

Francis GUINLE, « De la marge au centre: les personnages populaires des comédies de cour »,
Theta VII, Théâtre Tudor, 2007, pp. 223-242,
mis en ligne en 13 février 2007, <<https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/theta/theta7>>

Theta VII

est publié par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
dirigé par Marie-Luce DEMONET,
Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 6576

Responsables scientifiques

André LASCOMBES & Richard HILLMAN

Mentions légales

Copyright © 2007 – CESR. Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

Date de création

février 2007

De la marge au centre: les personnages populaires des comédies de cour

Francis GUINLE
Université de Lyon II

Le point de départ de cette étude, comme son point d'arrivée, concerne deux comédies de cour, *Damon and Pithias* de Richard Edwards (c. 1565), et *Gallathea* de John Lyly (c. 1585). Mon intérêt pour ces deux textes porte sur ce que l'on a coutume d'appeler l'intrigue secondaire ou mineure (*sub-plot*), qui met en scène soit des serviteurs (*Damon and Pithias*), soit des gens du petit peuple (les apprentis de *Gallathea*). Entre mon point de départ et mon point d'arrivée, mon chemin me conduira non pas dans la forêt de Diane de *Gallathea*, mais dans celle des branches et feuillages des marges des manuscrits enluminés du Moyen Âge, principalement ceux datant du XII^e au XV^e siècle, puis sur les chars et tréteaux des cycles des mystères de la Fête Dieu, ou encore dans les méandres des différentes voix qui construisent la polyphonie naissante. À mon retour, j'espère pouvoir mieux comprendre certains éléments des comédies de cour, éléments que la critique a souvent laissés pour compte.

À titre d'exemple, voici ce que disent les critiques de *Damon and Pithias* :

The play has for some time been regarded as important for its early use of a comic element along with the serious main plot — *the two are unrelated* — and for the contribution Edwards makes in it to the theory and practice of tragi-comedy. (Mills, p. 3 ; c'est moi qui souligne)

Ailleurs, L. J. Mills parle de « disconnected comic element » (p. 11). Lester Bradner, dans *The Life and Poems of Richard Edwards* déclare:

Next we have the three servants. Jack and Will, the boisterous pages, maintain with their pranks and their deception of the collier, the traditional buffoonery of English comedy. Stephano, the faithful servant of Damon and Pithias, is a very different type, but he too, by his dry humor, and the beating he gives Carisophus, carries on to a certain extent the old traditions. And then there are Grim and Gronno, collier and executioner, each contributing his bit of amusement. (p. 62)¹

Les épisodes concernant ces personnages sont clairement perçus comme n'ayant aucun lien avec l'intrigue dite principale. Ils sont marginalisés dans le discours critique par rapport au propos central sur la pièce. Tout au plus sont-ils bons pour distraire, pour amuser, alors que l'essentiel du discours de la pièce est sérieux et édifiant. De quelles anciennes traditions s'agit-il, et à quoi Lester Bradner fait-il référence lorsqu'il parle de « the traditional buffoonery of English comedy », cela n'est ni clair, ni expliqué dans l'ouvrage. Cependant, Lester Bradner (p. 64-65) note un intérêt supplémentaire de la scène intitulée « The Shaving of The Collier » : elle donne au spectateur la perception du temps qui passe, c'est-à-dire les deux mois nécessaires à Damon pour son voyage. Les diverses apparitions des serviteurs ne serviraient donc qu'à introduire cette scène, qui n'aurait elle-même pour objet que de divertir, et de combler une déficience de l'espace scénique Tudor dans son rapport avec l'auditoire.

Lorsque G. K. Hunter analyse les pièces de John Lyly dans un célèbre ouvrage, *John Lyly, The Humanist as Courtier*, il semble bien vouloir faire un lien entre tous les groupes de personnages qu'il perçoit comme étant des aspects différents d'une même situation centrale :

We find in the boys' plays little or no evidence of a concern with the tensions of human relationships. The scenes tend to be short (in Lyly's plays they average less than a hundred lines), and to be distinct from one another, often with completely different characters. Their relationship to one another is, at the most, that of different facets of a central situation. (Hunter, p. 101)

1. J'ai conscience que les études de Mills et Lester sur Richard Edwards sont anciennes, mais en l'absence d'analyse récente, elles font encore autorité.

Hunter donne également une image musicale, celle d'un ensemble de voix : « They [the plays] concentrate instead on the consort of voices, the quick and witty dialogue where voice chimes with voice, idea picks idea and image begets image » (p. 103). Cependant, lorsqu'il analyse les pièces une par une, il laisse de côté une de ces voix qu'il relègue plus loin, dans une section indépendante consacrée aux intrigues secondaires. Ainsi, l'intrigue de *Gallathea* est présentée comme une fugue, mais l'analogie ne concerne que l'intrigue concernant les dieux, les villageois et les deux héroïnes, Gallathea et Phillida². Cette analogie avec la fugue étant un pur anachronisme, il n'est pas surprenant, peut-être, que certaines voix soient laissées pour compte. Je reviendrai là-dessus après le voyage et la quête de ces traditions anciennes mentionnées par Lester Bradner sans qu'il les nomme vraiment.

