 1646.

31 Sur la concurrence entre les troupes parisiennes, voir Sandrine BLONDET, 2017.

32 Prince visigoth martyrisé par les ariens à Séville en 586.

33 La martyre d'Antioche ou d'Alexandrie.

34 Publiée en 1654 par Guillaume de Luyne.

35 Publiée en 1637 par Augustin Courbé.

36 Publiée en 1644 par Augustin Courbé.

Le public cultivé ou dévot connaît souvent fort bien ces figures de sainteté, même s'il ne connaît pas nécessairement toujours tous les détails de leur vie ou de leur martyre. Au regard de la connaissance du sujet, les contraintes imposées aux dramaturges de dévotion parisiens ne sont donc pas très différentes de celles qui s'imposent aux dramaturges provinciaux. En matière de familiarité, il en va sans doute autrement. Les spectateurs ou les lecteurs parisiens n'entretiennent pas nécessairement, avec des figures comme saint Alexis l'Homme de Dieu ou sainte Catherine d'Alexandrie, un rapport aussi étroit et aussi intime que le public provincial avec un saint local. Ces saints fameux sont certes des intercesseurs recherchés, mais peut-être plus dans le cadre d'une piété individuelle que dans celui d'une piété communautaire.

Comme le public provincial, le public parisien n'en attend pas moins que le dramaturge de dévotion représente le saint tel qu'il le connaît.

La problématisation cornélienne

Un seul auteur a tenté de problématiser la question de la réception du théâtre de dévotion : Pierre Corneille, dans l'*Abrégé du martyre de saint Polyeucte*, publié en 1643 en préface à sa première « tragédie chrétienne ». Corneille y part d'un postulat d'ordre général : toute composition poétique consiste en une « ingénieuse tissure des fictions avec la vérité ». Cette « tissure » lui paraît susceptible de produire deux effets différents sur le public. Certains lecteurs, dès qu'ils remarquent dans la fiction poétique « quelques événements véritables, s'imaginent la même chose des motifs qui les font naître, et des circonstances qui les accompagnent. » Autrement dit, ils inclinent à croire que tout, dans la fiction, est vrai. Inversement, d'autres lecteurs, mieux informés des pratiques de la poésie, « soupçonnent de fausseté tout ce qui n'est pas de leur connaissance ». Quand le poète traite « quelque Histoire écartée dont ils ne trouvent rien dans leur souvenir, ils l'attribuent tout entière » à l'imagination de l'auteur. Ils la « prennent pour une aventure de Roman » et inclinent à croire que tout, dans la fiction, est fictif³⁷.

Cette inclination au vrai et cette inclination au faux constituent, selon Corneille, deux écueils redoutables dans la pratique du théâtre de dévotion dans la mesure où celui-ci traite des sujets hagiographiques : « Il y va de la gloire de Dieu, qui se plaît dans celle de ses saints, dont la mort si précieuse devant ses yeux ne doit pas passer pour fabuleuse devant ceux des hommes. » Le risque serait que les lecteurs « se méprennent en la vénération qui est due » aux saints. Il ne faudrait pas que les crédules « rendent [cette vénération] mal à propos à ceux qui ne la méritent pas ». Il ne faudrait pas davantage que les « défiants » la « dénie[n]t à ceux à qui elle appartient ». Ou si l'on préfère, il ne

37 CORNEILLE, 1980 : 975.

faudrait pas que les uns vénèrent les saints pour ce qu'ils n'ont pas fait ou que les autres ne les vénèrent pas pour ce qu'ils ont fait. « L'ingénieuse tissure des fictions avec la vérité » conçue par le poète aurait alors pour effet de « profaner la sainteté des souffrances » des saints au lieu de « sanctifier le Théâtre par sa représentation ». L'enjeu, on le voit, est de taille. Il importe donc au plus haut point que le dramaturge de dévotion « avertisse le Lecteur de ce qu'il peut croire »³⁸ en « démêlant la vérité d'avec ses ornements ». Ainsi pourra-t-il « faire reconnaître [au lecteur] ce qui lui doit imprimer du respect comme Saint, et ce qui le doit seulement divertir comme industriel. »³⁹

Et Corneille de montrer aussitôt l'exemple dans la suite de l'*Abrégé du martyre de saint Polyeucte* en livrant ses sources. Il indique avoir travaillé sur le récit du martyre de saint Polyeucte rédigé par Siméon Métaphraste et traduit en latin par Surius dans le *De Probatis Sanctorum Historiis*⁴⁰, somme rééditée et amendée par Mosander⁴¹. Ensuite, Corneille résume avec soin le récit en question⁴². Enfin, il dresse une liste très précise des « inventions et des embellissements de Théâtre » qu'il a ajoutés aux données de la tradition hagiographique, depuis le songe de Pauline jusqu'à la conversion de Félix et de sa fille, en passant par l'amour de Sévère⁴³. Corneille pousse même le scrupule jusqu'à préciser qu'il a tiré l'un de ces ajouts, la victoire de l'empereur sur les Perses, de l'*Histoire romaine* de Coeffeteau⁴⁴.

La conduite du dramaturge semble donc exemplaire et sa problématisation lumineuse. Pourtant, son raisonnement n'est pas exempt de défauts, ni de lacunes. Ainsi il pêche par manque de nuances. Corneille semble envisager seulement deux grandes modalités de la crédibilité. Le lecteur recevant la pièce de dévotion aurait le choix entre incliner à croire que tout ou presque y est vrai et incliner à croire que tout ou presque y est faux. La réception d'une pièce est évidemment plus nuancée. Elle comporte de nombreux degrés possibles entre une totale incrédulité et une parfaite crédulité. En outre, le raisonnement de Corneille n'est pas toujours cohérent. Pourquoi le fait qu'un lecteur vénère une action du saint que celui-ci n'a jamais accomplie, mais que le dramaturge lui a prêtée, serait-il nécessairement une catastrophe ? Tout dépend de la nature de cette action. Si elle est vertueuse et exemplaire au point d'appeler l'imitation, la réaction du lecteur ne « profane » en rien « la sainteté des souffrances » du saint en question.

38 CORNEILLE, 1980 : 975-976.

39 CORNEILLE, 1980 : 976.

40 Traité publié à Cologne, en six volumes, de 1570 à 1576.

41 En 1582.

42 CORNEILLE, 1980 : 976-977.

43 CORNEILLE, 1980 : 977-978.

44 Publiée en 1621.

Le raisonnement de Corneille comporte aussi plusieurs zones d'ombre. Il exclut en particulier un cas de figure : celui où le dramaturge de dévotion suivrait les données de la tradition hagiographique sans rien y ajouter, ni rien en retrancher. Mais on comprend aisément pourquoi Corneille se refuse à considérer cette éventualité. En représentant la vie du saint telle que la relate la tradition hagiographique, le dramaturge ne ferait pas œuvre poétique. Comme l'a rappelé l'auteur au début de l'*Abrégé du martyre de saint Polyeucte*, il est dans l'essence de la poésie de proposer une « ingénieuse tissure des fictions avec la vérité ». S'il veut faire œuvre poétique, le dramaturge de dévotion, selon Corneille, doit donc, d'une manière ou d'une autre, modifier les données traditionnelles. Ce privilège de la poésie autorise le dramaturge de dévotion à prendre des libertés par rapport à la tradition hagiographique, comme Corneille l'expliquera dans l'Examen ajouté à *Polyeucte* publié en 1660 dans la grande édition collective de son *Théâtre*⁴⁵ : « Nous ne devons qu'une croyance pieuse à la vie des Saints, et nous avons le même droit sur ce que nous en tirons pour le porter sur le Théâtre, que ce que nous empruntons des autres Histoires. » Autrement dit, le poète tragique peut en user aussi librement avec les données de la tradition hagiographique qu'il en use avec les données de l'histoire. Mais il y a une lacune encore plus flagrante dans le raisonnement développé dans l'*Abrégé du martyre de saint Polyeucte*. Corneille n'envisage qu'une seule modalité de la réception : celle de la lecture. Qu'en sera-t-il lors de la représentation de la pièce sur une scène ? Qui « avertira » alors le spectateur de « ce qu'il peut croire » ? Les précautions que Corneille conseille de prendre aux dramaturges de dévotion, ne valent que pour l'édition de la pièce. Pour la représentation de celle-ci, le dramaturge n'en prévoit aucune.

La problématisation de la réception du théâtre de dévotion esquissée par Corneille dans l'*Abrégé du martyre de saint Polyeucte* a donc des limites. Elle s'insère, en fait, dans la réflexion que le dramaturge mène depuis la fin des années 1630 sur le genre tragique. Comme l'a montré Georges Forestier⁴⁶, Corneille cherche dans les années 1640 à élaborer, dans un constant va-et-vient entre théorie poétique et expérimentation dramaturgique, un modèle tragique qui lui serait propre et ne heurterait pas trop la *doxa* imposée par les théoriciens du théâtre régulier. Or, l'une des principales questions que se pose Corneille, comme le montreront les trois *Discours* publiés en 1660, est celle de la crédibilité de la fable tragique. La partie théorique de l'*Abrégé du martyre de saint Polyeucte* constitue donc, peut-être, davantage une réflexion sur les conditions de crédibilité de cette forme particulière de poème dramatique qu'est la tragédie chrétienne, qu'une véritable réflexion sur la réception du théâtre de dévotion.

45 CORNEILLE, 1980 : 979.

46 Voir FORESTIER, 1996.

Elle n'en permet pas moins de mieux mesurer les contraintes qui pèsent sur les dramaturges parisiens et surtout provinciaux qui doivent composer une pièce de dévotion. Comment représenter le parfaitement connu et le très familier pour emporter l'adhésion sans réserve du spectateur et du lecteur ?

Les dramaturges de dévotion provinciaux étaient sans doute parfaitement conscients des enjeux de leur travail. Sans doute en étaient-ils d'autant plus conscients que l'œuvre à composer leur avait été le plus souvent commandée. En tant que fournisseurs, ils devaient avoir à cœur de répondre de leur mieux à l'attente de leurs commanditaires. Et ces auteurs sont d'autant plus scrupuleux que ce sont, pour la plupart, des dramaturges d'occasion qui n'ont aucune expérience du théâtre. Comment ne tiendraient-ils pas compte de l'horizon d'attente de leur futur public ?

Provinciaux ou parisiens, les dramaturges de dévotion étaient confrontés au même problème : il leur fallait avant tout se situer par rapport à la tradition hagiographique qui détermine cet horizon d'attente afin de garantir la meilleure réception possible de leur pièce.

Pour ce faire, ils vont exploiter toutes les ressources que leur offraient les pratiques dramaturgiques et les usages éditoriaux de leur temps.

Stratégies éditoriales

Comme leurs homologues profanes, les dramaturges de dévotion du XVII^e siècle pratiquent volontiers le texte liminaire. Certains d'entre eux l'emploient pour indiquer leurs sources. Les uns citent un auteur contemporain, comme le bénédictin de Flavigny qui se réfère⁴⁷ à dom Georges Violle, savant hagiographe mauriste, auteur du plus récent ouvrage consacré à sainte Reine d'Alise⁴⁸, ou Pierre Mouffle qui se réfère⁴⁹ à Robert Denyau, auteur d'une Vie latine de saint Clair⁵⁰. Les autres renvoient à des sources plus traditionnelles : le Père de Cheffault se réfère à Baronius, aux Vies des saints et à saint Ambroise⁵¹, Troterel au *Flos Sanctorum* de Ribadeneira⁵², Jean Prévost à la « Légende »⁵³, Boissin de Gallardon aux Vies des saints⁵⁴, sans autre précision.

47 *Le Martyre de sainte Reine d'Alise*, 1691 : 6.

48 *La Vie de sainte Reine vierge et martyre...*, Paris : Claude Huot, 1649.

49 MOUFFLE, 1647 : 8 (épigramme à Robert Denyau).

50 *Vita Sancti Clari in pago Vilcasino monachi, presbyteri et martyris*, Parisii : F. Targa, 1633.

51 DE CHEFFAULT, 1670, préface.

52 TROTREL, 1632, avis Au lecteur.

53 PRÉVOST, 2001 : 33.

54 BOISSIN DE GALLARDON, 2009 : 463.

D'autres dramaturges, exploitant une forme particulière de texte liminaire largement pratiquée à l'époque⁵⁵, composent un argument où ils résument la vie ou le martyre d'un saint local. Ainsi procèdent Prévost pour saint Léonard⁵⁶, Mouffle pour saint Clair⁵⁷, Heudon pour saint Cloud⁵⁸ ou encore Yvernaud pour sainte Valérie⁵⁹. Comme on vient de le voir, Pierre Corneille a fait de même quand il a publié sa première tragédie chrétienne en y adjoignant un *Abrégé du martyre de saint Polyeucte*. Il y a cependant des exceptions à cette pratique et elles sont parisiennes : Rotrou et Desfontaines n'ont pas publié d'argument résumant le martyre de saint Genest, le Père de Cheffault non plus pour celui de saint Gervais.

Les dramaturges traitant de saints plus largement connus n'ont, par contre, pas composé d'argument. Desfontaines, par exemple, n'a pas résumé l'ascèse du modèle de son *Saint Alexis*, ni Puget de La Serre le martyre du héros de son *Thomas Morus*. Aucun argument ne précède non plus les tragédies des dramaturges, parisiens ou provinciaux, qui ont publié une pièce sur sainte Catherine d'Alexandrie : Boissin de Gallardon⁶⁰, Puget de La Serre⁶¹, Poytevin⁶² ou l'auteur anonyme du *Martyre de sainte Catherine*. Il faut signaler toutefois deux exceptions dont l'une est parisienne et l'autre provinciale. Nicolas Soret a jugé nécessaire de publier, parmi les textes liminaires de *La Céciliade*, tragédie agrémentée de parties chantées publiée à Paris en 1606, un argument résumant le martyre de sainte Cécile⁶³. De même Bardon de Brun a composé un argument pour son *Saint Jacques* publié à Limoges en 1596. Mais il s'agit d'un texte paradoxal qui commence ainsi⁶⁴ : « Comment, Argument ? La vie de ce grand Apôtre n'est-elle pas assez évidemment contenue ès Saintes Histoires ?... »

Au premier abord, cette pratique de l'argument semble donc simplement répondre au degré de notoriété du saint concerné : quand le saint est peu connu, le dramaturge compose un argument résumant sa vie ou son martyre ; quand il est bien connu, l'auteur s'en abstient. Mais ce critère n'est pas suffisant à lui seul. Que penser en effet d'un dramaturge provincial qui résume la vie ou le martyre d'un saint local ? La disposition est fort utile pour le public des autres provinces qui ne connaissent pas nécessairement le saint, mais

55 Voir la synthèse de Sandrine BERRÉGARD, 2020.

56 PRÉVOST, 2001 : 33-35.

57 MOUFFLE, 1647 : 9-10.

58 HEUDON, 1606, argument.

59 YVERNAUD, 1669, épître dédicatoire.

60 Auteur du *Martyre de sainte Catherine* (1618).

61 Auteur du *Martyre de sainte Catherine* (1643).

62 Auteur de *Sainte Catherine*, Paris, Mathurin Hénault, 1619.

63 *Tragédies et récits de martyres*, 2009 : 301-302.

64 BARDON DE BRUN, 1596, argument.

parfaitement inutile pour le public de la province concernée, *a fortiori* pour la communauté villageoise ou urbaine qui a commandé la pièce et qui connaît en détail la biographie de son saint protecteur. Or, ce public reste le premier destinataire de la pièce. L'argument doit donc remplir d'autres fonctions que celle qui consiste à transmettre un savoir.

Le fait de résumer la vie ou le martyre du saint, ou d'ailleurs celui d'indiquer ses sources, répondrait-il au désir de faire connaître la base sur laquelle la pièce a été composée ? En faisant état de la tradition, éventuellement dans sa version la plus contemporaine, le dramaturge se prémunit contre d'éventuelles critiques. Le résumé liminaire de la vie du saint permet aussi, peut-être, au dramaturge de légitimer la fiction qu'il a composée en faisant ostensiblement allégeance à la tradition hagiographique. On peut même se demander si une telle pratique de l'argument ne vise pas tout simplement à insérer la pièce composée dans la tradition hagiographique toujours vivante, toujours perpétuée.

Quelques rares dramaturges rédigent un texte liminaire pour manifester leur adhésion à l'esthétique dominante ou leur allégeance à un modèle prestigieux, non sans maladresse parfois. Ainsi, dans l'épître dédicatoire de la *Clotilde* publiée en 1613, Prévost, féru de Sénèque et partisan du modèle humaniste, avoue avoir « tâché, par son artifice, d'embellir le sujet qui, représenté nuement ne contenterait pas » les lecteurs avant d'invoquer Euripide et Scaliger⁶⁵. Le Père de Cheffault, dans la préface du *Martyre de saint Gervais* publié en 1670, assure que son œuvre est conforme aux principes et règles régissant la tragédie régulière. La pièce respecte, selon lui, les trois unités et la bienséance des discours et des comportements afin de conférer à la fiction une vraisemblance satisfaisante. En un mot, l'auteur « croit [la conduite de cette Pièce] dans ses règles autant qu'il a pu les apprendre de la poétique d'Aristote, et des plus célèbres Auteurs en ce genre d'écrire. » Pour sa part, le bénédictin de Flavigny, dans la préface de la deuxième édition du *Martyre de sainte Reine* publiée en 1691, place son œuvre sous l'égide d'un modèle fameux à la réputation incontestable⁶⁶ : « Comme il était convenable de rendre la représentation [de cette histoire] agréable au peuple, j'y ai inséré quelques fictions selon l'art de la poésie pour l'ornement du théâtre, à l'imitation de Corneille en son Polyeucte. »

Enfin, quelques autres dramaturges recourent au texte liminaire pour fournir au lecteur la liste des ajouts qu'ils ont opérés aux données de la tradition hagiographique. C'est la précaution prise par Pierre Corneille dans l'*Abrégé du martyre de saint Polyeucte*, comme on l'a vu, par le Père de Cheffault dans la préface du *Martyre de saint Gervais* et par le bénédictin de Flavigny dans celle du *Martyre de sainte Reine*.⁶⁷ Prévost et Troterel se

65 PRÉVOST, 2001 : 30.

66 Châtillon, Claude Bourut, 1691, p. 6.

67 Il est très probable que ces deux auteurs ont procédé ainsi pour suivre les recommandations dis-

contentent, pour leur part, d'un avertissement général, sans entrer dans les détails. Dans l'épître dédicatoire de la *Clotilde*, le premier précise qu'il a « embelli le sujet » par « son artifice »⁶⁸. Dans l'avis Au lecteur de *La Vie et sainte conversion de Guillaume d'Aquitaine*, le second indique qu'il a « quelque peu dilaté [sa source] d'inventions Poétiques qui l'embellissent beaucoup, si on la représente sur le théâtre » .