G. K. Hunter fournit cependant des pistes très intéressantes lorsqu'il établit un rapport entre des arts en apparence distincts, mais qui pourtant participent d'un même imaginaire, d'une même conception du monde. Parlant de l'aspect parodique il fait un rapprochement avec les images de la marge des manuscrits médiévaux, et avec les cycles de mystères, en particulier l'épisode de Mak dans la *Seconde pièce des bergers* du cycle de Towneley (Hunter, p. 136). Refusant de voir dans cette pièce et son épisode comique un antécédent pour les pièces de cour, à juste titre semble-t-il, G. K. Hunter préfère parler de communauté de pensée et introduit ici le concept de la critique médiéviste, la « multiplicité » :

I suggest, in short, that the formal parody of a serious main plot (the adoration of the shepherds) by a comic sub-plot (second shepherds' play) can be seen as an outcrop of a general late medieval and Renaissance aesthetic, to which art-historians have given the name of « multiplicity ». (Hunter, p. 136-37)

Préférant aux termes forgés par la critique des termes qui ont cours au Moyen Âge et à la Renaissance, je parlerai plutôt de polyphonie et de contrepoint. C'est donc à partir de tous ces éléments que j'aimerais aborder cette question de la marge et du centre. Dans cette problématique de la marge et du centre, le manuscrit médiéval est un élément fondamental. La page, en effet, se constitue à partir d'un texte qui occupe le centre, et d'une marge qui n'est pas définie par l'absence de texte, mais par un bord, un cadre qui, loin de la séparer de ce texte, marque un

2. La citation est trop longue pour apparaître ici ; on la trouvera aux p. 198 et 199 du livre de Hunter.

passage et constitue pour le lecteur une sorte de médiation. Le bord et la marge sont des lieux où viennent s'inscrire d'autres textes, les *marginalia*, qui constituent soit une explication, un commentaire, ou une illustration, soit une réfutation du texte au centre de la page. Assez rapidement, mais surtout à partir du XII^e siècle, les manuscrits enluminés voient leurs marges envahies par des figures que l'on a pu appeler « monstres », « grotesques », « hybrides », figures animales ou humaines, ou encore une combinaison des deux, mais parfois aussi des figures et des scènes de la vie quotidienne, dont on peut se poser la question des rapports qu'elles entretiennent avec le texte, généralement en latin, des manuscrits. Que l'on utilise le terme « marge » (*margin*), ou « bord » (*edge*)³, nous sommes toujours dans le même concept de « liminalité ». À partir du bord ou de la marge, le lecteur bascule soit dans le texte, soit dans le hors-texte. On pourrait alors dire que c'est cet aspect liminal, « marginal » qui, regardant à la fois vers le manuscrit et son texte, et vers le lecteur et son monde, permet la transition de l'un à l'autre. Si l'on considère que le manuscrit n'est pas seulement le texte (par exemple les *Psaumes* ou les *Heures*), ni même la marge et le texte, mais un ensemble constitué du texte, de sa marge, et de son lecteur, alors on peut remettre en question l'idée du texte seul comme centre. Dans cette configuration, ce qui est considéré comme « à la marge » (« on the edge ») constitue bien un centre. De plus en plus, la critique tente d'établir le lien entre les images en bordure et le texte. Comme pour les personnages marginaux des pièces de théâtre, on a longtemps voulu y voir un simple divertissement sans aucune connexion avec le texte, sérieux par définition puisque le plus souvent religieux. En général, les critiques se contentent de décrire ces images et, dans le meilleur des cas, de faire un catalogue raisonné des thèmes et des figures. Comme pour le théâtre, chez les premiers critiques à s'intéresser à ces images en bordure du texte, on trouve de nombreuses déclarations telles que celle de E. Maunde Thompson, parfois empreintes d'un jugement moral :

Why should the margins of devotional books of the fifteenth century, for example, be loaded with incongruous distortions of natural or fabulous forms of life, and why did not the sense of propriety in the possessors of such books revolt at the ill-timed, and even indecent, merriment of the artist? The only answer to be given to this question is that the ornamentation of a manuscript must have been regarded as a work having no connection whatsoever with the character of the book itself. (p. 309)

3. Voir l'excellent livre de Camille.

Il faut attendre les grandes études des années 1950 et 1960 pour voir apparaître des idées nouvelles sur le rapport entre images de la marge et texte au centre de la page⁴, idées qui conduiront à l'investigation plus poussée de Michael Camille dont le but est clair dès le départ :

Rather than looking at the meaning of specific motifs, which are often reproduced as isolated details, I shall focus on their function as part of the whole page, text, object or space in which they are anchored. (p. 9)

Considérant le débat actuel entre centre et périphérie comme anachronique, (« we must be careful not to think of the medieval margins in Postmodern terms » [p. 10]), Michael Camille le replace dans le contexte médiéval :

Things written or drawn in the margins add an extra dimension, a supplement, that is able to gloss, parody, modernize and problematize the text's authority while never totally undermining it. The centre is, I shall argue, dependent upon the margins for its continued existence. (p.10)

Parmi les motifs des images de la marge des manuscrits, le singe, dans sa fonction mimétique (*aping*), tient une place fondamentale, si bien que toute une étude a pu lui être consacrée⁵. L'imitation, l'art mimétique se retrouvent dans tous les arts : ici la peinture, mais aussi la musique où l'imitation devient, en occident, le procédé fondamental de composition et, bien sûr, le théâtre. En Angleterre, la prolifération des images de la marge est concomitante avec le développement de la polyphonie et du contrepoint, ainsi qu'avec celui des grands cycles de mystères⁶. C'est dans cette perspective que je voudrais réexplorer la seconde pièce des bergers du cycle de Towneley.



Pour de multiples raisons, *The Second Shepherds' Play* (*Secunda Pastorum* dans l'édition de Cawley) a fait l'objet de nombreuses études, alors que peu d'autres pièces,

4. Voir, en particulier, les études de Randall et de Janson.
5. Voir Janson.
6. En ce qui concerne la polyphonie, c'est surtout à partir du XII^e siècle qu'elle prend vraiment son essor. Si les images de marge apparaissent assez tôt (X^e siècle), c'est principalement entre les XII^e et XV^e siècles qu'elles prolifèrent. Quant aux cycles de mystères, en Angleterre, ils sont en partie la conséquence de l'instauration de la Fête Dieu (*Corpus Christi*) au XIII^e siècle. On continue de les jouer de façon sporadique jusque vers 1570. Les textes datent, en général, des XV^e et XVI^e siècles.

parmi les mystères, ont été autant étudiées dans le détail. Si le comique est très souvent présent dans les mystères, il est rarement aussi développé que dans cette pièce. D'une certaine manière, elle représente bien un analogue des manuscrits enluminés, avec le texte religieux, connu, générant des images à travers le texte verbal, et les figures marginales, générant un texte à travers des représentations picturales, texte qui se trouve en position d'imitation du texte principal.

On peut se poser la question de savoir où se situe la marge et où se situe le centre dans cette seconde pièce des bergers. Si l'on se fie au titre, ce sont bien les bergers qui sont le sujet principal du texte. Or dans une pièce qui dramatise un épisode des *Évangiles*, l'Adoration du Christ par les bergers, on peut difficilement « marginaliser » l'Enfant Jésus. Cette scène étant placée dans le contexte plus vaste de la Nativité, dont l'événement principal est l'Annonciation, on pourrait tout aussi bien mettre l'accent sur l'Ange annonciateur et son apparition. D'autant que l'Annonciation aux bergers est au centre d'une triple annonce dans l'épisode de la Nativité : l'Annonce faite à Marie, l'Annonce faite aux bergers, et l'Annonce faite aux Rois Mages⁷.

Que se passe-t-il dans la pièce elle-même ? Nous avons, d'une part, les éléments invariables : les bergers gardant leur troupeau, l'étoile, l'Ange, l'adoration des bergers ; et d'autre part, les éléments variables : le dialogue des bergers entre eux, l'épisode de Mak et du vol de l'agneau, la réaction des bergers à l'Annonciation et au chant de l'Ange. Chacun de ces éléments variables, absent des *Évangiles*, représente une interpolation comique dans le récit évangélique, qui en permet justement la dramatisation, avec une mise en place de la situation, une péripétie, et un dénouement, l'ensemble constituant plus de la moitié du texte. La centralité de cet ensemble d'éléments paraît alors inévitable, tout comme le lien étroit qu'il entretient avec le récit évangélique. Ainsi, l'épisode de Mak et du vol de l'agneau constitue une imitation parodique de la crèche, un contrepoint au thème de l'adoration des bergers. L'analogie et le contrepoint sont possibles grâce à la métaphore centrale de l'agneau. Cette métaphore, qui fait de Jésus-Christ l'Agneau de Dieu, se matérialise sous la forme de l'agneau volé que Mak place dans un berceau pour le faire passer pour un nouveau-né : présence tout aussi miraculeuse puisque la femme de Mak aurait produit ce rejeton sans avoir

7. En fait l'Ange n'apparaît pas aux Rois Mages pour leur annoncer la naissance du Christ, ils l'infèrent de la présence de l'étoile et des différentes prophéties. En revanche, l'Ange leur apparaît après la visite à l'Enfant Jésus, pour les prévenir du danger qu'ils courent à cause de la colère d'Hérode, et leur conseiller de rentrer chez eux par une autre route.

été « grosse ». Dans la protestation contre l'accusation de vol, Mak jure ainsi, en montrant le bébé dans le berceau : « As I am True and lele, to God here I pray/
That this be the fyrst mele that I shall ete this day » (521-22). Et sa femme Gill renchérit :

I pray to God so mylde,
If ever I you begyld
That I ete this childe
That lygys in this credyll. (535-38)

Dans cette évocation parodique, l'Eucharistie se trouve en quelque sorte inversée, si bien que l'on a pu voir dans la figure de Mak une représentation satanique. L'épisode, loin d'être marginal se trouve au cœur de ce que la pièce dans son ensemble tente de révéler. Par le faux, la fraude — « It was a hee frawde » dit l'un des bergers (594) — par l'illusion et l'imitation qui passent par une véritable mise en scène, la pièce produit un spectacle d'elle-même, révélant l'extraordinaire vérité miraculeuse de la Nativité. Dans son article intitulé « «High Fraud» in the English Shepherds' Play », Margery M. Morgan donne une explication de cet épisode :

the presentation of the sham serves a sublime purpose, leading the mind through created things up to God, as that other sham — the play itself — offers a distorted shadow of the divine event. Gill's assertion that the sheep in the cradle is a changeling underlines the miraculous transformation whereby the familiar animal, on which the livelihood of the mediaeval English audiences depended so largely, becomes the symbol of the spiritual redemption: the Lamb of God, still to be found in the cattle shed, between the ox and the ass. (p. 687-88).

Si Mak peut se définir comme annonciateur parodique de l'Ange, en revanche, les bergers, par leur imitation du chant de l'Ange⁸, en viennent à prendre la place de ce dernier dans l'annonce et la diffusion de la Bonne Nouvelle. En effet, ils quittent la scène en chantant, après avoir reçu leur mission de la vierge elle-même :

Maria. [...] Tell furth as ye go,
And myn on this morne.

8. J'ai déjà analysé cet épisode de l'imitation du chant de l'Ange dans un article intitulé : « “Exceeding measure”, la mesure dans les interludes moraux ».