Stratégies dramaturgiques

En matière dramaturgique, les options prises par les auteurs de pièces de dévotion pour se situer par rapport à la tradition hagiographique déterminant l'horizon d'attente du public sont encore plus diversifiées.

Certains auteurs choisissent de modifier très peu les données de la tradition. Quelques-uns se bornent à changer, par exemple, le statut social du héros pour en estomper ou au contraire en rehausser l'éclat. Ainsi saint Clair, dans *Le Fils exilé* de Mouffle, n'est plus le fils du roi d'Angleterre, mais celui d'un prince anglais⁶⁹. Inversement, dans *Le martyre de sainte Reine d'Alise* du bénédictin de Flavigny, l'héroïne n'est plus la fille d'un patricien d'Alésia, mais celle du roi des Sénons⁷⁰. De même, dans *Le Martyre de sainte Catherine* anonyme publié en 1642, l'héroïne devient une descendante de la lignée royale des Ptolémée⁷¹. Une telle élévation à la condition royale répond à l'évidence au désir de satisfaire à l'un des critères définissant le genre tragique dans l'esthétique contemporaine : une tragédie doit représenter des princes ou des grands. D'autres dramaturges choisissent de ne pas représenter un ou deux épisodes traditionnels de la vie ou du martyre du saint. Ternet, par exemple, supprime, dans *Le Martyre de la glorieuse sainte Reine d'Alise*, la scène de la rencontre entre Olibre et Reine, connue de tous les dévots de la sainte. Cette suppression semble répondre au désir de concentrer l'action de la tragédie et de la recentrer sur le martyre. De même, Baro fusionne, dans le *Saint Eustache martyr*, les trois apparitions successives du Christ à Placide en une seule⁷². Cette opération répond elle aussi à la nécessité de concentrer l'action. Elle était d'autant plus nécessaire que les usages du temps interdisaient de représenter sur scène une apparition du Christ et obligeaient donc

pensées par Corneille dans l'*Abrégé*. Le bénédictin de Flavigny se réfère d'ailleurs explicitement, comme on l'a vu, au modèle de *Polyeucte*.

68 PRÉVOST, 2001 : 30.

69 Voir I, 1.

70 Voir la liste des personnages dans la première édition de la pièce (1687) et le *Dessein de la tragédie* dans la seconde (1691).

71 Voir I, 2.

72 Voir le récit de Placide à Trajane, I, 3, v. 229-274.

le dramaturge à recourir au récit. Or, Baro n'était pas homme à infliger aux spectateurs et aux lecteurs trois récits de suite...

D'autres dramaturges modifient plus sensiblement les données de la tradition hagiographique. Ainsi l'auteur anonyme du *Martyre de sainte Catherine* a supprimé, contrairement aux autres auteurs de tragédies sur sainte Catherine, la fameuse controverse entre la jeune chrétienne et les philosophes païens. L'action commence après le débat, au moment où l'empereur envoie au supplice les philosophes convertis au christianisme par Catherine. Certes, cette controverse était un épisode célèbre et bien connu du public. Mais pouvait-on, pour autant, supprimer une scène mémorable qui avait érigé la parole de sainte Catherine en modèle de l'éloquence sacrée et empêcher de surcroît le personnage de tenir, sur le théâtre, un discours inspiré ? Peut-être l'auteur du *Martyre de sainte Catherine* a-t-il voulu commencer l'action de la tragédie le plus près possible de la catastrophe. Une telle disposition tendrait à accréditer l'attribution de la pièce à l'abbé d'Aubignac. Le formalisateur du modèle tragique régulier a en effet beaucoup insisté, dans *La Pratique du théâtre*, sur la nécessité d'observer ce principe⁷³. Pierre-Corneille Blessebois, quant à lui, a supprimé, dans *La Victoire spirituelle de la glorieuse sainte Reine*, tragédie publiée en 1686 à Autun, pas moins de trois des supplices subis par la sainte durant son martyre dans le récit qu'en fait Fulce à Olibre⁷⁴. C'était un sérieux accroc à l'horizon d'attente du public local qui connaissait par cœur la série de ces supplices, ne serait-ce que grâce à la tradition iconographique, comme on l'a vu.

Deux dramaturges ont modifié encore davantage les données de la tradition, qui plus est sur un point capital. François d'Avre a changé, dans *Dipne, infante d'Irlande*, la cause du martyre de la sainte. Dans la pièce, l'héroïne est tuée par son propre père moins parce qu'elle se refuse à son amour incestueux que parce qu'elle est chrétienne⁷⁵. La modification est encore plus marquante dans la seconde tragédie chrétienne de Corneille, *Théodore vierge et martyre*. En vertu de l'*exemplum* ambrosien qui est la source de la pièce, l'héroïne devrait être exécutée pour avoir confessé la foi chrétienne ou refusé de sacrifier aux dieux païens. Or, elle mourra, comme d'ailleurs son compagnon Didyme, pour un tout autre motif. Marcelle considère Théodore coupable d'un double crime : avoir inspiré à Placide un amour qui l'a poussé à dédaigner Flavie et avoir été ainsi à l'origine de la mort de celle-ci. Théodore et Didyme périssent donc victimes de la vengeance de Marcelle : ils sont en quelque sorte immolés aux mânes de Flavie. Leur mort n'a plus une cause reli-

73 Voir par exemple *La Pratique du théâtre*, 2001 : 189-190 et 203-208.

74 Voir III, 8.

75 Voir V, 2.

gieuse, mais une cause galante : ce n'est donc pas un martyr⁷⁶. C'est là – est-il besoin de le souligner ? – une entorse majeure à la tradition et à l'horizon d'attente du public, lourde de conséquences pour la réception de la pièce.

À l'inverse, des dramaturges ont choisi d'ajouter des éléments étrangers aux données de la tradition, parfois tirés de l'histoire. Certains de ces ajouts sont peu compromettants. Le bénédictin de Flavigny, par exemple, introduit dans l'intrigue du *Martyre de sainte Reine*, un personnage totalement étranger au récit transmis par la tradition locale : l'évêque Révérian. L'auteur use de ce personnage, d'ailleurs historique, pour apporter à la virginité consacrée de l'héroïne une onction épiscopale qui la rende plus conforme à la discipline ecclésiastique du XVII^e siècle et pour promouvoir une forme de spiritualité nouvellement apparue dans des monastères de la Visitation : la dévotion au Sacré-Cœur. Mais ce Révérian n'influe quasiment en rien sur la dynamique de l'intrigue, ni sur son dénouement.

D'autres ajouts sont plus lourds de conséquences. Plusieurs dramaturges mêlent, en particulier, aux données traditionnelles une action amoureuse. Ils entendent manifestement satisfaire ainsi à l'usage tragique contemporain qui veut que l'on adjoigne à l'action principale d'une tragédie, en principe de nature politique, une action secondaire de nature galante, liée aussi étroitement que possible à celle-ci, pour la compléter et la diversifier. Ainsi le Père de Cheffault assortit l'action principale du *Martyre de saint Gervais* de deux actions secondaires : les amours d'Astase et Fritigile, la princesse des Marcomans, et celles de Thrasée et Domitille, la sœur d'Astase. Mais ce dramaturge est trop inexpérimenté pour mener de front trois actions. Le Père de Cheffault peine à trouver un équilibre satisfaisant et la première des actions secondaires est bien près d'étouffer l'action principale durant les quatre premiers actes. Il faut attendre le dernier pour que le martyr de saint Gervais et de saint Protas revienne au premier plan et parvienne enfin à supplanter les émois amoureux du comte Astase. Dans les deux *Sainte Catherine*, Puget de La Serre et l'Anonyme, pour leur part, ont lié encore plus étroitement l'action secondaire de nature amoureuse à l'action principale en rendant l'Empereur amoureux de l'héroïne. Mais les affres de cette passion occupent une place qui reste modeste dans la pièce de La Serre⁷⁷ tandis que l'amour de Maximin pour Catherine, dans la pièce anonyme, détermine étroitement la conduite du souverain. Il est significatif que l'Empereur offre encore à Catherine son amour et son trône au seuil de la mort, alors que tout est prêt pour l'exécution de la jeune fille⁷⁸. En introduisant un élément aussi singulier et aussi étranger aux

76 Pour plus de détails, voir notre édition de la pièce à paraître chez Garnier, dans le tome 4 du *Théâtre complet* de Corneille, dir. par Liliane Picciola.

77 Trois scènes dans l'acte III (1, 2 et 4) et une scène dans l'acte IV (1).

78 Voir V, 2.

données de la tradition relative à sainte Catherine d'Alexandrie, les deux dramaturges prenaient le risque de déconcerter le public. En outre, le mélange de l'amour humain et de l'amour divin est un procédé d'usage délicat dont le maniement exige beaucoup de tact et de savoir-faire. La Serre n'en manquait pas et il a su garder la mesure. L'auteur anonyme, peut-être d'Aubignac, l'a visiblement dépassée. Il est vrai que l'abbé, s'il s'agit effectivement de lui, était coutumier du fait. Dans *La Pucelle d'Orléans*, tragédie en prose publiée à Paris en 1642, d'Aubignac avait déjà eu la singulière idée de rendre le comte de Warwick amoureux de Jeanne⁷⁹ !

Corneille est allé encore plus loin dans sa deuxième tragédie chrétienne, *Théodore vierge et martyr*. Il a doublé l'action principale d'une action secondaire en liant personnages traditionnels et personnages inventés par une chaîne amoureuse de pastorale : Flavie aime Placide, qui aime Théodore, qui aime Didyme, ou Dieu, selon la perspective que l'on adopte. Mais cette action secondaire, par sa logique propre, détermine la conduite de l'intrigue qui tourne à la persécution de Placide par Marcelle. Elle aboutit à la mort de Flavie qui suscite l'irrépressible désir de vengeance de Marcelle. Quand celle-ci l'assouvit en poignardant Théodore et Didyme, le lecteur découvre que l'action principale n'était pas celle qu'il croyait et que le titre de la pièce annonçait. Dans la tragédie conçue par Corneille, ce n'est pas l'action galante qui complète et diversifie l'action dévote, mais l'inverse : le martyr de Théodore et Didyme reste une action secondaire par rapport à la persécution de Placide par Marcelle. Corneille est le seul dramaturge de dévotion qui ait, au XVII^e siècle, composé une pièce où la galanterie éclipse la dévotion. En heurtant à ce point l'horizon d'attente du public, le dramaturge prenait un risque considérable.

Quelques dramaturges ont ajouté aux données de la tradition hagiographique des éléments spectaculaires. Le plus souvent, cet ajout ne prête guère à conséquence. Ainsi le Père de Cheffault, dans *Le Martyre de saint Gervais*, montre le héros et son compagnon, Protas, brisant les idoles au temple. Sans doute l'auteur a-t-il ajouté cet événement ignoré de la tradition pour imiter la conduite du héros cornélien dans *Polyeucte*. Mais l'effet de cet ajout reste très limité puisque cet épisode ne sera pas représenté sur scène, mais seulement raconté à Astase par Thrasée et Tyridate⁸⁰. Dans certains cas, l'ajout est difficile à apprécier. Ainsi Millotet, dans *Le Chariot de triomphe tiré par deux aigles de la glorieuse, noble et illustre bergère, sainte Reine d'Alise, vierge et martyr*, montre l'héroïne, poursuivie par Clément, Asthère et Amelin, qui s'enfuit et se cache dans un ormeau dont le tronc s'ouvre miraculeusement pour la dérober aux yeux de ses poursuivants⁸¹. Les textes hagio-

79 Voir, en particulier, outre la préface, I, 4 et II, 5.

80 Voir I, 4.

81 Voir I, 7.

graphiques relatifs au martyre de sainte Reine, tant anciens que contemporains, ne disent rien d'un tel prodige. Mais était-il pour autant nécessairement étranger à la tradition ? Pour en juger, il faudrait connaître aussi l'état de la tradition orale à l'époque où Millotet compose sa pièce. Peut-être la scène du miracle de l'ormeau ne fait-elle que théâtraliser un épisode de la vie de sainte Reine alors bien connu des habitants d'Alise et Flavigny.

Le dramaturge qui a ajouté le plus d'éléments spectaculaires aux données de la tradition est incontestablement le bénédictin anonyme de Flavigny : il a littéralement truffé *Le Martyre de sainte Reine d'Alise* de scènes à grand spectacle. Il a en effet conçu trois scènes de pompe aulique : une scène d'audience où Olibre reçoit l'hommage de divers souverains locaux⁸², une scène de délibération entre ce dernier et ses conseillers civils et militaires⁸³ et une scène de jugement terminée par la proclamation de la condamnation à mort de l'héroïne⁸⁴. Le bénédictin a aussi imaginé deux scènes de guerre : une scène où les troupes romaines font l'exercice⁸⁵ et une bataille entre Romains et Saxons qui s'achève par la victoire des premiers et le triomphe de leur chef⁸⁶. L'auteur a conçu également un grand sacrifice païen avec examen des entrailles des victimes, interprétation du vol des oiseaux et interrogation des ombres⁸⁷. Enfin, le martyre de sainte Reine se conclut par une très solennelle pompe funèbre inspirée des fastes militaires⁸⁸. Cette débauche d'éléments spectaculaires répondait manifestement au désir de surclasser la pièce de Ternet, qui en comportait déjà beaucoup. Mais elle présentait au moins deux inconvénients majeurs. D'une part, ces scènes spectaculaires étaient liées de manière beaucoup trop lâche à l'action principale et à son héroïne pour véritablement intéresser le public. Les spectateurs ne venaient évidemment pas à Flavigny pour assister à un sacrifice païen ou à une bataille entre Romains et Saxons, mais au martyre de la sainte qu'ils vénéraient. D'autre part, la représentation de scènes aussi spectaculaires exigeait des moyens financiers et humains que la communauté monastique de Flavigny était bien en peine de réunir chaque année pour la fête de sainte Reine. En multipliant les scènes spectaculaires, le bénédictin condamnait donc sa pièce à des représentations épisodiques. L'auteur semble d'ailleurs en avoir pris conscience après la création de la pièce puisqu'il propose, dans la première édition de l'œuvre parue en 1687, un *Dessein de la tragédie plus au raccourci* permettant de

82 I, 2.

83 IV, 4.

84 IV, 5.

85 II, 1.

86 III, 3.

87 III, 2.

88 V, 7.

représenter la pièce en l'allégeant de toutes ces scènes spectaculaires, hormis le martyre de sainte Reine.

Cette confrontation avec la tradition hagiographique amène aussi, parfois, les dramaturges de dévotion à se heurter aux limites du représentable.

Les limites de la *mimèsis*

Représenter la vie ou le martyre d'un saint impliquait à un moment ou à un autre de figurer des événements prodigieux ou des êtres surnaturels. Une question se posait donc nécessairement à l'auteur de dévotion, qu'il soit poète aguerri ou dramaturge d'occasion, et elle était double : dans quelle mesure *devait-il* les représenter et dans quelle mesure *pouvait-il* les représenter ?

La question se pose en particulier pour le miracle. Certains dramaturges ont choisi de ne pas le représenter sur scène. C'est le cas de Prévost dans la *Clotilde*. Plutôt que montrer saint Léonard sauvant la reine en la délivrant de couches difficiles, il fait raconter le miracle en détail par le Médecin à Sigibert⁸⁹. De même, Troterel dérobe au regard du spectateur deux miracles dans la *Tragédie de sainte Agnès* : l'intervention de l'Ange qui repousse par une lumière aveuglante les deux Paillards venus jouir d'Agnès et la mort de Martian, terrassé par l'Ange. Le premier miracle est relaté par les deux Paillards à Martian et Censorin⁹⁰ et le second par Agnès à Simphonie⁹¹.

Boissin de Gallardon, lui, joue des deux modes de représentation dans *Le Martyre de saint Vincent*. Le miracle de la dépouille du héros épargnée par les bêtes sauvages éloignées par un corbeau est seulement raconté par un soldat à Dacian⁹², tandis que la guérison de Vincent par les anges venus le visiter dans sa cellule se déroule en scène, à l'intérieur de la prison⁹³. Le cas de Pierre Mouffle est encore plus intéressant. Dans *Le Fils exilé*, le dramaturge avait en effet à représenter un miracle particulièrement prodigieux : saint Clair est un saint céphalophore. Or, Mouffle n'a pas hésité à représenter sur scène le miracle constituant le point d'orgue du martyre du héros. Une didascalie ne laisse en effet aucun doute sur ce que souhaitait le dramaturge. En marge de la dernière tirade des Satellites de la Dame impudique qui se lamentent du crime qu'il ont commis en tuant saint Clair, on lit⁹⁴ : « *Il lave sa tête dans la Fontaine, et la porte jusqu'à l'Eglise.* »

89 V, 1, v. 1269-1348.

90 Voir IV, 3.

91 Voir V, 1.

92 Voir la fin de l'acte V.

93 Voir le début de l'acte IV.

94 Scène dernière.

Il n'est pas toujours facile de discerner les raisons pour lesquelles ces dramaturges ont opéré de tels choix. Les motivations de Prévost, quant à elles, ne font guère de doute. Ses tragédies imitées des Anciens, comme les procédés appliqués dans la *Clotilde*, prouvent son attachement au modèle tragique humaniste. Appelé à représenter le miracle, il a donc suivi le précepte horacien du *multa tolles ex oculis* repris et commenté par les théoriciens de la tragédie humaniste, en particulier par Jean de La Taille⁹⁵. Mais Troterel, dont toutes les pièces prouvent l'éclectisme dramaturgique, n'avait pas de tels préjugés esthétiques. Pourquoi n'a-t-il donc pas produit sur scène les deux miracles accomplis par l'Ange que, par ailleurs, comme on le verra, il montre aux spectateurs ? Craignait-il que les comédiens contemporains ne puissent les représenter dans des conditions satisfaisantes de crédibilité ? On pourrait se poser la même question à propos de Boissin de Gallardon sans pouvoir davantage y répondre, faute d'éléments. Quant au parti adopté par Mouffle, il suggère au moins que l'auteur du *Fils exilé* faisait toute confiance au savoir-faire des comédiens contemporains. Peut-être ce bailli de Saint-Clair-sur-Epte, quoique dramaturge d'occasion, était-il moins étranger au monde du théâtre qu'il ne le prétend dans son ode dédicatoire à l'archevêque de Rouen, François II de Harlay⁹⁶.