¹ *Pastor.* Fare well, lady, so fare to beholde,
 With thy childe on thi kne.
² *Pastor.* Bot he lygys full cold.
 Lord, well is me! Now we go, thou behold.
³ *Pastor.* Forsothe, allredy it semys to be told
 Full oft.
¹ *Pastor.* What grace we have fun!
² *Pastor.* Come furth; now ar we won!
³ *Pastor.* To syng ar we bun —
 Let take on loft! (744-54)

Cette voix des bergers ne remplace pas celle de l'Ange, elle en complète l'harmonie. Comme dans une composition polyphonique, le *Gloria* de l'Ange représente la teneur grégorienne, l'élément liturgique invariable lié à l'Annonciation aux Bergers. La voix de ces derniers, loin d'être marginale, représente la seule voie possible à l'homme, celle de l'imitation, comme pour répondre aux paroles du Christ au moment de l'institution de l'Eucharistie : « Faites ceci en mémoire de moi » (*Luc XXII, 19*). Les bergers sont ainsi à la fois au centre d'une intrigue sérieuse, et d'une intrigue comique qui la parodie, mais leur position centrale tient au fait qu'ils constituent un lien qui les conduit d'un espace extérieur vers un espace intérieur devenu centre du monde. Leur intégration dans ce centre est le résultat d'une série de médiations (l'Ange, puis la Vierge). Devenus eux-mêmes médiateurs, ils permettent la diffusion de ce centre au reste de l'espace.

//

Dans son ouvrage sur les sermons, G. R. Owst établit un parallèle entre les sermons émaillés d'anecdotes comiques, et le théâtre religieux avec ses nombreux personnages et scènes comiques. Ainsi, il voit dans les figures comiques des miracles et des mystères, puis des moralités, des avatars de l'aspect anecdotique des sermons. Les termes « anecdotes » et « anecdotique » font, bien sûr, penser non pas au centre, mais à la marge. Pourtant, si l'on considère qu'un sermon est, avant tout, didactique, alors l'anecdote se situe au centre de la stratégie du prédicateur. Dans les manuscrits ou dans le théâtre religieux, l'histoire réputée centrale est connue, d'une manière ou d'une autre, du lecteur ou du spectateur ; de la même façon, le message du sermon n'est qu'une répétition de mises en garde bien connues. L'essentiel réside donc dans l'anecdote, comme médiation indispensable entre le message du sermon et l'auditoire. Elle propose une variation originale, toujours nouvelle, qui devient le véritable centre d'intérêt afin de

renouveler l'impact du message qui, pour le temps de l'anecdote, est rejeté à la marge, avant de reprendre sa place centrale.

Les comédies de cour auxquelles je reviens à présent après ce long détour, me semblent user des mêmes stratégies. Leurs personnages comiques, anecdotiques, pourraient figurer comme des avatars des anecdotes comiques des sermons, des images de la marge des manuscrits, et des personnages comiques du théâtre médiéval.

Revenons, dans un premier temps, à *Damon and Pithias* de Richard Edwards. La pièce est construite selon le principe de voix parallèles sur le mode polyphonique, avec la présence d'un sujet et d'un contre-sujet, auxquels vient s'adjoindre un déchant. Dès la scène d'ouverture, le thème, à la fois du sujet et du contre-sujet est annoncé : l'amitié (*friendship*). Le terme et ses compagnons — *friend, friendly* — apparaissent 21 fois entre les vers 69 et 138 qui constituent le dialogue entre le philosophe-courtisan Aristippus, et le vil courtisan Carisophus. Mais le contexte dans lequel le thème se développe est vicié, l'accord entre les deux courtisans étant faussé, comme Aristippus s'empresse de nous le dire une fois que Carisophus a quitté la scène : « Then how can this friendship between us two come to pass ? » (103). Il s'agit d'une amitié intéressée, de circonstance, dans une cour rongée par la corruption, la flatterie et le mensonge.

Le contre-sujet est introduit avec l'amitié de Damon et Pithias dont l'accord est parfait. La fausse amitié implique une fausse relation entre les sujets du royaume de Sicile et le tyran Dionysus, maître de ce royaume. Dans ce contexte, des voix intermédiaires, telles que celles de Stéphano et Eubulus, tentent de rétablir l'harmonie en éliminant les voix qui constamment viennent la fausser. Ainsi, la bastonnade infligée à Carisophus par Stéphano (925) est reprise en imitation par celle que lui inflige Eubulus (1725). Le thème annoncé par le sujet, puis contrecarré par le contre-sujet, prépare et favorise un déchant qui, en imitation, propose un lien parodique entre les deux. Ce déchant est pris en charge par les voix de Jack et Will, respectivement les serviteurs de Carisophus et d'Aristippus.

Dans une première scène, Jack et Will se montrent proches l'un de l'autre, commentant de façon ironique la nouvelle amitié qui lie leurs maîtres. En accord sur tous les points, ils quittent la scène ensemble. L'ironie procède du fait que c'est Will, le serviteur d'Aristippus, qui, peut-être naïvement, tente de rassurer Jack sur la nature de cette amitié, alors que Jack se montre plus réservé :

Jack. ... Aristippus alone
Now rules the roast with his pleasant devices,

That I fear he will put out of conceit my master Carisophus.
Will. Fear not that, Jack ; for, like brother and brother,
 They are knit in true friendship the one with the other.
 They are fellows, you know, and honest men both;
 Therefore the one to hinder the other they will be loth.
Jack. Ye, but I have heard say there is falsehood in fellowship.
 In the court sometimes one gives another finely the slip. (189-97)