La question de la représentation se pose aussi et surtout pour les supplices puisque la plupart des pièces de dévotion traitent un sujet martyrologique. À une exception près sur laquelle on reviendra, tous les auteurs parisiens, poètes aguerris ou dramaturge d'occasion, n'ont pas montré sur scène le martyr du héros. Corneille, Desfontaines, Puget de La Serre, Rotrou, La Calprenède ou du Cheffault ont préféré représenter le martyr au moyen d'un récit confié à un personnage secondaire qui est censé y avoir assisté et qui en livre de surcroît, le plus souvent, une relation sobre et concise, à peu près dénuée de toute hypotypose. Ainsi le martyr de saint Genest, dans la pièce de Rotrou, est raconté par le préfet Plancien⁹⁷ et celui de sainte Catherine, dans celle de La Serre, par le capitaine des gardes, Lépide⁹⁸. Cette quasi-unanimité s'explique par la pression de la *doxa* esthétique des années 1640. Les architectes du modèle régulier avaient en effet proscrit la représentation sur la scène tragique des spectacles les plus horribles : meurtres, parricides ou martyres. Dans sa *Poétique* parue en 1640, La Mesnardière, en particulier, avançait plusieurs arguments pour justifier cet interdit. Les plus sérieux étaient que la représentation d'un spectacle horrible ensanglantant trop la scène⁹⁹, donne un détestable exemple moral qui

95 Cf. *De l'art de la tragédie*, in *Saül le furieux*, 1998 : 5-6.

96 Voir MOUFFLE, 1647 : 3-6.

97 Voir scène dernière, v. 1727-1742.

98 Voir scène dernière.

99 *Poétique*, éd. par Jean-Marc Civardi, Paris : Champion, 2015, p. 183.

ruine la vertu édifiante de la poésie tragique¹⁰⁰, suscite chez le spectateur une commotion intellectuelle et physique qui empêche le bon déroulement de l'opération cathartique¹⁰¹ et enfin risque si elle est techniquement mal réalisée, de verser dans le ridicule¹⁰². Ces arguments ont visiblement convaincu les dramaturges parisiens de renoncer à représenter le martyr de leur héros sur la scène.

Mais ces derniers, souvent dramaturges d'expérience, avaient parfaitement conscience qu'en ne représentant pas le martyr sur scène, ils allaient à l'encontre de l'attente du public et frustraient le spectateur de ce qui aurait dû constituer le clou du spectacle. Aussi certains auteurs ont-ils cherché à compenser ce déficit de spectaculaire par divers procédés. Le plus remarquable d'entre eux consiste à conclure le martyr par une apo théose. C'est ce que font Puget de La Serre, dans *Le martyr de sainte Catherine*, qui représente sur scène le transport de l'âme de l'héroïne par les anges au Sinai¹⁰³ et Desfontaines, dans *Le Martyre de saint Eustache*, qui montre un ange chantant la gloire du martyr au-dessus du taureau d'airain dans lequel le héros et ses proches ont consommé leur martyr¹⁰⁴.

Quelques dramaturges provinciaux ont aussi représenté le martyr au moyen d'un récit. Mais ils sont très peu nombreux. On pourrait citer l'auteur anonyme du *Martyre de sainte Catherine* publié à Caen en 1649¹⁰⁵, Pierre-Corneille Blessebois, auteur de *La Victoire spirituelle de la glorieuse sainte Reine* publiée à Autun en 1686¹⁰⁶, ou encore Gaspard Olivier, auteur d'un *Herménigilde* publié à Auxerre en 1650. Le premier de ces dramaturges a-t-il adopté ce parti pour les mêmes raisons que ses homologues parisiens ? Ce serait assez vraisemblable s'il s'agissait de l'abbé d'Aubignac, autre grand théoricien du modèle tragique régulier. Pour les deux autres auteurs, aucun élément ne permet de se prononcer.

La plupart des dramaturges provinciaux, par contre, représentent effectivement le martyr de leur héros sur la scène. Ainsi font, par exemple, Pierre Mouffle¹⁰⁷, comme on

100 LA MESNARDIÈRE, 2015 : 317.

101 LA MESNARDIÈRE, 2015 : 244 et 317.

102 LA MESNARDIÈRE, 2015 : 317. Pour plus de détails sur cette question, voir notre étude, « L'option martyrologique des dramaturges parisiens de dévotion (1636-1646) : heurs et malheurs d'un choix », *Littératures Classiques*, 73, automne 2010, *Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^e-XVII^e siècles)*, dir. Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard, p. 174-181.

103 Voir la scène dernière ainsi que l'estampe de Jérôme David qui sert de frontispice à l'acte V dans l'édition originale de la pièce (Paris :, Augustin Courbé et Antoine de Sommaville, 1643).

104 Voir scène dernière.

105 Voir le récit de Valère à Maximin à la scène dernière.

106 Voir le récit de Fulce à Olibre et Lucie à la scène dernière.

107 Voir MOUFFLE, 1647, scène dernière.

l'a vu, François d'Avre¹⁰⁸, Boissin de Gallardon¹⁰⁹, Millotet¹¹⁰ ou Claude Ternet. C'est ce dernier qui propose la théâtralisation la plus ample du martyr. Dans *Le Martyre de la glorieuse vierge sainte Reine*, il consacre pas moins de huit scènes, soit environ le tiers de la pièce, à la Passion de l'héroïne, dont six servent à figurer les supplices infligés à Reine¹¹¹. Le public verra ainsi sur la scène les bourreaux, successivement, fouetter la jeune fille, lui déchirer les flancs à l'aide de peignes de fer, lui brûler les côtes avec des flambeaux, la plonger dans une cuve d'eau glaciale et finalement lui trancher la tête. Les spectateurs assisteront ainsi à tous les épisodes du martyr qu'ils sont si souvent lus, entendus raconter ou vus représenter sur les estampes.

Plusieurs de ces dramaturges, ou d'autres, ont de surcroît fait suivre le martyr d'une apothéose, pas nécessairement mentionnée par la tradition hagiographique : Mouffle, d'Avre, Millotet, Ternet ou le bénédictin de Flavigny. Dans leurs pièces, ce procédé ne vise pas, comme dans les tragédies parisiennes, à compenser une représentation narrative du martyr, mais au contraire à rehausser encore la représentation scénique de celui-ci en offrant en quelque sorte un reflet de la gloire céleste acquise par le saint grâce au combat auquel les spectateurs ont pu assister.

À ces dramaturges provinciaux, il faut ajouter un auteur parisien dont l'œuvre constitue l'unique exception à l'usage prévalant sur la scène de la capitale : Balthasar Baro. À la fin du *Saint Eustache martyr*, ce dernier met en scène le martyr du héros et de sa famille. Mis en demeure par le préfet Ormond d'abjurer leur foi chrétienne sous peine d'être précipités dans un taureau d'airain chauffé à blanc, Eustache, son épouse Théopiste et leurs deux fils consomment leur martyr en sautant tour à tour dans les flammes sous les yeux des spectateurs¹¹². Le parti pris par Baro n'a rien d'étonnant. Comme il le précise dans l'Avertissement précédant la pièce, il estimait impossible de traiter le sujet que son commanditaire lui avait proposé, le martyr de saint Eustache, dans « toutes les règles »¹¹³, c'est-à-dire en respectant les principes et les normes du modèle dramatique régulier.

L'option retenue par la plupart des auteurs provinciaux pour représenter le martyr est d'autant plus remarquable qu'il s'agit de dramaturges d'occasion. On pourrait les croire ignorants des usages du théâtre contemporain. Et sans doute l'étaient-ils largement. Ils auraient donc pu hésiter à concevoir des scènes aussi spectaculaires et par conséquent aussi difficiles à représenter sur scène. Mais sans doute savaient-ils, par leur propre

108 Voir D'AVRE, 1668, V, 2.

109 Voir BOISSIN DE GALLARDON, 2009, fin de l'acte IV.

110 Voir MILLOTET, 1661, V, 3 et 4

111 Cf. III, 5 et 6 ; IV, 4 et 5 ; V, 1 et 4.

112 Voir la scène dernière.

113 BARO, 2014 : 185.

expérience de spectateur, que des scènes de torture ou de décollation étaient parfaitement réalisables par des comédiens professionnels ou même par des comédiens amateurs pourvu que ces derniers fassent appel aux techniques éprouvées des fameux facteurs de secrets qui avaient depuis toujours accompagné les représentations des mystères et continuaient leur activité en plein XVII^e siècle¹¹⁴. S'ils avaient été convaincus du contraire, ces dramaturges n'auraient évidemment pas conçu de telles scènes de martyre.

La question de la représentation se pose aussi pour les êtres surnaturels. Mais elle se pose de manière moins aiguë et surtout moins fréquente. Les vies ou les martyres des saints ne comportent pas nécessairement des interventions angéliques ou diaboliques.

À de très rares exceptions près¹¹⁵, Les dramaturges provinciaux produisent volontiers sur scène des anges quand leur sujet l'exige. Dans *Le Fils exilé*, par exemple, Pierre Mouffle introduit un ange qui vient réveiller le jeune Clair pour le presser de fuir son pays et le monde à bord du navire qui l'attend au port¹¹⁶. Dans la *Tragédie de sainte Agnès* de Troterel, l'héroïne voit apparaître son ange gardien dans le cabinet du bordel où elle se trouve enfermée. Celui-ci la reconforte et lui assure que le secours et la grâce de Dieu ne lui feront pas défaut dans l'épreuve qui l'attend¹¹⁷. De même, dans *Le Martyre de la glorieuse vierge sainte Reine* de Claude Ternet, un Ange, prenant l'apparence d'une colombe juchée sur une croix¹¹⁸, vient reconforter l'héroïne dans sa cellule et lui promettre l'aide de son époux céleste dans le combat qui l'attend. Dans les pièces provinciales, les anges ne restent donc pas aux confins du monde naturel. Ils y pénètrent pour dialoguer avec les personnages, participer à l'action, influencer sur le cours de l'intrigue. Ces anges figurent d'ailleurs dans la liste des personnages. Le détail n'est pas anodin : il signifie que ce sont des personnages à part entière et qui méritent à ce titre d'être incarnés par des comédiens.

Sur la scène parisienne, par contre, les anges n'ont pas droit de cité. Un exemple le montre éloquemment : celui du *Véritable Saint Genest*. Dans la relation du martyre de saint Genest, rédigée par Adon de Vienne au IX^e siècle et base de tous les récits ultérieurs, le comédien, baptisé en scène, aperçoit une troupe d'anges qui descendent du Ciel pour

114 Sur cette question, voir notre étude « La réalisation technique des scènes d'exécution capitale sur la scène française du XVII^e siècle », *Arrêt sur scène/Scene Focus*, 9, 2020, *Scènes d'exécution dans les théâtres anglais et français (XVI^e-XVII^e siècles)*, dir. Bénédicte Louvat et Nicholas Myers.

115 Comme celle de la pièce de François d'Avre, *Dipne infante d'Irlande*. L'ange qui apparaît à Gerberne, gouverneur de l'héroïne, pour lui révéler le sens profond du songe fait par la nourrice Ambrokele, n'est pas montré aux spectateurs : l'apparition est seulement relatée par cette dernière à la jeune fille : voir II,5.

116 Voir II, 1.

117 Voir IV, 2.

118 Voir IV, 1 et la didascalie initiale.

faire cercle autour de lui¹¹⁹. À la scène 5 de l'acte IV de la tragédie, cette troupe est réduite à un seul ange que Genest, après avoir regardé au ciel « *dont l'on jette quelques flammes* » , évoque ainsi¹²⁰ : « Un ministre céleste, avec une eau sacrée, / Pour laver mes forfaits, fend la voûte azurée ; Sa clarté m'environne, et l'air de toutes parts, / Résonne de concerts, et brille à mes regards ; / Descends, céleste Acteur... » L'ange ne paraîtra donc pas aux yeux des spectateurs. Ils sont condamnés à le voir par les yeux du héros, grâce à la description que celui-ci en fait. Encore cet ange n'est-il pas encore véritablement descendu. Au moment où Genest l'aperçoit, il est encore en train de fendre l'azur. Tout se passe comme si Rotrou multipliait les médiations pour éloigner le plus possible l'ange du regard du spectateur et le maintenir dans le ciel du théâtre. À la scène suivante, Genest évoque à nouveau cet ange après avoir rompu la feinte théâtrale au grand dam de ses partenaires. Comme le comédien Lentule, déconcerté par les répliques de Genest « *regarde derrière la tapisserie* » et demande : « Hola, qui tient la pièce ? » , le héros répond¹²¹ : « Un Ange tient la Pièce, un Ange me radresse¹²² » . Autrement dit, l'ange a pris la place du comédien qui, texte en main, est chargé de souffler le cas échéant les répliques. Comme le souffleur, il est relégué en coulisse, « *derrière la tapisserie* », c'est-à-dire les décors. À nouveau, tout semble fait pour que l'ange ne pénètre pas dans l'espace scénique et ne se montre pas aux spectateurs.

Une position aussi marginale est assignée aux anges intervenant dans l'apothéose du saint. Comme on l'a déjà dit, un ange « *tenant des palmes, et des couronnes* » apparaît, à la fin du *Martyre de saint Eustache* de Desfontaines, au-dessus du taureau d'airain où le héros et ses proches ont consommé leur témoignage et chante¹²³ : « Athlètes victorieux / Qui dans de vives flammes / Comme l'or épurez vos âmes / Montez avec nous à la gloire des cieux... » Après ces vers, une didascalie indique : « *Il remonte au Ciel en chantant.* » De même, *Le Martyre de sainte Catherine* de Puget de La Serre s'achève par le transport de l'âme de l'héroïne. Une didascalie indique à propos de l'Empereur : « *Il écoute la musique des Anges qui paraissent sur la montagne de Sinaï où ils ensevelissent le corps de Sainte Catherine.* » L'estampe servant de frontispice à l'acte V dans l'édition originale de la pièce publiée par Sommaville et Courbé en 1643¹²⁴ laisse supposer que cette scène était représentée sur un petit théâtre surplombant le grand. Dans le *Saint Alexis* de Desfontaines, les anges sont

119 *Le Martyrologe d'Adon*, 1984 : 283-284.

120 V. 1251-1255.

121 V. 1298 et 1300.

122 Comprendre : Me met sur le bon chemin.

123 V. 1589-1595.

124 Cette estampe ne représente pas la scène telle qu'elle a été effectivement représentée lors de la première série des représentations données en 1641 à l'Hôtel de Bourgogne, mais plutôt telle que pouvait l'imaginer un graveur sur la foi du texte et en fonction des usages scénographiques du temps.

même réduits à des voix célestes qui ponctuent de leurs interventions le dernier acte de la tragédie. À la scène 1, une voix intime à l'empereur Honorius de rechercher dans le palais d'Euphémien « un trésor / Cent fois plus précieux que les perles ni l'or »¹²⁵. À la scène 4, un chœur angélique chante la gloire céleste acquise par Alexis¹²⁶.

Ces pièces parisiennes maintiennent donc soigneusement les anges aux marges de l'espace scénique, au moins à celles du grand théâtre. Dans *Le Martyre de saint Eustache*, l'ange apparaît dans une gloire au-dessus du plateau, puis remonte dans le ciel du théâtre grâce à une machine. Dans *Le Martyre de sainte Catherine*, les anges restent sur le petit théâtre surplombant le grand. Dans le *Saint Alexis*, les spectateurs entendent seulement leurs voix venant des coulisses. De surcroît, ces œuvres semblent refuser aux anges l'usage du discours parlé et celui de la parole tragique : ils sont seulement autorisés à chanter. Sur la scène parisienne, les anges sont donc confinés non seulement aux marges de l'espace scénique, mais encore à celles de la représentation théâtrale.

Le caractère équivoque de la présence des anges se confirme d'ailleurs dans la liste des personnages des pièces concernées. Ils sont mentionnés dans celle du *Martyre de saint Eustache*, mais pas dans celle du *Martyre de sainte Catherine*. Celle du *Saint Alexis* leur accorde une place encore plus subalterne que celle des personnages secondaires : le chœur des anges y est mentionné seulement en italiques.

Cette marginalisation des anges sur la scène parisienne ne répond pas à un interdit promulgué par les théoriciens du théâtre régulier. On chercherait en vain la moindre allusion aux anges dans la *Poétique* de La Mesnardière ou *La Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac. Elle semble plutôt répondre à un certain embarras. Celui-ci transparaît dans l'une des *Lettres à Philandre* composées par le doctrinaire Hercule Audiffret et adressées à Conrart. Demeurées inédites au XVII^e siècle, mais publiées par Georges Couton et Yves Giraud en 1975¹²⁷, ces lettres sont censées consigner les conversations ayant eu lieu à Grasse, entre décembre 1637 et juin 1638, entre l'auteur et Godeau, évêque du lieu. Dans la lettre 12, l'échange, auquel se mêle Arnauld de Corbeville¹²⁸, porte sur une pièce intitulée *Le Favori solitaire* qui vient d'être créée. Or, dans cette pièce¹²⁹, paraît un ange. Théopompe (Godeau) observe à ce sujet¹³⁰ : « Il sera bien difficile d'introduire ces personnages devant le Peuple, et de garder les lois de la vraisemblance, et la bienséance. Nous

125 Voir v. 1329-1334.

126 Voir v. 1447-1452 et 1465-1470.

127 Aux Éditions Universitaires de Fribourg.

128 Isaac Arnauld, maître de camp général des carabins et familier de l'Hôtel de Rambouillet, féru de poétique théâtrale. Sur ce personnage, voir TALLEMANT DES RÉAUX, 1960 : 500-503.

129 Qui n'a jamais été identifiée et pourrait avoir été inventée pour les besoins de la démonstration.

130 *Lettres à Philandre*, 1975 : 78.

savons bien ce que nous devons faire dire à un Prince, à un Ministre, à un favori, parce que nous avons vu des Princes, des favoris, et des Ministres ; mais un Ange, comment le ferons-nous parler ? Aristote, qui a donné des règles à la Comédie, n'a point prévu cet inconvénient. » Léodamas (Arnauld) lui objecte alors¹³¹ : « Il n'est pas nécessaire que nous habillions les Anges de la splendeur dont ils sont ornés dans le Ciel, ni que nous les fassions parler comme ils parlent par leur nature. Ce n'est pas leur personne que nous produisons, c'est leur personnage, c'est-à-dire leur ressemblance, et leur portrait. Nous ne sommes pas exactement obligés de montrer ce qu'ils sont, mais ce que le peuple s'imagine qu'ils peuvent être. » L'échange est évidemment apocryphe et peut-être teinté d'ironie. N'importe : il a le mérite de montrer les problèmes théoriques soulevés par la représentation d'un ange sur une scène tragique tentée par une application normative de la bienséance du discours.

Sur la scène parisienne, l'ange n'est donc pas un personnage formellement proscrit, mais plutôt un personnage embarrassant, sinon encombrant, que l'on ne sait trop comment produire. Dans leur perplexité, les dramaturges de dévotion parisiens ont préféré confiner un personnage aussi problématique aux marges et de la scène et de la représentation.

Toutefois, les anges n'ont pas toujours fait l'objet d'une telle relégation sur la scène parisienne. Il fut un temps où il y avait même parfaitement droit de cité comme le prouve *La Céciliade*. Cette tragédie avec parties chantées publiée par Nicolas Soret en 1606 place en effet aux côtés de sainte Cécile un ange. Celui-ci apparaît au début de l'acte III alors que l'héroïne prie dans un oratoire. Il lui apprend qu'il a été envoyé par Dieu pour l'assister et la protéger. L'Ange commentera ensuite la conversion de Valérian et celle de son frère Tiburce. Enfin, à l'acte IV, il assistera les trois chrétiens dans leur martyre en leur révélant la gloire céleste qui leur est promise. Dans *La Céciliade*, l'Ange est donc un personnage à part entière auquel Soret accorde une certaine importance puisqu'il le place, dans la liste des protagonistes, entre Cécile et Valérian. L'exemple de cette pièce montre qu'au regard de la représentation des anges, l'usage parisien ne différait pas, au début du XVII^e siècle, de l'usage provincial. Sur ce point comme sur bien d'autres, c'est l'imposition du modèle régulier, à la fin des années 1630, qui a amené les dramaturges de dévotion parisiens à adopter une pratique différente de celle de leurs homologues provinciaux alors que ceux-ci, comme on l'a vu, sont restés fidèles à la leur tout au long du siècle.

En ce qui concerne la représentation des démons, la pratique des dramaturges de dévotion provinciaux a été tout aussi constante. Quand leur sujet l'exigeait, ils ont produit sur scène des diables. Ainsi Pierre Troterel, dans *La Vie et sainte conversion de Guillaume duc d'Aquitaine* publiée à Rouen en 1632, ménage une large place aux diable-

131 *Lettres à Philandre*, 1975 : 78-79.

ries. Il donne au démon de la concupiscence, Asmodée, qui figure en tête de la liste des personnages, un rôle déterminant dans la conduite de l'intrigue. Celui-ci intervient à plusieurs reprises dans l'action pour tenter de perdre le Duc et ses gentilshommes et de les conduire à se damner¹³². Troterel montre aussi Guillaume, dans son désert de Maleval, en butte aux ruses et aux attaques des démons. Asmodée et ses compères finiront par rouer de coups l'ermite et le laisser pour mort dans sa grotte¹³³. Enfin, le dramaturge met en scène, vers la fin du cinquième acte, une longue séquence spectaculaire au cours de laquelle les Gentilshommes du Duc combattent, à la lisière de la forêt où l'ermite s'est retiré, les diables travestis pour l'occasion en nymphes et génies sylvestres de pastorale¹³⁴. Dans *Le Martyre de sainte Reine d'Alise* publié en 1687, le bénédictin de Flavigny propose lui aussi une scène de diablerie au début de l'acte III, conçue pour se dérouler devant la gueule d'Enfer prévue par le décor. Deux démons, Belzébuth et Asmodée, et une furie, Mégère, fulminent d'épouvantables menaces à l'encontre de l'héroïne. Manifestement, le bénédictin et Troterel reprennent là des *topoi* du mystère, genre qu'ils semblent tous les deux bien connaître et qui est toujours vivant au XVII^e siècle, au moins en province.

Est-il besoin de souligner qu'aucun dramaturge parisien n'aurait songé à représenter des démons en 1632 ou *a fortiori* en 1687 ? Une telle initiative aurait été considérée, par le public cultivé, comme un archaïsme affligeant, voire comme une impardonnable faute de goût.

Quel a été le résultat de ces stratégies dramaturgiques et de ces pratiques éditoriales ?

La réception du théâtre de dévotion sur la scène

Pour apprécier la réception du théâtre de dévotion au XVII^e siècle, il n'y a guère que deux critères objectifs : l'accueil réservé aux pièces de dévotion lors de leurs premières représentations ou de leurs reprises ; le destin éditorial de ces œuvres.

L'emploi du premier de ces deux critères s'avère d'emblée très difficile. On ignore en effet, pour la plupart des pièces de dévotion, si elles ont été jouées. Et pour beaucoup de celles dont la représentation est attestée, on ne sait pas si elles ont eu du succès ou non. Le théâtre de dévotion du XVII^e siècle est un objet d'étude relativement nouveau pour l'histoire du théâtre et les informations les plus élémentaires font encore souvent défaut.

Sans surprise, c'est le champ parisien qui est le moins avare de renseignements. Certes, on ignore tout de la manière dont les spectateurs ont accueilli des pièces aussi marquantes que *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou, le *Saint Alexis* de Desfontaines ou

132 Voir I, 1 ; IV, 3 ; V, 4 et 6.

133 Voir V, 4.

134 Voir V, 6.

Le Martyre de sainte Catherine de Puget de La Serre, toutes créées sur la scène parisienne dans les années 1640. Dans les deux premiers cas, le fait que l'édition originale de la pièce ait été suivie dès l'année suivante par une nouvelle édition¹³⁵ peut laisser supposer que l'œuvre avait reçu un accueil favorable à sa création sur la scène. Mais l'indice est mince.

Par contre, on sait que deux autres pièces majeures ont connu un grand succès : le *Saint Eustache martyr* et *Polyeucte*. La pièce de Baro, selon l'abbé d'Aubignac¹³⁶, a été très bien accueillie lors de sa création à l'Hôtel de Bourgogne vers 1639. A-t-elle connu ensuite des reprises ? Il est difficile de se prononcer. On peut seulement constater que l'œuvre ne figure pas au répertoire de la troupe de Molière dans les années 1660, consigné dans le registre de La Grange, ni à celui de la Troupe Royale à la fin des années 1670, couché par Michel Laurent dans la deuxième partie du *Mémoire dit de Mahelot*¹³⁷. On peut observer néanmoins que la pièce de Baro avait laissé un souvenir suffisamment marquant pour qu'Anne d'Autriche incite son auteur à la publier en 1649, soit quelque dix ans après sa création¹³⁸. La première tragédie chrétienne de Corneille a connu également un grand succès lors de ses premières représentations au Marais dans les premiers mois de 1643. Son auteur l'affirme dans le *Discours de la tragédie*¹³⁹ et dans l'Examen de la pièce publiés en 1660¹⁴⁰ et d'Aubignac, peu suspect d'indulgence à l'égard de Corneille, le confirme dans *La Pratique du théâtre*¹⁴¹. La pièce a ensuite connu un bon nombre de reprises sur les scènes parisiennes. Dans les années 1660, elle a été souvent jouée par la troupe de Molière¹⁴². Dans les années 1670, ses reprises à l'Hôtel de Bourgogne ont procuré, selon le Père de Villiers¹⁴³, de confortables bénéfices aux comédiens de la Troupe Royale. Dans les années 1680, soit presque quarante ans après sa création, *Polyeucte* figure encore au répertoire de la troupe de l'Hôtel Guénégaud¹⁴⁴.

Par contre, la deuxième tragédie chrétienne de Corneille, *Théodore vierge et martyr*, a connu un échec cuisant lors de sa création au Marais durant la saison 1645-1646, au

135 *Le Vérable Saint Genest* a été publié en 1647 par Antoine de Sommaville et Toussaint Quinet et réédité en 1648 par ce dernier libraire ; le *Saint Alexis* publié en 1644 par Pierre Lamy et réédité par ce même libraire en 1645.

136 D'AUBIGNAC, 2001 : 452.

137 Voir *Le Mémoire de Mahelot*, éd. par Pierre Pasquier, Paris : Champion, 2005 : 326-341.

138 Pour plus de détails, voir BARO, 2014, introduction.

139 CORNEILLE, 1987 : 147.

140 CORNEILLE, 1980 : 980.

141 D'AUBIGNAC, 2001 : 451-452.

142 Voir le *Registre de La Grange*, 1947 (index).

143 Cf. *Entretien sur les tragédies de ce temps* (1675), 1999 : 787, et le *Mémoire de Mahelot*, 2005 : 328.

144 Voir Jan CLARKE, 2001 (index).

témoignage même de son auteur¹⁴⁵, confirmé par celui de l'abbé d'Aubignac¹⁴⁶ : les comédiens ont dû la retirer de l'affiche après quelques représentations seulement. L'œuvre pourrait avoir été victime d'une cabale montée par des augustiniens. Quoiqu'il en soit, jamais elle n'est parvenue à se relever de cet échec initial, en dépit de quelques reprises à l'Hôtel de Bourgogne entre 1646 et 1648¹⁴⁷. La chute de *Théodore* au Marais semble avoir beaucoup impressionné les dramaturges parisiens. Selon le Père de Villiers, elle aurait même causé la ruine du théâtre de dévotion sur la scène parisienne¹⁴⁸ : « Il est vrai que [*Polyeucte*] réussit bien, M. Corneille la hasarda sur sa réputation, et il crut par le succès que [cette tragédie] eut qu'il en pouvait hasarder encore une autre. Il donna Théodore ; cette dernière ne réussit point. Et depuis personne n'osa tenter la même chose, on a renvoyé ces sortes de sujets dans les Collèges, où tout est bon pour exercer les enfants, et où l'on peut impunément représenter tout ce qui est capable d'inspirer ou la dévotion ou la crainte des jugements de Dieu. »

Le succès scénique de *Polyeucte*, cependant, n'est pas d'un très grand secours pour l'examen de la réception des pièces de dévotion à Paris. À part quelques clercs ou quelques érudits, les spectateurs du Marais ne connaissaient pas, au témoignage même de Corneille¹⁴⁹, le martyr de saint Polyeucte de Mélitène. Le public n'a donc pas reçu la pièce en fonction d'un quelconque horizon d'attente, hormis la réputation flatteuse de son auteur. Par contre, le grand succès remporté par le *Saint Eustache martyr* de Baro à l'Hôtel de Bourgogne et le très mauvais accueil réservé à *Théodore* au Marais sont significatifs. La première œuvre est en effet la pièce parisienne la plus conforme aux données de la tradition hagiographique : Baro a théâtralisé le martyr de son modèle sans quasiment rien y changer et sans observer les règles du modèle régulier qu'il jugeait inapplicables à son sujet. La seconde est la pièce parisienne la moins conforme aux données de la tradition : Corneille, comme on l'a vu, a ajouté beaucoup d'éléments étrangers au récit traditionnel, au point de changer le sens profond de la pièce. On pourrait, par conséquent, formuler une première hypothèse : sur la scène, la fidélité à la tradition hagiographique serait-elle gage de succès et l'infidélité gage d'insuccès ?

Le champ théâtral provincial est beaucoup plus avare de renseignements. Comme on l'a déjà dit, on ne sait pas, pour la plupart des pièces, si elles ont été représentées. Pour les pièces de commande, on peut difficilement en douter. Si une communauté territoriale

145 Voir l'épître dédicatoire et l'Examen de la pièce, CORNEILLE, 1984 : 269 et 270.

146 D'AUBIGNAC, 2001 : 199.

147 Voir *Le Mémoire de Mabelot*, 2005 : 214, et l'Examen de *La Suite du Menteur*, CORNEILLE, 1984 : 100.

148 DE VILLIERS, 1999 : 787.

149 *Abrégé du martyre de saint Polyeucte*, CORNEILLE, 1980 : 976.

passait commande d'une pièce de dévotion à un dramaturge d'occasion ou de vocation, c'était évidemment dans le but de la faire représenter. La *Clotilde* de Prévost a donc probablement été jouée à Saint-Léonard-de-Noblat, le jour de la fête du saint (6 novembre), sans doute par des comédiens amateurs choisis parmi des habitants devant un public constitué de bourgeois et de pèlerins. De même, *Le Fils exilé* de Mouffle a dû être représenté à Saint-Clair, le jour de la fête du saint (4 novembre), dans les mêmes conditions. La représentation du *Saint Jacques* de Bardou de Brun est, quant à elle, parfaitement attestée par l'édition originale de la pièce¹⁵⁰ : comme on l'a déjà dit, la pièce a été représentée en 1596 à Limoges par des membres de la confrérie des Pèlerins de Saint Jacques, le jour de la fête du saint (25 juillet), devant un public composé de confrères et de bourgeois.

Mais au-delà de ces hypothèses ou de ces faits, beaucoup de questions se posent, qui restent sans réponse. Dans quel type de lieu ont été jouées ces pièces ? Dans quelles conditions ? Ont-elles été reprises chaque année à la même date ? Pendant combien d'années ? Et surtout, la plus importante de toutes : quel accueil les communautés locales ont-elles réservé aux pièces représentant la vie ou le martyre de leur saint protecteur ? Certes, le fait qu'aucune autre pièce n'ait été écrite au XVII^e siècle sur saint Léonard, saint Clair ou saint Jacques, dans les territoires concernés, peut laisser supposer que les communautés en question ont été satisfaites des œuvres commandées puisqu'elles n'ont pas éprouvé le besoin d'en commander d'autres. Mais le phénomène pourrait tout aussi bien avoir d'autres causes. Peut-être la coutume de jouer une pièce le jour de la fête du saint s'est-elle assez rapidement perdue au sein de ces communautés¹⁵¹.

Fort heureusement, plusieurs de ces questions trouvent réponse dans le cas des pièces consacrées à sainte Reine d'Alise. Comme on l'a déjà dit, cinq pièces ont été écrites, au XVII^e siècle en France, sur la jeune martyre de l'Auxois. Deux d'entre elles semblent ne jamais avoir été représentées : *Le Triomphe de l'Amour divin de sainte Reine Vierge et martyre*, pièce à machines de Le Grand d'Argyencour publiée en 1671 ; *La Victoire spirituelle de la Glorieuse Sainte Reine remporté sur le tyran Olibre* de Pierre-Corneille Blessebois, tragédie parue en 1686. Les trois autres ont été jouées : *Le Chariot de Triomphe tiré par deux Aigles de la glorieuse, noble et illustre Bergère, Sainte reine d'Alise, Vierge et Martyre* d'Hugues Millotet, publiée en 1661 ; *Le Martyre de la glorieuse vierge sainte Reine* de

150 Limoges, Hugues Barbou, 1596.

151 Dans le cas du culte de saint Léonard dans la ville qui porte son nom, le fait que Joseph Chalard, qui avait été à l'initiative de la commande de la *Clotilde* à Jean Prévost en 1613, ait donné à la *Vie, translation et miracles du glorieux saint Léonard* qu'il publie en 1624, une forme narrative plutôt qu'une forme dramatique tendrait plutôt à accréditer cette hypothèse.

Claude Ternet, parue en 1671 ; *Le Martyre de sainte Reine d'Alise* du bénédictin anonyme de Flavigny, publiée en 1687.

Si l'on en croit l'édition originale de la pièce de Millotet, celle-ci a été représentée pour la première fois le 15 mai 1661 à Alise, dans le cloître des cordeliers, commanditaires de l'œuvre, par des habitants du bourg, devant un public composé d'habitants d'Alise et de Flavigny, de paysans des campagnes environnantes et de pèlerins. Elle a été reprise le lendemain dans une distribution différente. L'œuvre de Millotet a été ensuite jouée chaque année, au même endroit, pour la fête de la sainte Reine coïncidant avec le dimanche de la Trinité et commémorant la translation de ses reliques à Flavigny. Aucun élément ne permet d'apprécier l'accueil réservé à la pièce par la communauté locale, hormis un phénomène : à une date difficile à fixer avec précision, mais qui devrait se situer à la charnière des années 1660 et 1670, les cordeliers ont commandé une nouvelle pièce à Claude Ternet pour remplacer celle de Millotet. Quelles sont les raisons de cet abandon ? On l'ignore, mais on peut en discerner quelques-unes. Dans son œuvre, le chanoine de Flavigny employait de manière un peu trop systématique des procédés typiques de la tragédie humaniste. Millotet cultivait aussi un certain archaïsme lexical pour faire montre de son érudition. Enfin, la pièce en exploitant plusieurs des *topoi* du genre, cherchait à faire de la jeune chrétienne d'Alesia une sorte d'héroïne de pastorale, comme en témoigne d'ailleurs le titre donné à l'œuvre : sainte Reine y devient une *noble et illustre Bergère*. Il se pourrait donc que la pièce de Millotet ait fini par rebuter le public d'Alise et les comédiens amateurs chargés de la jouer par son caractère trop littéraire ou trop savant. Elle n'aura donc été jouée qu'une dizaine d'années et connu seulement une dizaine de représentations ou deux tout au plus¹⁵².