Nous nous trouvons ici dans l'inversion du sujet, toujours en imitation. Cette inversion conduit à la scène où les voix se mêlent puisque Stephano fait entendre et sentir à Carisophus la voix de la bastonnade, tout en procédant à l'inversion de son propre nom (« Onaphets »). Pendant ce temps, Jack, valet de Carisophus, regarde passivement la scène, ironisant ensuite lorsque son maître se plaint de cette passivité⁹. À son tour, ce déchant conduit à la querelle entre Jack et Will, scène au cours de laquelle quelques vérités sont bien assénées en ce qui concerne Aristippus et Carisophus. Chacun des valets déchant sur le thème du premier sujet, et prend la défense (ironique pour le spectateur) de son maître, en des termes qui laissent peu de place à l'équivoque : Aristippus et Carisophus sont bien de faux amis et des courtisans de la pire espèce. Lorsque Jack et Will en arrivent aux coups, le spectateur comprend qu'il s'agit là de la mise en spectacle de la fausse amitié entre Aristippus et Carisophus. Devant l'arrivée intempestive de Snap (personnage qui procède aux arrestations, symbole du pouvoir arbitraire de Dionysus), les valets se reconcilient sous le signe de l'amitié : « Let us agree like friends, and shake each other by the fist » (1088).

L'expression utilisée ici (« shake by the fist ») marque bien toute l'ambiguïté de cette amitié de circonstance qu'ils vont s'empresse de mettre à l'œuvre en s'alliant contre Grim, le charbonnier. C'est cette longue scène (283 vers) que l'on a souvent considérée comme superflue, déconnectée du reste de la pièce, ou servant de « bouche-trou » en quelque sorte. Pourtant, si l'on considère que les voix de Jack et de Will reprennent en imitation les autres voix de la composition, la scène prend une toute autre résonance et une toute autre place dans la pièce. De nombreux éléments relient la scène au reste de la pièce. D'une part, les différentes allusions aux événements récents : l'arrestation de Damon, l'accusation

9. Le motif du maître battu devant son valet sans que celui-ci ne lève le petit doigt, puis ensuite joue l'innocent est repris par Shakespeare dans la scène de la Nourrice et de Mercutio dans *Romeo and Juliet*.

d'espionnage, la condamnation à mort. Sous l'effet du vin apporté par Jack, la langue de Grim se délie et il prononce des paroles qui pourraient bien le faire arrêter. Jack et Will se comportent ici de la même façon que Carisophus lorsqu'il veut faire parler un suspect ; ils mettent Grim en confiance, puis « dirigent » la conversation. Si le thème de l'espionnage ré-apparaît ici c'est que Carisophus n'hésite pas non plus à employer son propre serviteur comme espion ; du reste, lorsque Will aperçoit Grim, il utilise le terme « spy » : « 'Tis Coals, I spy, coming yonder » (1091). Toutes les couches de la société de Syracuse se trouvent affectées par l'ambiance générale qui règne à la cour et, selon le principe d'analogie, la corruption du plus haut degré de la chaîne implique celle de tous les autres degrés. Si Damon et Pithias ne sont pas corrompus, mais victimes de la corruption, c'est parce qu'ils sont étrangers à la cour. De la même façon, Grim se pose comme élément extérieur, bien qu'il soit sujet de Dionysus, et devient victime de Jack et Will, tout comme Damon est victime de Carisophus. Le thème de l'amitié est également repris dans l'échange entre Jack, Will et Grim : « Friendship is dead in court ; hypocrisy doth reign » (1220), dit Grim.

L'épisode qui conclut la scène, « The Shaving of the Collier », est relié à l'intrigue autour de Dionysus en particulier par la description que fait Aristippus du régime tyrannique. Rappelant l'histoire bien connue concernant le climat de méfiance et de peur qui entoure le tyran, Aristippus introduit ainsi la scène :

The king himself museth hereat ; yet is he far out of square,
That he trusteth none to come near him. Not his own daughters
will he have
Unsearch'd to enter his chamber ; which he hath made barbers his
beard to shave,
Not with knife or razor — for all edge-tools he fears —
But with hot burning nutshells they singe off his hair. (1041-45)

On se souvient, d'ailleurs que le thème de la fausse amitié et la duperie a déjà été associé à la « barbe » par Aristippus au tout début de la pièce, lorsqu'il commente la nature de son amitié pour Carisophus : « Yet I have played with his beard in knitting this knot./I promised friendship ; but you love few words — I spake it, but I meant it not » (123-24). Au moment où Jack et Will font la barbe de Grim, l'histoire est de nouveau mentionnée. En effet, Grim, complètement en confiance à présent, cherche à avoir confirmation des rumeurs au sujet de Dionysus :

Grim. But tell me, is it true that abroad is blown ?
Jack. What is that ?

Grim. Hath the king made those fair damsels, his daughters,
To become now fine and trim barbers?

Jack. Yea, truly, — to his own person.

Grim. Good fellows, believe me, as the case now stands
I would give one sack of coals to be wash'd at their hands!
If ich came so near them, for my wit chould not give three chips
If ich could not steal one swap at their lips!

Jack (aside). Will, this knave is drunk. Let us dress him ;
Let us rifle him so, that he have not one penny to bless him,
And steal away his debenters too.

Will (aside). Content ; invent the way, and I am ready. (1251-63)

La séquence qui suit, avec la chanson, constitue une véritable mise en scène de l'anecdote des filles de Dionysus, l'imitation d'une action par ailleurs non-dramatisée. Elle fonctionne aussi selon le mode de l'intertextualité, puisqu'elle s'inspire des séquences qui marquent la chute du protagoniste dans les interludes, chute accompagnée d'une chanson. Les serviteurs, ici, héritent de la fonction des vices des interludes, et Grim participe à sa propre duperie en prêtant sa voix à leur chanson. Le jeu de mots sur « shave », raser et voler, implique que si Grim peut être ainsi dupé, Dionysus, malgré toutes ses précautions, n'est pas autant en sécurité qu'il le croit.