La pièce de Ternet a dû être représentée pour la première fois au tout début des années 1670 à Alise, dans le cloître des cordeliers, par des habitants du bourg. Si l'on en croit l'usage suivi au XVIII^e siècle, l'œuvre a été ensuite représentée chaque année au même endroit pour l'autre fête de sainte Reine, celle qui était fixée au 7 septembre et commémorait le martyre de la jeune chrétienne. Hormis les suspensions imposées par la Révolution et les guerres, ces représentations annuelles se sont poursuivies, toujours à Alise et à la même date, mais dans divers lieux, jusqu'en 1887¹⁵³, soit pendant plus de deux siècles ! Une longévité aussi exceptionnelle, sans égale en France, prouve à quel point la pièce de Ternet a comblé l'attente non seulement de la communauté territoriale qui

152 On ignore en effet si la pièce était représentée une seule fois ou deux fois, comme en 1661, pour la fête de sainte Reine.

153 Elle a été remplacée à cette date par la pièce de Jean-Baptiste Etourneau, *Le Martyre de sainte Reine*, publiée en 1878.

l'avait commandée, mais encore de la communauté spirituelle formée, à travers les provinces et les siècles, par l'ensemble des dévots de sainte Reine.

Cet extraordinaire succès scénique s'explique par les indéniables qualités dramaturgiques et théologiques de la pièce. Ternet a su, comme on l'a déjà dit, concentrer l'action sur le martyre de la sainte et en offrir une théâtralisation aussi complète que spectaculaire. Il a su aussi donner à son héroïne, pendant ce long martyre, une attitude théologiquement juste. Reine se montre tour à tour ferme dans les supplices et prompte à implorer le secours de Dieu quand son courage fléchit. Par cette alternance de force et de faiblesse, de constance et d'humilité, Ternet réussit à montrer la grâce divine à l'œuvre dans l'âme et le corps de la jeune martyre. Mais le succès inouï de la pièce s'explique aussi et surtout par son extrême fidélité aux données de la tradition hagiographique. Ternet n'ajoute au récit traditionnel du martyre de sainte Reine et n'en retranche quasiment rien. Tout juste se permet-il de ne pas représenter la scène de la rencontre entre Reine et Olibre, bien connue de tous, et d'ajouter une scène au cours de laquelle, conformément à un *topos* de la littérature martyrologique, ses proches viennent supplier la jeune fille d'épargner sa vie¹⁵⁴.

La pièce du bénédictin anonyme a été, quant à elle, représentée pour la première fois sans doute en 1678 dans la cour de l'abbaye Saint-Prix-Saint-Pierre de Flavigny par des comédiens amateurs issus du bourg, devant un public composé de villageois, de paysans et de pèlerins, pour la fête commémorant le transfert des reliques de sainte Reine à Flavigny et coïncidant avec le dimanche de la Trinité. L'œuvre n'a pas été ensuite reprise chaque année pour cette fête, comme on aurait pu s'y attendre. Elle a été seulement jouée occasionnellement : au début des années 1680, selon le *Mercur Galant*¹⁵⁵ ; dans les années 1690, si l'on en croit les manuscrits conservés à la médiathèque de Joinville¹⁵⁶ ; dans les années 1780, au témoignage d'Ansart¹⁵⁷. Cette carrière théâtrale intermittente peut s'expliquer par un succès plutôt mitigé. Comme on l'a déjà dit, le bénédictin avait ajouté aux données de la tradition beaucoup d'éléments étrangers qui se voulaient spectaculaires, mais ne correspondaient en rien à l'horizon d'attente des spectateurs qui venaient à l'abbaye de Flavigny pour voir avant tout représenter le martyre de leur sainte. Elle s'explique aussi par le caractère extrêmement spectaculaire que le bénédictin avait donné à sa pièce. Représenter des scènes aussi frappantes que le combat entre Romains et Saxons, le triomphe d'Olibre, le grand sacrifice païen, les diableries agrémentées d'effets pyrotech-

154 Voir III, 5.

155 Voir dans la livraison de mai 1681, le compte-rendu de la procession qui commémorait la translation des reliques de sainte Reine, p. 67-68.

156 Haute-Marne.

157 *Histoire de sainte Reine d'Alise et de l'abbaye de Flavigny*, Paris, Veuve Hérissant, 1783, p. 60.

niques ou encore la très solennelle pompe funèbre de sainte Reine, exigeait des moyens financiers et humains importants que les bénédictins de Flavigny, à l'évidence, ne pouvaient pas réunir chaque année.

La comparaison entre les fortunes scéniques des trois pièces consacrées à sainte Reine est éloquente. La pièce de Millotet a connu une carrière longue, régulière, mais très limitée : pendant une dizaine d'années, elle a été représentée une fois l'an, ou deux tout au plus. Celle du bénédictin a connu une carrière plus longue, mais discontinue : entre les années 1670 et les années 1780, elle ne semble pas avoir été très souvent représentée. Les mots d'Ansart résumant parfaitement le destin contrarié de cette pièce¹⁵⁸ : « Quelquefois on représentait une tragédie de sainte Reine. » La carrière de la pièce de Ternet, par contre, a été à la fois plus longue, plus régulière et étonnamment continue. Comme on l'a vu, *Le Martyre de la glorieuse vierge sainte Reine* a été représenté à Alise du début des années 1670 à 1887, chaque année, pour la fête commémorant le martyre de la sainte le 7 septembre. Or, la pièce de Ternet, de toutes les tragédies consacrées à sainte Reine, est la plus conforme aux données de la tradition hagiographique et de loin. Son extraordinaire fortune scénique semble donc de nature à confirmer l'hypothèse formulée plus haut, à propos des destins contrastés du *Saint Eustache martyr* de Baro et de la *Théodore* de Corneille sur la scène parisienne : en matière de théâtre de dévotion, la fidélité à la tradition semble bien être le meilleur gage de succès scénique.

La réception du théâtre de dévotion en librairie

L'emploi du second critère permettant d'apprécier la réception du théâtre de dévotion n'est guère plus aisé que celui du premier, mais pour des raisons différentes. Si, en matière d'édition, les données ne manquent pas, grâce à l'irremplaçable *Répertoire du théâtre français imprimé au XVII^e siècle* conçu par Alain Riffaud¹⁵⁹, leur interprétation s'avère souvent difficile, pour ne pas dire délicate.

Selon ce répertoire, une dizaine de pièces ont connu une seule édition. Parmi elles, on trouve sans surprise des œuvres provinciales ou parisiennes peu connues et sans lien apparent avec un culte local comme la *Sainte Catherine* de Poytevin, parue à Paris en 1619, ou l'*Herménigilde* de Gaspard Olivier, publié à Auxerre en 1650. Mais on y trouve aussi des pièces fermement enracinées dans la dévotion de communautés territoriales comme le *Saint Jacques* de Bardou de Brun, publié à Limoges en 1596, *Le Fils exilé* de Mouffle, publié à Paris en 1647, ou encore *Le Martyre de sainte Valérie* d'Yvernaud, publié à Limoges en 1669. Comment expliquer que de telles œuvres n'aient pas été rééditées ?

158 ANSART, 1783 : 60.

159 Consultable en ligne.

Une seule édition aurait-elle donc suffi aux besoins des communautés concernées ? Il est bien difficile de le savoir. Le fait que les pièces de Mouffle et d'Yvernaud n'aient pas été rééditées, tendrait au moins à prouver que la dévotion à saint Clair et à sainte Valérie n'a guère franchi les limites respectives du Vexin et du Limousin.

Une dizaine de pièces de dévotion ont été rééditées une seule fois. Tel est le cas, par exemple, en province, de la *Clotilde* de Prévost (1618), de la *Tragédie de sainte Agnès* de Troterel (1620) et des œuvres de Millotet (1664) et du bénédictin de Flavigny (1691) ; à Paris, de l'*Herménigilde* de La Calprenède (1644), des *Chastes martyrs* de Marthe Cosnard (1651) et du *Martyre de saint Gervais* de l'abbé de Cheffault (1685). Mais toutes les rééditions n'ont pas la même signification. Certaines peuvent témoigner d'un certain succès de librairie, en particulier quand elles paraissent l'année qui suit celle de l'édition originale, comme dans le cas des œuvres de La Calprenède et de Marthe Cosnard, voire quand elles s'opèrent dans le cadre de recueils réunissant les œuvres de leur auteur. Les rééditions témoignent au contraire d'une diffusion médiocre quand elles s'effectuent au sein de recueils factices comme le volume intitulé *Théâtre des tragédies françoises* publié à Rouen en 1620 qui associait la pièce de Troterel à des œuvres de Virey, Mainfray et Chrestien des Croix. Les recueils factices étaient, souvent, pour les libraires, un moyen commode de liquider les invendus.

Dans la production parisienne, neuf pièces ont connu un plus grand nombre de rééditions. *L'Illustre comédien* de Desfontaines a été réédité deux fois, dont une sous la forme d'une contrefaçon (1646)¹⁶⁰. Le *Saint Eustache martyr* de Baro et *Le Vritable Saint Genest* ont été réédités trois fois (1652, 1654, 1666 ; 1648, 1666) ; *Le Martyre de sainte Catherine* de La Serre aussi, mais dans le cadre d'éditions collectives des œuvres de l'auteur (1647, 1648, 1666). *Polyeucte*, avant de rentrer dans les éditions collectives des œuvres de Corneille en 1648, a connu quatre rééditions séparées (1644, 1645), dont trois contrefaçons¹⁶¹, signe évident de son succès. *Le Martyre de saint Eustache* de Desfontaines en a eu quatre aussi (1644, 1652, 1679), dont deux contrefaçons. Le nombre de rééditions du *Thomas Morus* de La Serre a été encore supérieur : six rééditions séparées (1642, 1657, 1678), dont trois contrefaçons (1642, 1657), et quatre rééditions dans un recueil des œuvres de son auteur (1646, 1647, 1648, 1666). Mais c'est le *Saint Alexis* de Desfontaines qui a connu le plus grand succès de librairie : dix rééditions séparées entre 1645 et 1685, dont une contrefaçon en 1662¹⁶². Il faut ajouter enfin

160 Sur le phénomène de la contrefaçon, voir Alain RIFFAUD, 2018, 183-216.

161 Deux contrefaçons hollandaises (Abraham et Bonaventure Elzevier, 1644) et une contrefaçon caennaise (Jacques Mangeant, 1645)

162 Les contrefaçons sont généralement signe de succès. Celle de 1662 a été publiée par le libraire caen-

que les libraires parisiens Étienne Loyson et Guillaume de Luyne ont publié, en 1666, un recueil de *Tragédies saintes* qui réunissait les pièces de dévotion les plus marquantes du temps : outre une pièce provinciale dont on reparlera, on y trouvait *Le Véritable Saint Genest*, le *Saint Eustache martyr* et le *Saint Alexis*.

Les conclusions à tirer d'un tel bilan sont assez ambiguës. D'une part, on constate que les œuvres liées directement ou indirectement à une dévotion communautaire ont connu, hormis celle du Père de Cheffault, un assez net succès en librairie. Les pièces de Rotrou et Desfontaines, consacrées à saint Genest le Comédien, vénéré par les ménestriers, et les pièces de Baro et Desfontaines, relatives à saint Eustache, vénéré dans la nouvelle paroisse parisienne¹⁶³, font jeu égal avec une œuvre consacrée à une sainte beaucoup plus connue comme *Le Martyre de sainte Catherine* de La Serre. Or, le *Saint Eustache martyr* et *Le Véritable Saint Genest* se caractérisent par une fidélité marquée aux données de la tradition hagiographique. Le phénomène tendrait donc à confirmer l'hypothèse précédemment formulée : comme à la scène, le respect de la tradition serait, en matière éditoriale, gage de succès.

Mais, d'autre part, cette hypothèse se trouve battue en brèche par la très grande diffusion du *Thomas Morus* et du *Saint Alexis* : l'infidélité aux données de la tradition hagiographique semble tout autant et même davantage gage de succès éditorial. La pièce de La Serre traite en effet plus longuement la cour assidue faite par le roi Henry à « Anne de Boulan » que le martyre de son héros et accorde au point de vue chrétien sur l'histoire ou le politique une portion plutôt congrue¹⁶⁴. La pièce de Desfontaines ajoute, comme on l'a déjà dit, à l'action principale une action secondaire de nature galante, celle qui met aux prises Olympie et ses deux galants, Polidarque et Philoxène. En outre, elle réserve un traitement privilégié au personnage de l'épouse d'Alexis et à ce que les éditeurs modernes de la pièce appellent la tragédie du couple¹⁶⁵. En 1645, l'édition originale de la pièce de Desfontaines paraît d'ailleurs sous le titre *L'Illustre Olympie ou le Saint Alexis*. Qui a choisi ce titre ? L'auteur, qui pouvait ainsi faire la promotion de L'Illustre Théâtre¹⁶⁶, ou le libraire, Pierre Lamy, qui pensait que les lecteurs seraient davantage attirés par les démêlés d'Olympie avec ses galants que par l'ascèse d'Alexis, ou les deux ? Quoi qu'il en soit, ce balancement entre les deux aspects de la pièce semble marquer l'histoire édito-

nais Eléazar Mangeant sous une fausse adresse : Anvers, Guillaume Colles.

163 À noter que *L'Illustre comédien* de Desfontaines et *Le Martyre de saint Gervais* du Père de Cheffault ont été réédités une fois, respectivement en 1646 et en 1685.

164 La première scène mise à part, *Thomas Morus* est absent des trois premiers actes.

165 Voir l'introduction de Claude Bourqui et Simone de Reyff à la pièce dans les *Tragédies hagiographiques* de Desfontaines, Paris : STFM, 2004, p. 255-263.

166 Troupe dont il a fait partie entre juin 1644 et janvier 1645 : voir Alan HOWE, 2005 : 62.

riale de l'œuvre. Entre 1645 et 1658, toutes les rééditions de la pièce portent le même titre que l'édition originale : les quatre rééditions publiées par Lamy, celle publiée par Jean Musier (1645) et celle publiée à Lyon par Claude La Rivière (1658). Mais quand il réédite à son tour la tragédie en 1661, le libraire troyen Nicolas Oudot choisit de l'intituler *Saint Alexis*, titre qu'il juge sans doute mieux adapté à la clientèle populaire de la Bibliothèque Bleue. Les rééditions ultérieures se partageront entre les deux titres : celle de 1662, publiée à Caen par Eléazar Mangeant sous une fausse adresse, s'intitule *L'Illustre Olympie ou le Saint Alexis*, tandis que celle de 1666, publiée par Étienne Loyson et Guillaume de Luyne dans le recueil de *Tragédies saintes*, et celle de 1685 parue chez le libraire parisien Antoine Rafflé, s'intitulent *Saint Alexis*. Que penser, dans ces conditions, de l'exceptionnelle fortune éditoriale de la pièce de Desfontaines ? Qu'est-ce qui intéressait davantage le lecteur dans une œuvre comme celle-ci, l'ascèse du saint ou l'intrigue galante ? Il y a au moins une certitude : une œuvre qui prenait autant de libertés avec les sources hagiographiques a trouvé beaucoup plus de lecteurs qu'une œuvre aussi fidèle à la tradition que le *Saint Eustache martyr* de Baro.

Le sort éditorial de *Théodore* pourrait confirmer l'analyse. Avant d'entrer en 1652 dans les recueils des *Œuvres* de Corneille, la pièce a connu plusieurs rééditions séparées : une deuxième édition en 1646 et deux nouvelles émissions en 1647, toutes parues sous l'égide des trois libraires parisiens responsables de l'édition originale, Quinet, Courbé et Somerville, ainsi que trois contrefaçons (1647, 1649, 1653). Les lecteurs ont donc été beaucoup plus indulgents envers *Théodore* que les spectateurs du Marais, en dépit ou peut-être à cause de la forte charge galante de l'œuvre.

Dans la production provinciale, très rares sont les pièces qui ont connu un grand nombre de rééditions. On n'en voit guère que deux : *Le Martyre de sainte Catherine*, tragédie anonyme attribuée à l'abbé d'Aubignac et publiée à Caen en 1649 par le libraire Eléazar Mangeant ; *Le Martyre de la glorieuse vierge sainte Reine*, tragédie de Claude Ternet publiée à Autun en 1671 par le libraire Blaise Simonnot.

La première pièce a été rééditée cinq fois : à Lyon en 1649 (Pierre Compagnon), à Caen en 1650 et 1664 (Eléazar Mangeant), à Paris en 1681 (Antoine de Rafflé). En outre, elle a été retenue par les libraires parisiens Étienne Loyson et Guillaume de Luyne pour figurer dans le recueil de *Tragédies saintes* publié en 1666 et compléter l'ensemble des plus fameuses pièces de dévotion du temps, constitué du *Véritable Saint Genest*, du *Saint Eustache martyr* et du *Saint Alexis*. C'était la seule pièce provinciale du lot.