Un lien ferme ayant été établi avec le reste du texte, la scène peut alors servir un autre but. Comme dans une composition polyphonique, chaque voix se déploie horizontalement, mais entre aussi en consonance avec les autres. Les points de consonance permettent plusieurs niveaux de lecture. La scène de Jack, Will et Grim peut être vue comme un intermède comique à part entière, mais ce qui se dit et ce qui se fait dans cette scène permet un nouvel éclairage sur le reste de la pièce, et en élargit le sens. Ainsi, les nombreuses réflexions sur la situation à la cour de Dionysus peuvent être interprétées comme une critique et une satire de certains aspects de la vie à la cour, y compris à la cour d'Elisabeth I^{re}. Le discours qui compare les courtisans et les charbonniers¹⁰, la critique de la tenue vestimentaire des courtisans, représentent des variations sur un thème bien connu et repris dans de nombreuses pièces. La pièce qui, jusque là, portait sur une allégorie morale ou éthique, à partir du concept de l'amitié tel qu'on le trouve chez les philosophes classiques, puis ceux de la Renaissance, devient plus

10. Le débat peut prendre plusieurs formes dont l'une, « *Court vs. Country* » est développée par Shakespeare dans *As You Like It*.

résolument satirique et politique, annonçant la mise en garde finale au souverain. En ajoutant leur voix à la polyphonie initiale, Jack, Will et Grim médiatisent le passage d'une allégorie somme toute assez générale, à une allégorie politique plus actuelle, et leur voix explicite cette allégorie pour les spectateurs.

Ce rôle de médiation est tout aussi important dans la pièce de John Lyly, *Gallathea*.

///

Revenons brièvement sur l'analogie avec la fugue que propose brillamment certes, mais peut-être un peu hâtivement G. K. Hunter. Toute son analogie ne concerne, en fait, que l'intrigue des jeunes filles, leur escapade dans la forêt, la rivalité des dieux, la colère de Neptune, et la réconciliation finale. Elle exclut totalement l'intrigue de Rafe, Dick et Robin, intrigue qu'il traite à part sous l'intitulé « Sub-plot ». Or, les divers épisodes qui la constituent représentent plus d'un quart de la pièce, et devraient au moins être intégrés dans la structure fugale comme sujet ou contre-sujet. Peut-être le problème vient-il de l'anachronisme de l'analogie. On ne peut comparer que ce qui est comparable, et l'analogie entre structure dramatique et structure musicale ne fonctionne que si les deux sont présentes au temps de la composition. Dans le cas de l'analogie que propose G. K. Hunter, la structure musicale à laquelle il se rapporte n'existe tout simplement pas au XVI^e siècle¹¹. En revanche, d'autres formes musicales existent, formes qui rendront possible l'avènement de la fugue, et qui peuvent sans difficulté intégrer toutes les voix de la pièce.

La question de la marge affecte plusieurs aspects de la pièce. Dans la mesure où la forêt représente à la fois le lieu de l'exil et celui de l'initiation, elle peut être considérée comme se situant à la marge¹². Le centre serait alors le village et ses habitants, encadré, d'un côté par la forêt avec ses créatures (dieux et nymphes), de l'autre par la mer (avec le monstre). Dans la mesure où tous les personnages se retrouvent dans ce lieu où se déroulent l'intrigue principale et l'intrigue secondaire, on observe un déplacement du centre vers la marge. Ce déplacement est d'autant plus marqué que le dieu de la mer, Neptune, rejoint aussi la forêt. Les

11. Le terme « fugue » existe bien, au XVI^e siècle, dans un sens musical. Thomas Morley dans son traité, *A Plain and Easy Introduction to Practical Music* (1597), l'utilise à plusieurs reprises, mais dans le sens de « contrepoint » ou simplement d'« imitation ».

12. Selon Arnold Van Gennep, les rites d'initiation impliquent toujours une mise à la marge de l'initié.

glissements qui s'opèrent de la marge au centre, nous incitent à relativiser ces deux notions. Un schéma initial simple pourrait placer les humains au centre du dispositif suivant : Dieux — Humains — Monstres. Mais le contraste entre les personnages, définis autant par leur fonction théâtrale et dramatique que par leur humanité ou non-humanité, renvoie à un autre schéma d'images en miroir, avec ce qu'il faut de déformation pour qu'une fausse relation s'établisse entre les différentes voix. On aurait ainsi, d'un côté les dieux (et les nymphes) et les deux héroïnes, de l'autre les jeunes apprentis et leurs « maîtres » qui représentent les faux dieux. L'initiation des jeunes apprentis se présente comme une imitation de l'initiation des deux jeunes filles. La relation de la marge et du centre s'explique également par la disparition des limites, comme l'indique Tityrus au tout début de la pièce :

Then might you see ships sail where sheep fed, anchors cast where ploughs go, fishermen throw their nets where husbandmen sow their corn, and fishes throw their scales where fowls do breed their quills. Then might you gather froth where now is dew, rotten weeds for sweet roses, and take view of monstrous mermaids instead of passing maids. (I.i.28-34)

Ces « monstrous mermaids », cantonnées dans la marge comme les monstres hybrides des manuscrits, occupent à présent le centre, et seul le sacrifice rituel d'une jeune vierge (« maid ») peut contenir le monstre qui envahit le centre une fois par an, pour rester dans la marge le reste du temps. L'action de la pièce consiste donc à faire disparaître à jamais le monstre du centre pour l'enfermer dans la marge. Dans cette action, la forêt devient, pour un temps fixé (un an) le lieu d'un rituel initiatique qui va permettre de replacer les limites, et de resituer le centre et la marge. Selon les formules de Michael Camille, on peut parler de « sacred liminality », et voir dans la forêt « A place where ritual purity [comes] up against wordly corruption » (p. 57)¹³.