La pièce de Ternet a connu encore davantage de rééditions. Elle a été rééditée à Autun en 1680 (Bernard de La Mothe-Tor, Pierre Laymeré) et 1682 (Pierre Laymeré), à Rouen en 1699 (Jean-Baptiste Besongne), à Châtillon à la fin du siècle (Claude Bourut), à Caen en 1700 (Jean-Jacques Godes), à Châtillon en 1752 (Jean Thierrot), à Dole entre 1763 et 1781 (Pierre-François Tonnet) et une nouvelle fois à Dole entre 1805 et 1844 (François

Prudont). À cette liste s'ajoute un nombre indéterminé de rééditions troyennes dans la Bibliothèque Bleue, publiées à partir des années 1710 par des libraires comme Pierre Garnier, Nicolas Oudot ou Jean Garnier. On en a déjà recensé une douzaine¹⁶⁷, mais le nombre réel devrait être plus important¹⁶⁸. Le succès éditorial de cette pièce a donc été aussi remarquable que son succès scénique : lui aussi a duré à peu près deux siècles. Un succès aussi exceptionnel est évidemment dû aux qualités propres à l'œuvre, déjà évoquées. Mais il témoigne aussi de l'essor qu'a connu, au fil du siècle, la vénération de sainte Reine qui s'est diffusée bien au-delà des limites de la Bourgogne, comme en témoigne d'ailleurs aussi l'origine géographique des pèlerins venus à Alise et à Flavigny aux XVII^e et XVIII^e siècles¹⁶⁹.

Le bilan de l'édition provinciale semble donc aussi équivoque, voire aussi contradictoire, que celui de l'édition parisienne. Il est en effet frappant de constater que les deux pièces de dévotion les plus rééditées en province adoptent, vis-à-vis de la tradition hagiographique, deux attitudes diamétralement opposées. Autant la pièce de Ternet respecte scrupuleusement les données de la tradition relatives à sainte Reine, autant *Le Martyre de sainte Catherine* anonyme prend les plus grandes libertés avec celles qui concernent son héroïne. Il semble donc que les lecteurs provinciaux des pièces de dévotion apprécient autant l'infidélité que la fidélité à la tradition hagiographique. Autant ? Pas tout à fait : la tragédie de Ternet a tout de même connu un succès éditorial plus grand et surtout plus durable que celui du *Martyre de sainte Catherine*.

Au terme de l'examen du succès scénique et de la fortune éditoriale des pièces de dévotion, une première constatation s'impose : la réception n'est pas la même sur la scène que dans le champ éditorial.

L'épreuve de la scène est sans équivoque. Le respect des données de la tradition hagiographique semble garantir l'adhésion des spectateurs comme le montre le succès remporté à l'Hôtel de Bourgogne par le *Saint Eustache martyr* de Baro et à Alise par *Le Martyre de la glorieuse sainte Reine* de Claude Ternet. L'irrespect, par contre, ne pardonne pas, comme le prouve la chute de la *Théodore* de Corneille au Marais¹⁷⁰.

167 Voir Alfred MORIN, 1974.

168 Pour une liste plus complète et plus détaillée, voir la bibliographie de l'ouvrage *Reine au Mont Auxois*, 1997 : 440-441.

169 Voir Françoise Le Hénand, « L'épanouissement du pèlerinage à Alise-Sainte-Reine au XVII^e siècle », et Dominique Julia, « Les pèlerins de sainte Reine au XVIII^e siècle », *Reine au Mont Auxois*, 1997 : 113-146 et 243-279.

170 Encore faudrait-il peut-être tenir compte des propos tenus en 1660 par Corneille dans l'Examen de *La Suite du Menteur* (CORNEILLE, 1984 : 100) : « Le contraire est arrivé de *Théodore*, que les

L'épreuve de la lecture est beaucoup plus ambiguë. Le goût des lecteurs parisiens ou provinciaux semble en effet plus équivoque que celui des spectateurs. Ils prisent fort la fidélité à la tradition hagiographique, comme en témoignent les nombreuses rééditions de la pièce de Ternet. Mais ils goûtent presque autant l'infidélité, surtout quand elle tire sur la galanterie, comme le prouve le succès remporté, dans l'édition parisienne, par le *Saint Alexis* de Desfontaines ou le *Thomas Morus* de La Serre ou dans l'édition provinciale, par *Le Martyre de sainte Catherine* anonyme, peut-être dû à l'abbé d'Aubignac.

Une deuxième conclusion s'impose aussi : la réception des pièces de dévotion sur la scène n'est pas la même en province que dans la capitale. Sur la scène parisienne, la pratique du théâtre de dévotion, quel que soit le succès remporté par des pièces comme le *Saint Eustache martyr* ou *Polyeucte*, s'est soldée par un échec, qui plus est irrémédiable. Après une floraison d'une petite dizaine d'années, cette forme de spectacle s'est en effet brusquement éteinte en 1646. Échaudés par la chute de *Théodore* au Marais, les dramaturges parisiens ont purement et simplement abandonné la pratique de la comédie de dévotion et, selon l'expression du Père de Villiers, « renvoyé ces sortes de sujets dans les Collèges »¹⁷¹. Il faudra attendre 1699, c'est-à-dire un demi-siècle, pour qu'une pièce de dévotion soit à nouveau représentée sur une scène parisienne : la *Gabinie* de Brueys à la Comédie-Française¹⁷². Jamais, sur la scène provinciale, le théâtre de dévotion n'a connu un tel discrédit, ni subi une telle désaffection. Il semble, au contraire, avoir conservé la faveur du public tout au long du XVII^e siècle, peut-être même au-delà. La réception du théâtre de dévotion sur la scène provinciale fut un succès, parfois même un succès durable, comme dans le cas de la pièce de Ternet.

D'un point de vue éditorial, la réception du théâtre de dévotion n'est pas non plus la même en province qu'à Paris. Les pièces prenant de grandes libertés avec la tradition hagiographique et mêlant la dévotion de galanterie, tels le *Thomas Morus* de Puget de La Serre ou le *Saint Alexis* de Desfontaines, ont connu, à Paris, un plus grand succès de librairie que celles qui respectaient scrupuleusement la tradition hagiographique, comme le *Saint Eustache martyr* de Baro. Le lectorat provincial, par contre, même s'il est loin de dédaigner l'interprétation libre de la tradition tirant sur la galanterie, comme le prouve le succès remporté par le *Martyre de sainte Catherine* anonyme, semble avoir tout de même

troupes de Paris n'y ont point rétablie depuis sa disgrâce, mais que celles des provinces y ont fait assez passablement réussir. » Notons toutefois qu'aucun autre document, dans l'état actuel des connaissances, n'atteste un relatif succès de *Théodore* sur la scène provinciale.

171 DE VILLIERS, 1999 : 787.

172 Avec un certain succès, selon l'épître dédicatoire au comte d'Ayen (Paris : Pierre Ribou, 1699).

une légère préférence pour le respect du récit traditionnel, comme le montre le nombre important d'éditions de la pièce de Ternet.

Mais ces conclusions doivent être regardées avec circonspection. Elles se heurtent à de sérieuses objections méthodologiques. Ainsi le bilan de l'accueil réservé sur la scène aux pièces de dévotion repose sur un nombre beaucoup trop restreint d'œuvres représentées : trois pièces parisiennes et trois pièces provinciales, en tout et pour tout. En outre, l'opposition entre lectorat parisien et lectorat provincial est toute relative. À l'évidence, les pièces de dévotion publiées à Paris n'étaient pas lues seulement par des lecteurs parisiens, mais aussi par des lecteurs provinciaux. Inversement, les pièces publiées dans les villes de province pouvaient très bien, quoique dans une moindre mesure, être lues aussi à Paris. Comment donc faire la distinction entre parisiens et provinciaux dans le lectorat d'une pièce comme *Thomas Morus* ou *Le Martyre de la glorieuse vierge sainte Reine* ?

De surcroît, dans quelle mesure des œuvres relatives à des saints vénérés dans toute la chrétienté, comme *Le Martyre de sainte Catherine* de Puget de La Serre ou le *Saint Alexis* de Desfontaines, et des pièces relatives à des saints locaux, tels *Le Fils exilé* de Pierre Mouffle ou la *Clotilde* de Jean Prévost, sont-elles comparables en termes de réception ? Sans doute la réception des premières peut-elle, dans une certaine mesure, s'apprécier à l'aune du succès scénique et de la fortune éditoriale. Mais ces deux critères suffisent-ils pour apprécier la réception des secondes ? À l'évidence, non. Par définition, le théâtre de dévotion, quand il est lié au culte d'un saint local, doit porter à la dévotion envers ce saint. C'est pourquoi les auteurs terminent généralement leur pièce par des allusions aux reliques du saint ou par une incitation explicite à les vénérer. *Le Martyre de la glorieuse sainte Reine d'Alise* de Claude Ternet, par exemple, s'achève par un double appel : l'auteur invite tous les fidèles à vénérer le corps de la sainte et « les aveugles et boiteux, hydro-piques, sourdeaux, graveleux et goutteux » à se plonger dans la fontaine jaillie sur le lieu même du martyre ou à boire de son eau pour « recouvrer la santé »¹⁷³. Et c'est aussi pourquoi certains imprimeurs-libraires assortissent le texte de la pièce d'éléments textuels ou iconographiques susceptibles de favoriser eux aussi le culte du saint : estampes, prières, invocations, poèmes... Ainsi Pierre Laymeré fait de la première édition de *La Victoire spirituelle de la glorieuse Sainte Reine remportée sur le tyran Olibre* de Pierre Corneille Blessebois, publiée à Autun en 1686, une sorte de petit manuel de spiritualité à l'usage des dévots de la sainte martyre d'Alise : on y trouve, avant le texte de la pièce, trois estampes représentant la sainte, un sonnet anonyme évoquant les miracles accomplis à Alise, une oraison à sainte Reine et une salutation à la sainte.

173 Scène dernière, v. 1576-1583 et 1584-1591. Voir aussi la scène dernière du *Martyre de sainte Reine d'Alise*.

Dans le cas des cultes locaux, la véritable réception du théâtre de dévotion se manifestera donc dans la prière et les gestes de la dévotion : vénérer les reliques du saint, s'abreuver à une source réputée miraculeuse ou, pour les malades, s'y plonger pour obtenir la guérison.

Et l'on se heurte ici à une aporie comparable à celles auxquelles André Lascombes s'est souvent frotté dans ses propres recherches : comment mesurer cette réception-là, surtout à plusieurs siècles de distance ?

Bibliographie

Sources

- AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d', *La Pratique du théâtre* (1657), éd. Hélène Baby, Paris : Champion, 2001.
- AUDIFFRET, P. Hercule, *Lettres à Philandre* (1637-1638), éd. Georges Couton et Yves Giraud, Fribourg : Éditions universitaires, 1975.
- AVRE, François d', *Dipne, Infante d'Irlande*, Montargis : Jean-Baptiste Bottier, 1668.
- BARDON DE BRUN, Bernard, *Saint Jacques*, Limoges : Hugues Barbou, 1596.
- BARO, Balthasar, *Saint Eustache martyr* (1649), éd. Pierre Pasquier et Anne Teulade, dans *Théâtre complet*, dir. Bénédicte Louvat, t. I, Paris : Classiques Garnier, 2014.
- BOISSIN DE GALLARDON, Jean, *Le Martyre de saint Vincent* (1618), dans *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e-début XVII^e siècles)*, dir. Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard, Paris : Garnier, 2009.
- CHEFFAULT, de, *Le Martyre de saint Gervais*, Paris : Gaspard Meturas, 1670.
- CORNEILLE, Pierre, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris : Gallimard, 1980, t. I.
- , *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris : Gallimard, 1984, t. II.
- , *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris : Gallimard, 1987, t. III.
- HEUDON, Jean, *Saint Clouaud, roi d'Orléans*, Rouen : Raphaël du Petit Val, 1606.
- LA MESNARDIERE, Hippolyte Jules Pilet, de, *Poétique* (1639), éd. Jean-Marc Civardi, Paris : Champion, 2015.
- LA TAILLE, Jean de, *De l'art de la tragédie, in Saül le furieux* (1572), éd. Elliott Forsyth, Paris : STFM, 1998.
- MILLOTET, Hugues, *Le Chariot de Triomphe tiré par deux Aigles de la glorieuse, noble et illustre Bergère, Sainte reine d'Alise, Vierge et Martyre*, Autun : Blaise Simonnot, 1661.
- MOUFFLE, Pierre, *Le Fils exilé*, Paris : Charles Chenault, 1647.
- PREVOST, Jean, *Clotilde* (1613), éd. Monica Pavesio, Alessandria : Edizioni dell'Orso, 2001.
- Le Registre de La Grange*, éd. B. E. Young et G. P. Young, Paris : Droz, 1947.
- TALLEMANT DES REAUX, Gédéon, *Historiettes*, éd. Antoine Adam, Paris : Gallimard, 1960.
- TERNET, Claude, *Le Martyre de la glorieuse vierge sainte Reine* (1671), éd. Pierre Pasquier, dans *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e-début XVII^e siècles)*, dir. Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard, Paris : Garnier, 2009.
- TROTREL, Pierre, *Tragédie de sainte Agnès*, Rouen : David du Petit Val, 1615.
- , *La Vie et sainte conversion de Guillaume Duc d'Aquitaine*, Rouen : David du Petit Val, 1632.
- VILLIERS, P. Pierre de, *Entretien sur les tragédies de ce temps* (1675), dans Racine, *Œuvres complètes*, t. I, éd. G. Forestier, Paris : Gallimard, 1999.
- YVERNAUD, *Le Martyre de sainte Valérie*, Limoges : Martial Chapoulaud, 1669.
- La Vie et passion de monseigneur Sainct Didier, martyr et évêque de Lengres*, éd. Jean Carnandet, Paris : Téchener, 1855.
- Le Martyre de sainte Reine d'Alise* [par un bénédictin de Flavigny] (1687), Châtillon-sur-Seine : Claude Bourut, 1691.
- Le Martyrologe d'Adon*, éd. dom Jacques Dubois et Geneviève Renaud, Paris : CNRS, 1984.

Le Mystère des Trois Doms joué à Romans en 1509, éd. Ulysse Chevalier et Paul-Emile Giraud, Lyon : Brun, 1887.

Études

ANSART, André-Joseph, *Histoire de sainte Reine d'Alise et de l'abbaye de Flavigny*, Paris : Veuve Hérisant, 1783.

BERRÉGARD, Sandrine, *Pratiques de l'argument dans le théâtre français des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris : Garnier, 2020.

BLONDET, Sandrine, *Les Pièces rivales des répertoires de l'Hôtel de Bourgogne et du Théâtre du Marais. Deux décennies de concurrence théâtrale parisienne (1629-1647)*, Paris : Honoré Champion, 2017.

CASSAN, Michel, « Les multiples vies de Bernard Bardon de Brun (1564-1625) », dans *Le Bon historien sait faire parler les sciences, Hommages à Thierry Wanegffelen*, dir. Fabien Salesse, Toulouse : PUM, 2012, p. 193-205.

CLARKE, Jan, *The Guénégaud Theatre in Paris (1673-1680)*, t. II, Lewiston-Queenston-Lampeter : Edwin Mellen Press, 2001.

CUENIN, Micheline, *La dernière des amazones, Madame de Saint-Balmont*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1992.

FORESTIER, Georges, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris : Klincksieck, 1996.

HOWE, Alan, *Écrivains de théâtre (1600-1649)*, Paris : Centre historique des Archives nationales, 2005.

MAZOUER, Charles, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, Paris : SEDES, 1998.

MORIN, Alfred, *Catalogue descriptif de la Bibliothèque Bleue de Troyes*, Genève : Droz, 1974.

Reine au Mont Auxois. Le culte et le pèlerinage de sainte Reine des origines à nos jours, dir. Philippe Boutry et Dominique Julia, Dijon-Paris : Ville de Dijon-Cerf, 1997.

RIFFAUD, Alain, *L'Aventure éditoriale du théâtre français au XVII^e siècle*, Paris : PUPS, 2018.



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Divertir, instruire, célébrer
Études sur le théâtre et la théâtralité
dans l'Europe prémoderne
à la mémoire d'André Lascombes

***To entertain, instruct
and celebrate***
*Studies in early modern theatre and
theatricality in memory of André
Lascombes*

Textes réunis par
Jean-Pierre Bordier, Juan Carlos Garrot Zambrana,
Richard Hillman, Pierre Pasquier

Référence électronique

[En ligne], John J. McGavin, « "Things Indifferent"? Performativity and Calderwood's History of the Kirk of Scotland », dans *Divertir, instruire, célébrer: études sur le théâtre et la théâtralité dans l'Europe prémoderne à la mémoire d'André Lascombes - To entertain, instruct and celebrate: studies in early modern theatre and theatricality in memory of André Lascombes*, éd. par J.-P. Bordier, J. C. Garrot Zambrana, R. Hillman, P. Pasquier, "Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne", 2023, mis en ligne le 10-02-2023,

URL: <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/hommage-lascombes>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Elena Pierazzo & Marion Boudon-Machuel

Responsable scientifique
Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN
2107-6820

Mentions légales
Copyright © 2023—CESR.
Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

Contact: alice.nue@univ-tours.fr

“Things Indifferent”?

Performativity and Calderwood’s *History of the Kirk of Scotland**

John J. McGavin

University of Southampton

The Rev. David Calderwood’s eight-volume *History of the Kirk of Scotland* is a major historical witness to the Scottish Reformation, and a repository of many important texts from the period. One of its most striking features is the coherent vision which emerges in the later volumes, when Calderwood dealt with king James I’s episcopal project in Scotland—a vision linking the public scene, the historian’s and others’ scrutiny of that scene, issues of identity, memory, and moral responsibility, and the functions of writing history. The text has its paradoxes and no one could claim it as a clear-glass window on the world. However, its focus on performativity as the intersection of diverse political forces provides an extended, coherent insight into how Scotland could be viewed—both literally and metaphorically—by those who were living through a time of cultural conflict.

As regards the *History* itself: the massed collection of Calderwood’s sources, much of which has been lost, supplied a second version, written in the second half of the 1620s and early 1630s, and this then led to a shorter third version, published posthumously. Calderwood evidently envisaged his *History* as appropriate for successive distillation (rather than dilution), the original spirit remaining as the quantity was successively reduced in order to make it more cogent, more able to be disseminated, and more manageable for the reader, whom he expected to go to it for use and benefit, as he said himself (CALDERWOOD, 1842: I, vi-vii). The Wodrow Society edition is based on the second version with an Appendix collating material from the third. The editor, Thomas Thomson, argued that Calderwood placed a “higher importance”

* I am grateful to Greg Walker, the Rev. Paul MacLean, and Richard Hillman for their advice on this study, and to the late André Lascombes for his friendship and for giving me the privilege of meeting new European colleagues.

on the second version and regarded it with “affection” (CALDERWOOD, 1842: 1, vii). The Wodrow text is the one I am using here. For the earlier years of the Reformation Calderwood necessarily relied on earlier reformers’ narratives for substance, and he drew on their tradition of interpreting the public scene against the grain of official explanations. A number of reformed literary *topoi* around performative action also show how his eye was educated by earlier writers: for example, one finds the death-bed attestations of the saintly or how the disruptive behaviour of a madman can show greater wisdom than those he interrupts, both of which events feature in other reformist narratives. Sometimes he knew personally the authors of the complete documents he inserted; he also surely received information from the family of his patron, Lord Cranston. For the years of his exile he must have learned much from others. There are parts where he could have had access to published or eye-witness materials, for example, on James’s ceremonial life in England, but chose not to include the details, restricting himself instead to comment—for example, that James’s funeral was magnificent in content “but without forme and order” (CALDERWOOD, 1845: 7, 634)—a judgement by which far more was implied than aesthetic failings. But he was personally involved in counteracting James’s episcopalian insurgency, and the *History* records, up to twenty-five years later, events which he directly experienced. At one point, he even appears as an actor in his text, though narrated in the third person. And he also occasionally speaks to the reader *in propria persona*, in one instance drawing his readers even closer, to ensure that they will recreate in their own minds the suspicions he had in his, by directly addressing them, “consider, good reader” (CALDERWOOD, 1845: 7, 281-282). Despite the many voices which inhabit the *History* as a consequence of its aggregating key original documents, it gives a very homogeneous impression to the reader; and although its narrative follows the chronology of events, its selection clearly promotes a historicist agenda. It will be the contention of this paper that in the later volumes, it coheres around what we now call performativity.

I was originally prompted to read the *History* because, written between the mid-1620s and the early 1640s, it constitutes a primary source for the *Records of Early Drama: Scotland (RED:S)* project. It is rich in references to the drama, secular music, and other communal entertainment and performances which *RED:S* collects, although on many occasions, it offers borrowed rather than eye-witness testimony. We find, for example, in the first five volumes (CALDERWOOD, 1842-44) references to popular revels such as the Abbot of Unreason; Kings of May and May games; the King of the Bean; the play of Robin Hood; clerk plays and profane plays; Friar Killour’s play on Christ’s Passion; and Wedderburn’s “diverse comedies and tragedes” (CALDERWOOD, 1842: 1, 141-142); royal plays, spectacles, triumphs, and entries; and baptismal pageantry which included royal masquing gear; courtly jousting, banqueting, dancing; a rare occurrence of public commercial drama in the visit of the English comedians in 1599. He also mentions musi-

cal entertainment and instruments: fiddles, the tabret (a small tabor), whistle, trumpets, pipes, and the trump (or 'Jew's Harp'). There are various hybrid activities such as staged skirmishes and pretended alarms; funambulism on the top of a church steeple; public celebrations such as bonfires; and superstitious folk customs, not to mention turns of phrase or allusions which use metaphors from drama. However, it is *ceremony* which dominates the later volumes, and references to actual playing as we would understand it fall away almost entirely. For Calderwood, the focus falls upon proper interpretation of those ceremonial events which authority harnessed to project power. He insists that reading beyond the appearances of the events reveals deeper truths about society and politics, and about governmental pretence. In addition, ceremony, in its ritualistic form, lay at the very heart of the presbyterian opposition to episcopalianism, and these currents run together in his work.

Although it could not have been anticipated in 1975, the founding decision of the *Records of Early English Drama* project to include ceremony in its ambit meant that it would eventually embrace both performance and what has become known as performativity, since ceremony sits in the overlap between these kinds of action. The term *performativity* has moved beyond its narrow mid-twentieth century philosophical origins in the work of J. L. Austin to cover any public behaviour through which people assert the nature of reality, either by their own volition or asserted for them by others, in matters such as identity, subjectivity, gender, status, power, and so on. Consequently, as it has grown in application and in the diversity of events or public statements which constitute the performative realm, the term has also become harder to distinguish from performance (and is sometimes erroneously employed as a kind of synonym). Everywhere one looks there seems to be overlap. Performative actions do tend to include a large measure of performance and like the latter are intentionally directed towards spectators or even carried out to represent a version of oneself to oneself as well as to others. They also have to use those genres of language and action which the spectator will comprehend, just as a play has to do. Of course, there are differences between performative acts and dramatic performances. Things can happen in the course of performative acts that would never be countenanced during a play—for example, a public execution is a performative act by which authority asserts its ultimate power, but such an event could not take place in a performance, however much it might seek to arouse strong feelings in the spectators. Similarly, the spectator of a dramatic performance has the option to remember that what is seen is not real, it is mimetic; whereas the spectator of a performative act does not have that choice, judging instead only whether the event's performative claims about reality are true or not. (For example, does this execution show the authority of those who carry it out or does it not rather reveal their moral failure?) But the overlap between the performative act and a performance, in the centre of which "ceremony" is situated, means

that the boundaries of what an early drama records project might include are constantly under review. The contestability of performative claims means that even the terminology used for actions which are performative in function or effect can become part of the dispute. In those volumes which deal with the episcopalian controversy, Calderwood's *History* is heavily focussed on performativity in all its aspects; is dedicated to exposing the true meaning of such actions; to recording contemporary disputes over its terminology, and to promoting a counter performativity, of which his own text is the central instance. Performed plays are less important to Calderwood than the follies of authority which are revealed by their public acts.

My first examples take us into territory familiar to anyone who has encountered medieval guild disputes about precedence in Corpus Christi processions. Calderwood regarded the regular ceremonial procession to parliament of noblemen on horseback as especially revealing—a view shared by the participants, as is evident from Calderwood's account of the Perth parliament of 9 July 1606, when bishops were to be established, against the wishes of the presbyterian kirk, by order of King James. The text is a vivid interpretative “reading” of the details:

The first day of the parliament, ten bishops did ryde betuixt the erles and the lords, two and two, clothed in silke and velvet, with their foote mantles. [Calderwood lists the processional order, omitted here] Mr Peter Blekburne, Bishop of Aberdene, thought it not | beseeming the simplicitie of a minister to ryde that way in pompe; therefore, he went on foote to the parliament hous. The rest of the bishops caused the chancellor remove him out of the parliament hous, because he would not ryde as the rest did. Mr Arthure Futhie, a minister in Angus, a man of big stature, walked along the street, with his cap at his knee, at the great metropolitan, Mr George Gladestains' stirrup. But at the last day, the bishops would not ryde, because they got not their old place, that is, before the erles, and nixt after the marquises, but went quietlie on foote to the parliament hous. This made the noble men to take up [take offence at] their presuming humours, and to mislyke them, als soone as they had sett them up, fearing they [the bishops] were sett up to cast them [the nobility] down. (CALDERWOOD, 1845: 6, 493-494)

Calderwood does not miss the sensuality of the clergy's vestments—a sensuality that presbyterians thought was always lying on the edge of ceremony; the bishops' ready aspiration to noble status, as shown in their use of “footmantles”, which were the ceremonial trappings which hung over the flanks of a horse under the saddle; their anger because one bishop's humility had publicly revealed fault-lines in the clerical agenda; the visual commentary on aspiration provided by an upright minister walking beside a mounted bishop; rivalry between the estates over precedence and its implications; and the humil-

ity of walking finally adopted by the bishops to disguise their political sulking and the appearance of their having been demoted.

Calderwood is especially at home when reading the fragility of government, and its lack of moral resilience, from such ceremonial failures intensely observed and recorded. Public events designed to obscure the truth instead reveal it under his scrutiny. Thus, while his account of the 17 June 1617 parliament, which James held in Edinburgh on his return north, starts with the expected detail about who carried the crown, the sword, and the sceptre in the parliamentary procession (or “Riding”), nevertheless, after a disputatious six-hour evening session between some nobility and the king and bishops, Calderwood concludes, “The king and the estates came out of the Tolbuith after ten houres at night, and went doun to the palace in great confusion, some rydyng in their robes, others walking on foote, and the honours not carried as before” (CALDERWOOD, 1845: 7, 250). They were evidently too tired to pretend, and took advantage of the fact that the late hour would mean less public scrutiny of their disorder.

Visible trappings and ceremonial actions as the language of power might also become the instruments of intrigue and defence in a public game all were playing. The episcopalian sympathiser, the marquis of Hamilton, tried to prevent Sir John Hamilton, laird [lord] of Preston, from voting against the episcopal articles in parliament by manoeuvring first to deny him the requisite footmantle to ride with, and then to trip him up over his position in the procession itself, which would have led to his being imprisoned for bringing disgrace on the ceremony. The laird frustrated this plot by riding instead with the meanest rather than presuming on his family connections. John Hamilton himself had described voting against the episcopal articles in Parliament as “bearing witness” to the truth (CALDERWOOD, 1845: 7, 493), and so this episode is, in some ways, the ultimate performative event: Hamilton had intended to attest his faith through voting, and in the end achieved his aim by an overt act of humility. It is highly likely that the image of Christ the King entering Jerusalem on an ass was somewhere in the protagonist’s mind and Calderwood expects it to be in ours. But Hamilton’s decision was more than defensive, for he evidently realised that, for the spectator, ceremony is a dialogue between what is seen and what is known. Sir John Hamilton knew that those who watched the Riding would spot his abnormal physical separation from his kin group, question it, and so would learn an important lesson—that spiritual divisions should be more respected than family affinities, and that one performed one’s status first before the eye of God.

For Calderwood and his contemporaries of either spiritual persuasion, even small modifications in symbols, public conventions, and the like were means of naturalising larger shifts of outlook and belief. He points out, for example, that archbishop Gladstains was never without the status sign of the footmantle when he went to preach or to meetings; and he charts episcopal ascendancy through its colours, its locations

(especially when they implied change to tradition), stage furniture, and *mise en scène*. Of the synod of Fife (9 October 1610), which took place in the aisle of the kirk rather than, as traditionally, in St Leonards, he writes: “The seates were covered with greene cloths; and on the eist side was a table sett, covered with greene, and a greene velvet cushioun; theron a chaire, and a cushioun beside the same; and a stoole for the clerke” (CALDERWOOD, 1845: 7, 119-120). An insurgency of colour, fabrics and new “stagey” verticals into the kirk’s world proclaimed the new order. Calderwood understood that James’s sumptuary legislation was aimed at giving a hierarchical, episcopal, and anglicised colour to Scottish public life, and so his *History* reports on the appearance of the bishops and lords in public on 15 February 1610, and the spectacle that they provided for the people (CALDERWOOD, 1845: 7, 54-55):

the Lords of the Sessioun and the bishops putt on their gownes, and came down from the chancellor’s lodging, with their robs, to the Tolbuith. All their robs, except the chancellor’s, were of Londoun cloath purple coloured, with the fashioun of an heckled cloke from the shoulder to the middle, with a long side hood on the backe, the gowne and hood lynned with reid satine. The people flocked together to behold them. The bishops were ordeaned to have their gownes with lumbard sleeves, according to the forme of England, with tippetts and craips about their craigs [necks]; which was performed.

But Calderwood’s interest was evidently aesthetic as well as forensically political: this detail may have served his argument, but the extent of it was surely not necessary to his case. For a man so dedicated to the preservation of historical documents, he had a singularly visual turn of mind, and this makes his *History* a powerful combination of the two kinds of evidence. It rests on texts but also on mental images, which he supplied so that the reader could scrutinise the public scene in the mind’s eye, learning not just about the past but about the present and possible future. Calderwood’s agenda differs from that of the literary satirist, as is evidenced by his desire to collect original documents, and his work has a distinctive consolatory affect which is not a common dimension of satire, but a satirical tone is present at times, nonetheless, and he does share the satirist’s fascination with that which he abhors.

The *History* shows how, during the episcopalian period, the physical environment was altered with varying degrees of obviousness to perform the growing power of the bishops. This becomes explicit at the parliament of Perth, 25 August 1618—a parliament which began, incidentally, with the Archbishop of St Andrews giving a two-hour discourse in defence of religious ceremonies in general, and then of the Five Acts of Perth in particular. Here a meeting was carefully arranged down to the disposition of tables, and choice of chairs or benches, so that the ministers would be staged as spectators rather than participants: “The ministers were left to stand behind, as if their place

and part had beene onlie to behold [...] this was apparentlie done of policie, that they [the bishops] might carie some majestie upon their part, to dashe simple ministers” (CALDERWOOD, 1845: 7, 307).

More subtly, performative events aimed at a wider public sought to integrate innovation with tradition in order to make the new feel like a natural development of what was long established. For example, James employed the ministers’ own performative traditions to attest to his truths. When he was trying to promote his version of what had happened in the so-called Gowrie conspiracy (a claimed assassination attempt on him) against the deep suspicions and foot-dragging of the kirk men, who considered his claim an unevicted political diversion, he insisted that those ministers who did not follow his instructions about celebrating his “escape”, should repent publicly, each in his own church, thus making, as the Rev Robert Bruce said and Calderwood reported, “a triumphe and spectacle of their ministrie” (CALDERWOOD, 1845: 6, 86). This possibly offered some satisfaction to those parishioners who customarily received similar public humiliation at their hands! One instruction seems not to have caught on, however: “that everie Tuisday hereafter sall be a day of ordinarie preaching, within everie burgh within the bounds of the synods”, because James’s supposed escape from the Gowrie Conspiracy was on a Tuesday. But the 5 August King’s Night, which celebrated his escape from the Gunpowder plot, did survive and, although James’s representatives had to enforce observance around the Fife home of Gowrie, in Edinburgh they were more subtly hijacking for this purpose the old tradition that the Mercat (Market) Cross was the station on a royal progress where the harmonious relationship of the king and people was specifically performed:

The fyft of August [1607] was solemnelie kepted in Edinburgh. The king’s skoll [toast] was drunken by the duke, his commissioner, and some other noblemen, at the Croce of Edinburgh, which was covered for the greater solemnitie. Bacchus was sett up, and muche wine drunken, and sweete meats cast abroad; muche vanitie and pastyme, beside ringing of bells and setting on of balefires [bonfires]. (CALDERWOOD, 1846: 6, 672)

This event would have evoked in some memories of similar displays at the Cross—not least that twenty years earlier, in 1587, when James re-staged a Holyrood banquet with his nobles at the Cross to make any subsequent aristocratic feuding constitute the breaking of a public vow which had been made to the king under the eye of the watching people (MCGAVIN AND STIÛBHART, 2018: 225-227). This was the place where the ordinary spectator-participant bore witness to, and by implication applauded, authority’s conception of the realm. The covering of the Cross (probably by tapestries), the casting of sweetmeats, the setting up of Bacchus (which seems to have been a visual depiction of the myth), the sharing of wine, and the use of celebratory noise and fire were all familiar features of royal celebrations. In the case of the King’s Night just quoted, however, in

James's absence, and with the tensions caused by his episcopal project running high in Edinburgh, the nobility were wheeling on traditional ceremonial devices to inaugurate a novel and contested cause of celebration, by hiding a new figuration of the realm behind unobjectionable devotion to the health of the monarch.

Alice Hunt's study of the coronation ceremony of James (HUNT, 2015) shows that the status of ceremony had already been a major issue for the anglican church, which struggled with whether anointing had an efficacious or symbolic value. They had decided on the symbolic. However, the Scottish presbyterians evidently felt the pressure of the catholic tradition of efficacious signs too strongly to admit the possibility of any ceremonies being innocently symbolic. One way of naturalising innovation was for the bishops to argue that changes to church governance and ceremony were "indifferent" matters, i.e., not of doctrinal importance. For example, when it was complained that the synod of Fife had not been properly convened under a moderator chosen by the ministers (the bishop having taken it on himself to be the moderator), the bishop's response, presumably through gritted teeth, was: "It is a strange mater, brethrein, that ye are so troubled about such an indifferent mater. What mater who be moderator, if nothing be seene but to the contentment of you all?" (CALDERWOOD, 1845: 7, 121).

This approach was taken both in respect of church governance and the matter of the Five Acts of Perth, which were: (1) observance of holy days (such as Christmas and Easter); (2) kneeling at communion; (3) episcopal confirmation; (4) private baptism; and (5) private communion. The first two of these ritual observances were the most publicly performative, and it is on these that Calderwood concentrates in his *History*, though he wrote against them all in other works. They were the principal areas in which people of either ecclesiastical persuasion would be showing their faith publicly; they were, as the kirk said, *testes religionis*, and so a supposedly "indifferent" (trivial) matter was really an issue of public attestation, of bearing witness—in effect, of performativity. Calderwood recalls an exchange between bishop Galloway and the minister John Meine about the episcopal "kneeling communion" which puts the case clearly: "[Galloway:] There is nothing altered in substance, but onlie in rituall things; [Meine:] All that is inclosed in the institution is substantial to me; I know noe rituall thing in it" (CALDERWOOD, 1845: 7, 359). The *History's* account of the debate begins (CALDERWOOD 1845: 6, 693-694) with action taken against Mr John Murrey for a sermon of his printed in England in which he made a distinction between things which were indifferent in themselves and the use of such things, which might not be indifferent: "the use of the thing indifferent is and abideth not always and at all tymes indifferent in respect of the accidents that accompanie the same: sometimes offence, uncomelinesse, disorder following thereon, which taketh away the indifferencie of the use" (MURREY, 1607: n.p.). June 1607 saw the arrival of two learned Anglican doctors, who, Calderwood claimed,

seemed to have no other directioun, but to perswade the Scots that there was no substantiall difference in religioun betuixt the two realms, but onelie in things indifferent, concerning government and ceremonies, which might stand weill enough, without anie danger of faith or salvatioun. (CALDERWOOD, 1845: 6, 735)

For presbyterians, action could not be separated from context (the most obvious of which was the history of the reformation itself) or from consequences. The performative could never include “things indifferent”.