L'apparition dans la forêt de personnages qui, par leur statut dramatique se situent en marge des dieux et des deux héroïnes, et contrastent avec eux, fait penser à cette invasion du centre par la marge, du lieu sacré du rite par le Monde et ses préoccupations matérielles. Un analogue frappant se trouve dans les « miséricordes »¹⁴ et leur sculptures marginales dont Michael Camille dit : « Here in the

13. L'auteur parle ici du cloître de l'abbaye bénédictine de la Daurade à Toulouse.

14. Il s'agit des sièges sculptés du chœur des églises et des cathédrales.

very centre of the sacred space, the marginal world erupts » (p. 94). Du reste, il établit une comparaison avec le théâtre et les mystères:

Although some misericords do display religious subjects, such as the Judgement of Solomon at Worcester and Noah's Ark at Ely, these are not the central Christological subjects, but scenes that allow, like the Mystery plays, anecdotal details and the depiction of social manners. (p. 95)

Les épisodes des apprentis Rafe, Robin, Dick et Peter, dans *Gallathea* participent de cette même notion. Notons, tout d'abord, que les trois frères, fils d'un meunier, déboulent sur scène rejetés par la mer à la suite d'un naufrage. Ils se retrouvent doublement à la marge, d'une part à cause de leur statut de naufragés, d'autre part car le rivage est, par définition, un bord, un entre-deux, si bien que le marin leur conseille de rejoindre un espace qui leur est familier :

You are now in Lincolnshire, where you can want no fowl if you can devise means to catch them. There be woods hard by, and at every mile's end houses, so that if you seek on the land you shall speed better than on the sea. (I.iv.12-15)

Le marin, quant à lui, par sa connaissance des points cardinaux, par son utilisation de la boussole et autres instruments, peut se situer dans l'espace dont, finalement, il occupe nécessairement et continuellement le centre. Mais son jargon est parfaitement incompréhensible pour les trois frères qui se révèlent incapables de mémoriser les données qui pourraient les resituer dans l'espace. Ils en sont réduits à errer dans la forêt pendant un an, à la recherche d'une fortune qui leur échappe toujours. Comme le signale G. K. Hunter, le jargon prétendument scientifique des trois « maîtres » constitue une des cibles de la satire :

Seamanship, alchemy and astrology are presented as crabbed mysteries, only fit to be made the target of the deflating wit of the boys. This largely takes the form of ridiculing the specialized jargon of these « mysteries ». (p. 233)

Tour à tour apprenti d'un alchimiste, puis d'un astrologue, Rafe se rend compte que leur prétendue connaissance passe par un texte abscons qui écarte la plupart des gens du centre de la connaissance, afin d'en conserver le supposé mystère, comme le signale Peter, premier serviteur de l'alchimiste :

It is a very secret science, for none almost can understand the language of it: sublimation, almagation, calcination, rubification, incorporation, circination,

cementation, albification, and frementation, with as many terms impossible to be uttered as the art to be compassed. (II.iii.9-14)

L'astrologue n'est pas épargné qui émaille son discours de citations latines. Leur art est ainsi entouré d'un mystère qui pourrait faire d'eux des dieux au yeux des apprentis. Le marin se targue de dominer les éléments, et Peter définit son maître l'alchimiste en ces termes : « A little more than a man and a hair's-breath less than a god » (II.iii.37). Au sujet de l'astrologue Rafe s'exclame : « I hope, sir, you are no more than a god » (III.iii.45). Or, le vrai mystère, s'il existe, se situe là où les « vrais » dieux, Diane, Vénus et Neptune, agissent. Les apprentis et leurs « maîtres » fonctionnent en imitation et en parodie du rite central d'initiation. Ils représentent les images de la marge singeant le rite initiatique qui se constitue autour de l'intrigue des dieux et des villageois. L'imitation est d'autant plus frappante qu'elle reproduit en interne le schéma des figures de la marge, les apprentis qui tentent d'imiter leurs maîtres, et du texte central, l'inaccessible et supposé mystère des maîtres. Les analogues des images de la marge foisonnent. Ici la nature hybride des maîtres, mi-hommes, mi-dieux, et les démons que suscite leur art selon Rafe (« Nay, I have done if you work with devils » [II.iii.49]), là l'apparition du gryphon dans le texte de l'alchimiste : « O my child, gryphes make their nests of gold though their coats are feathers » (II.iii.111-12).

Ici encore, le bestiaire de l'astrologue, lié aux signes du zodiaque — « Ram » (III.iii.51), « Bull » (56), « Capricornus » (57) — et raillé par Rafe (« ewe » [55], « cony » [64]) ; jusqu'à la description de la forêt par Rafe, qui ressemble étrangement aux bordures de feuillage des pages des manuscrits, grouillante d'animaux de toute espèce :

Call you this seeking of fortunes, when one can find nothing but bird's nests?
Would I were out of these woods, for I shall have but wooden luck ; here's
nothing but the screaming of owls, croaking of frogs, hissing of adders, bark-
ing of foxes, walking of hags. (II.iii.1-5)

La liste ne serait pas complète sans le singe, image favorite de la marge qui fait son apparition sous les traits de Peter : « Let me cross myself. I never heard so many great devils in a little monkey's mouth » (II.iii.15-16). Le contraste est frappant entre ces figures et les créatures qui peuplent effectivement la forêt pour le spectateur : dieux, nymphes, cerfs et jeunes vierges. Marge ou centre, tout est question de perspective, et en ce sens, les créatures de la marge que représentent aussi les apprentis et leurs maîtres expliquent et explicitent, en médiateurs,

l'allégorie du texte, sans pour autant en détruire la portée. Ce qui fonctionne au niveau du mythe est replacé dans un contexte social, mais le mystère reste inviolable.