Such claims for “indifference” on the part of the episcopalians were probably disingenuous, but some genuine conflict of understanding may also have existed. For example, the second examination of Rev. Thomas Hogg of Dysart turned on a distinction in the definition of ceremony: Hogg had rejected the ceremony of kneeling at communion, and was asked whether he took his hat off at communion. He said yes, and then there followed a dispute over whether these actions constituted the same kind of ceremony (CALDERWOOD, 1845: 7, 75-77). In the end, Hogg showed that the distinction was between an outward sign of reverence (taking your hat off) and an act of adoration (kneeling), which could only be properly offered to God, but which, if performed before the sacrament, idolatrously divided that adoration between God and the sacramental elements (CALDERWOOD, 1845: 7, 376). James Law, the archbishop of Glasgow, who had asked for a simple explanation of the distinction, replied, “Now I understand your meaning”, and one senses that this was indeed a distinction he could acknowledge, even if he could not tolerate it as a defence. Calderwood includes the detail that Hogg signed the account as correct so that the *History* should itself provide *exempla* by which future reformed readers could conduct themselves. The *History* was in this respect intended as a performance script for Calderwood’s readers.

Both groups of antagonists understood that ceremonial meaning is tied to the passage of time and memory, and nuanced this to their own advantage. The episcopalians acknowledged that kneeling for communion had been done away with by the early reformed church because of its prominence in idolatrous Roman catholic worship. But they claimed that now, sixty years after the founding of the reformed kirk, “all memorie of past superstition is blotted out of the hearts of the people” (CALDERWOOD, 1845: 7, 353) and so it could be reverently reintroduced for communion. They must have known that this claim was untrue, since they were at the very same time engaged in indicting a minister who rejected the practice, who still regarded it as superstitious, and whose congregation must have been aware of his views, as were the many Edinburgh citizens who rejected the Perth Articles. Indeed, part of the opposition to the Five Articles came from people who could not understand why they were being asked to change what they had been taught for the previous sixty years. Calderwood’s *History* was designed to strengthen that resistance, so that the innovative practices of men could not become

naturalised for a new generation, changing their value through simply being used over the years. One thinks of the way the word “reform” was in our own times in the United Kingdom systematically divested of its earlier radical associations in order to transfer its moral colouring to market economics.

Calderwood’s detailed account of the Edinburgh Easter communion of 1621 shows how public contest over the performative act of kneeling at communion and observing Holy Days such as Easter led to disorder in the rite itself, and powerful displays of resistance. But perhaps more revealing is the way in which his description develops. He first makes it clear that many Edinburgh worshippers preferred to take communion at the customary time (8 April and 6 May) in the nearby parishes of East Lothian, where the episcopal demand was not made. But he segues into a different objection to the rite:

manie of the profainer sort of the toun were drawn out upon the sixt of May, to May games in Gilmertoun and Rosseline; so profanitie began to accompany superstitioun and idolatrie, as it hath done in former times. Upon the first of May, the weavers in St Pauls Worke, Englishe and Dutch, set up a highe May pole, with their garlants and bells hanging at them, whereat was great concourse of people. (CALDERWOOD, 1845: 7, 458).

For Calderwood and his colleagues, the performative attestation demanded by episcopalian observance was on a continuum with sensuality and playing. Rather than being “things indifferent”, such ceremonies were actually to do with fleshly things, fleshly appetites—so one of the kirk’s arguments against ritual innovation was that it would import “sensuall observation [...] guysing, gluttonie, carrells” (CALDERWOOD, 1845: 7, 324-331). The superstitious observance of Holy Days would lead inexorably to scandalous practices of the kind that will one day appear in the *Records of Early Drama: Scotland!* Ceremony leads to play, and performativity to performances—such ceremonies were therefore to be feared as the spiders’ webs of catholicism.

Calderwood’s account implies that on the 6 May 1621 on the roads south-east out of Edinburgh you could have encountered two groups of people: the faithful, sticking to the customary times and forms of their communion; and the profaner sort, no doubt blindly skipping along in a separate group, heading off to celebrate viler activities. It is a clear separation which, however unlikely it might seem to us as a depiction of reality, Calderwood felt compelled to make, and it bespeaks his anxiety to control the public scene in his own mind and in the imagination of his reader: for him status, nuanced by class, wealth, region, and gender, inevitably intersected with public performativity, because who does what affects how much credence can be given to a performative action. Calderwood’s obsession with visible signs, with ceremonies, and with training his readers to understand what such behaviour implies, derived in part from the kirk’s belief, no doubt shared by the episcopal clergy, that the common people were swayed by externals rather than doc-

trinal substance. Ceremonies were “a preparative in the hearts of the commontie (who measure religion more by externall maske of ceremonies, than by substantial points of doctrine), to the receiving againe of whole Poperie” (CALDERWOOD 1845: 7, 480). So it is that part of his excoriating attack on the Easter Communion in Edinburgh, 21 April 1621, depended on making class distinctions: “Amang all the two hundredth and fiftie [attending the communion] there was not a man of honest countenance but [he names some of the higher status people] [...] plaids, gray clocks, and blew bonnets, made the greatest show.” He was a man of his class in that respect—blue bonnets and plaid would later be specifically banned in Stirling in anticipation of King Charles’s visit in 1633 to avoid damaging the impression of civic modernity and wealth.

Paradoxically, when the episcopal clergy tried to assert that their innovations were “indifferent”, they ensured instead that the whole of society became more intensely performative, both in practice and perception, especially at key times, such as Holy Days, communion, and on any occasion when the contending parties were brought physically together. On such febrile occasions either acting *or* refraining from action publicly attested one’s acceptance of episcopal observances or bore witness to their superstition and idolatry. Calderwood therefore portrays for us the visible conflicts in the public scene: when Patrick Galloway preached on Christmas Day, “there were betwixt the Strait Bow and the Nether Bow a hundredth booth doors open; eight merchant booths, the rest booksellers, skimmers, hatmakers, apothecaries, bakers and sellers of sweetmeats” (CALDERWOOD, 1845: 7, 454-455), thus showing that the good citizens of Edinburgh regarded Christmas Day as an ordinary working day not set apart for superstitious observance. Even being seen to walk in company with ministers who opposed episcopalianism became significant and was regarded as either politically complicit or a moral duty.

The later volumes of the *History* are thus a record of tension between different kinds of performativity—sometimes between the clerics themselves, or between them and the people; always between episcopalians and Calderwood’s own text, it being a performative act by which he attested his own fidelity to presbyterianism; but also a conflict of performativity between those in power and God, who works through nature to comment on human activity. For example, God’s anger at James’s attempt to join the kingdoms of England and Scotland under one spiritual practice frustrated symbolic demonstration of that link, a divinely sent flood preventing the erection of James’s keystone on a new bridge in Berwick. This was to be done on the Sabbath, and the memorial text was to be “*Hoc uno ponte duo regna conjunxi: / Deus diu conjuncta seruet*” (I have joined two kingdoms by this one bridge; may God always protect the joined kingdoms), but, Calderwood says, “the Lord prevented the day” (CALDERWOOD, 1845: 7, 513). Text, monument and ceremonial action are thus brought together in this record of human failure.

Calderwood's God frequently curbs the performative practices of the king: we hear that James's London coronation with all its attendant ceremony on 25 July (because it was *Saint James's day*) was seriously affected by plague "and pageants almost without spectators to gaze upon them". While accurate, this account is also astonishingly reductive of the event, missing out many of the sources of information about the event which Alice Hunt has deployed in her study (HUNT, 2015). That last point, in which Calderwood rejoices in the failure of performed power to draw spectators, is revealing and typical of his interest in what can be seen and who watches it. Perhaps the most explicit instance is in the passage before James's death, when God prevents, through an outbreak of plague, James's attempt to enforce kneeling communion in Edinburgh on Christmas Day 1624: "the Lord sendeth an impediment to the execution unlooked for" and "The Lord would have had his hand in the business, to let the world know that he can overrule kings" (CALDERWOOD, 1845: 7, 627 and 629). The world should take note that when it comes to performativity, God is better than kings.

More often, however, Calderwood makes the point through a silent collocation of events. This is not the silence of the subaltern but of the tendentious. Thus, for example, James's re-interment of his mother in a "magnificke tombe" jostles with a particularly destructive tempest. The death of prince Henry Frederick, mourned by all who hoped for reformation, is contrasted with the death of the bishop of Argyll from cancer of the face—the unsightly details of which Calderwood does not hesitate to record, as he does not spare us the death of the unfortunate archbishop Gladstones of St Andrews, whose "flesh fell off him in lumps" (CALDERWOOD, 1845: 7, 197), and whose expensive state funeral, appropriately enough for someone whose ceremonies were empty of spiritual value in Calderwood's judgement, was conducted using an empty coffin, he having been buried shortly after his death for reasons of hygiene. What is interesting is Calderwood's frequent reluctance to state the connection *explicitly* in a text which is otherwise manifestly polemic and self-justifying. There is a gap between the textual prompting and an authorial one: the text demands that they be read together, but the author does not make the connection with an authorial voice. Why, one wonders?

Not being explicit in contexts where one could be confident of one's audience seems to have been a technique of the reformers. We know this because Calderwood mentions that episcopalians objected to ministers using words which they knew would be given a loaded application by the people. The presbyterians replied with gross *fausse naïveté* that they had no control over how the people chose to apply their words. Inexplicitness, with the implied duty that readers of the *History* make inferences, is part of this same tactical approach: the style of someone who knows how he will be taken; has perhaps received the key details from sympathetic fellow-observers of the public scene; wishes to ensure that the reader develops and shares the responsibility of making inferences; and whose

professional approach, faced with inquisition, may have been to speak in this way until pushed to the point where speech *had* to be direct—one senses that habit also from the *History*. But the tactic leaves us as modern readers with a problem: can we be sure where Calderwood is simply reporting like a chronicler and where he wants a deeper point to be taken? The *History* is multi-functional: recording, bearing witness, justifying, proving, contesting alternative accounts, reassuring, confirming, empowering—all of these seem important for its author and his future readers; but it also seeks to develop readers' skills, teaching them to identify truths obscured by assertive public performativity, and supplying them with a script to guide their own future performative actions. How can our textual interpretation be integrated with such diversity of function?

A case in point is Calderwood's account of the preparations made in Edinburgh for James's return in 1617. Calderwood makes it clear that James had no intention of returning until his commissioners felt that episcopal governance of the kirk and observance of the Five Articles had bedded in. As part of the preparations, the Mercat Cross was moved. Calderwood gives no explanation for this, though that suggested by James Drummond in the nineteenth century may well be correct and is still cited: that it was done to widen the processional route (DRUMMOND, 1860-2: 101). This is Calderwood's description:

Upon the 26th of Februar, the Crosse of Edinburgh was taken down; the old long stone, about fortie foote or thereby in length, was translated, by the devise of certane mariners in Leith, from the place where it stode past memorie of man, to a place beneath the high Streete, without anie harme to the stone; and the bodie of the old Crosse was demolished and another buildit, whereupon the long stone or obelisk was erected and sett upon the 25th of Marche. (CALDERWOOD, 1845: 7, 243-244)

Whatever the actual reason for the move, however, the *History's* account of episcopal performativity makes it hard to read this as anything other than Calderwood implying that, by changing the location, James symbolically proclaimed a new "relationship" between king and people—a relationship in which continuity and change were both asserted. In other words, this was an example of his nuancing traditional ceremonial practice to establish innovation. The point on the old processional route for monarchs had changed, the base of the cross had changed, but the upright was still carefully preserved. So it was still the "old Crosse"—except that it wasn't. Calderwood as author doesn't say this, but his text seems to do so. And is it going too far to wonder if Calderwood saw, or thought the reader might see, Marian significance in the date of the re-erection, which he includes?

The life of the faithful for Calderwood was inevitably a public and performative life because it was lived as part of a spiritual analogy—one's actions were always already given meaning by the exemplary witness of others recorded in the Bible. These

demanded emulation or suggested exemplars for one's sufferings. For example, the lives of Mordechai and Daniel demanded that faith be maintained by the presbyterian ministers "not onlie in substance but in the meanest show or appearance" (CALDERWOOD, 1845: 6, 455). Calderwood employs the reformist genre of the courtroom drama established in martyr narratives for his own experience, but that very genre is drawn from the example of the Passion story. He gives a dramatic account of his arraignment before the king, including his and everyone's speeches, emotions, and behaviour, and presents himself, in *imitatio Christi*, as the victim of aggressive clerics—an analogy made more acceptable because he speaks at this point in the third person, and thus, rather than comparing himself to Christ, presents the reader with an example of what to expect should they find themselves in this position. He suggests analogies between his episcopal inquisitors, reviling, pushing, and thumping him, and the Jews and Roman soldiers of the Passion narrative, and links them with devilish tempters: "These that were standing about putt upon him and buzzed in his eare" (a verb which one recognises as the tempter verb from Marlowe's *Dr Faustus*). Underlying such acts of witness, however, is the deeper performativity of the Holy Spirit, which publicly demonstrates its own power through the enhanced capacities of the believer.

Despite its many functions and voices, the *History* feels driven by the personal needs and desires of its author. I'd like to finish this account, therefore, by briefly placing it in a theoretical framework which could show the *History's* distinctiveness in this regard. Social theorists have identified change as forcing individuals and societies to move from an earlier, more predictable state, sometimes called *societas*, through a liminal phase, towards acceptance of change and a condition of re-orientation (TURNER, 1974). Whatever period Calderwood was writing about, the *History* certainly seems a product of that liminal stage when societies, groups or individuals are struggling with the challenges of the present, and grasping at a sense of identity as the past seems to be eroded. The liminality forced on Calderwood by James's episcopalian project was then compounded by a further liminality consequent on James's death in 1625 and Charles's succession, when Calderwood was putting the second version of the *History* together.

Imposition of episcopalianism from England was an attempted act of acculturation, defined by the applied cultural anthropologist Gerald Arbuckle as "the acquisition by one society of the cultural values and customs of another society" (ARBUCKLE, 1991: 122). This aimed ultimately at "inculturation", the "replacement of the structures/institutions or the visible expressions/customs of a culture", whereby "the inner values and feelings of people" are changed (ARBUCKLE, 1991: 113). Arbuckle suggests that people go through "a process or ritual of mourning" as they let go of whatever is not conducive to these new goals and values. I suspect that such shifts are always underway for someone and at some level—change is always happening, and painful adjustments are always

being made or resisted. But Calderwood's is a powerful and distinctive example because, if it is true that he wrote out of liminality, it is also true that he was writing specifically against any final acceptance of change and resistance against re-orientation. One feels in the *History* an anger driving his forensic enquiry so as to manage grief over a loss which has been incurred, and which threatens to be complete. And Calderwood offers a further twist to the theory, for the sensed loss fell in the very field of human activity in which theorists argue that people compensate for loss, and manage it—that is, ritual or ceremony. Arbuckle cites the example of Gallipoli victims whose suffering was long unacknowledged by public ritual in Australia because it derived from a military disaster that the state was anxious to forget, and we have a more recent example from Vietnam veterans. Their anger was the consequence of grief that had not been managed by rituals of acknowledgement and emotional purgation (ARBUCKLE, 1991: 16). Far from being allowed to manage the loss of presbyterian power through grief rituals, it was the very replacement of presbyterian practice by episcopalian rituals (such as those set out in the Acts of Perth) which constituted the loss. I would suggest that the forensic nature of Calderwood's approach can be understood in part as his own "rituals of grief", allowing him to feel textually in control of what he had little control over otherwise, but which, at a time of disorientation, enabled him to hold fast to his established spiritual identity without seeking to acquire a new one. Calderwood's *History* engaged with the threatened loss of a history, but, as a ritual of grief, it was also an instrument of resistance.

Calderwood had no way of knowing how things would turn out in the end: that James's episcopalian project would not culminate in total inculturation; and that, except for some people, liminality would not lead in Scotland to a general re-orientation based on a new performative language. He may not have known this, but the possibility of a faithful reformed presbyterian future is nevertheless implicit in every aspect of his practice, most obviously so in his exposure of the "alternative facts" promoted by the authorities through scenes of public performativity.

Bibliography

- ARBUCKLE, Gerald A., *Change, Grief, and Renewal in the Church: A Spirituality for a New Era*, Westminster: Christian Classics, Inc., 1991.
- AUSTIN, J. L., *How to Do Things with Words*, Oxford: Clarendon, 1962.
- CALDERWOOD, David, *The History of the Kirk of Scotland*, ed. Thomas Thomson, 8 vols, Edinburgh: Wodrow Society, 1842-49.
- DILLISTONE, F. W., *The Power of Symbols*, London: SCM, 1986.
- DRUMMOND, James, "Notice of some Stone Crosses, with especial reference to the Market-Crosses of Scotland", *Transactions of the Society of Antiquaries of Scotland*, 4 (1860-62), pp. 86-115.
- HUNT, Alice, "'The Bright Star of the North': James I and his English Coronation", *Medieval English Theatre*, 37 (2015), pp. 90-105.
- MCGAVIN, John J., and STIÜBHART, Domnall Uilliam, "Performance", in *The International Companion to Scottish Literature 1400-1650*, ed. Nicola Royan, Glasgow: Scottish Literature International, 2018, pp. 217-236.
- MURREY, John, *A godly and fruitfull sermon preached at Lieth in Scotland by a faithfull minister of Gods holy Gospell*, [London: W. Jones' secret press, 1607].
- TURNER, Victor, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974.