Un point particulièrement intéressant de l'aspect social introduit par les apprentis trouve un écho dans la scène finale, lorsque Vénus décide d'arranger les choses et de rétablir l'harmonie. En effet, une des préoccupations des trois frères concerne l'aspect matériel et économique de la filiation, et le principe de primogéniture : qui des trois frères héritera du moulin du père ?

Robin. Why, man, I served a fortuneteller, who said I should live to see my father hang'd and both my brothers beg. So I conclude the mill shall be mine, and I live by imagination still. (V.i.33-35)

Quant à Dick, Peter apprend à ces deux frères qu'il cherche à les déposséder :

Peter. He hath gotten a master now that will teach him to make you both his younger brothers.

Rafe. Ay, thou passest for devising impossibilities. That's as true as thy master could make silver pots of tags of points.

Peter. Nay, he will teach him to cozen you both and so get the mill to himself. (V.i.65-70)

Or, lorsque Vénus décide de changer l'une des deux jeunes filles en garçon, le problème se pose, pour Tityrus, en terme d'héritage :

Melebeus. Tityrus, let yours be a boy, and if you will, mine shall not.

Tityrus. Nay, mine shall not, for by that means my young son shall lose his inheritance. (V.iii.154-56)

Vénus tranche, tout en maintenant le mystère :

Venus. Neither of them shall know whose lot it shall be till they come to the church door. One shall be. (V.iii.173-74)

Enfin, l'intégration des voix supposées de la marge passe par leur participation vocale à l'harmonie finale. Le déchant qui contribuait à la polyphonie des voix par un contrepoint ironique, se trouve, par la volonté de Vénus, replacé au centre de la composition, alors même que Diane tentait de le rejeter :

Diana. Let them alone, they be but peevish.

Venus. Yet they will be as good as minstrels at the marriage, to make us all merry.

Dick. Ay, ladies, we bear a very good consort.

Venus. Can you sing?
Rafe. Basely.
Venus. And you?
Dick. Meanly.
Venus. And what can you do?
Robin. If they double it, I will treble it.
Venus. Then shall ye go with us, and sing Hymen before the marriage. Are you content?
Rafe. Content? Never better content, for there we shall be sure to fill our bellies with capons' rumps or some such dainty dishes.
Venus. Then follow us. (V.iii.189-202)

Par les jeux de mots qui marquent ces personnages comme appartenant à l'imperfection (« basely », « meanly ») et par leurs préoccupations charnelles, la marge qu'ils représentent envahit le centre, jusqu'au cœur/chœur même de l'église mentionnée par Vénus, lieu du mystère et de la transformation, tout comme la crèche de la *Seconde pièce des bergers*.

Bibliographie

Sources primaires

- EDWARDS, Richard. *Damon and Pithias*. Dans *Chief Pre-Shakespearean Dramas*. Éd. J. Q. Adams. Cambridge, MA, Houghton Mifflin, 1924. P. 571-608.
- LYLY, John. *Gallathea*. Éd. Anne Begor Lancaster. Regents Renaissance Drama Series. Londres, Edward Arnold, 1969.
- MORLEY, Thomas. *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*. Londres, 1597.
- Secunda Pastorum* [*The Second Shepherds' Play*]. Dans *The Wakefield Pageants in the Towneley Cycle*. Éd. A. C. Cawley. Manchester, Manchester University Press, 1958. P. 43-63.

Sources secondaires

- BRADNER, Lester. *The Life and Poems of Richard Edwards*. Yale Studies in English, LXXIV. New Haven, CT, Yale University Press, 1927.
- CAMILLE, Michael. *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*. Cambridge, MA, Harvard University Press, et Londres, Reaktion Books, 1992.
- GUINLE, Francis. « "Exceeding measure", la mesure dans les interludes moraux ». Dans *Shakespeare, variations sur la lettre, le mètre et la mesure*. Éd. Dominique Goy-Blanquet. Coll. « Sterne ». Amiens, Presses de l'UFR de Langues, Université de Picardie, 1996. P. 32-40.
- HUNTER, G. K. *John Lyly, The Humanist as Courtier*. Londres, Routledge and Keagan Paul, 1962.
- JANSON, H. W. *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. Coll. « Studies Of the Warburg Institute, vol. 20 ». London, University of London, Warburg Institute, 1952.
- MILLS, Laurens Joseph. « Some Aspects of Richard Edwards' *Damon and Pithias* ». *Indiana University Studies*, t. XIV, n° 75, June 1927, p. 3-11.
- MORGAN, Margery M. « «High Fraud» in the English Shepherds' Play ». *Speculum*, t. XXXIX, 1964, p. 676-89.

- OWST, G. R. *Literature and Pulpit in Medieval England*, 1933 ; ré-éd. Oxford, Basil Blackwell, 1961.
- RANDALL, Lilian M. C. « Exempla as a Source of Marginal Illumination ». *Art Bulletin*, t. XXXIX, 1957, p. 97-107.
- . *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*. Coll. « California Studies in the History of Art, n° 4 ». Berkeley, University of California Press, 1966.
- THOMPSON, E. Maunde. « The Grotesque and the Humorous in Illuminations of the Middle Ages ». *Bibliographica*, t. II, 1896, 309-32.
- VAN GENNEP, Arnold. *Les rites de passage. Étude systématique des rites, de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption*. 1909 ; ré-éd. en fac-sim., Paris, A. et J. Picard, 1981.