



HAL
open science

“ All fish and no water ”. La controverse du Masque of Blackness de Ben Jonson (1605)

Yan Brailowsky

► To cite this version:

Yan Brailowsky. “ All fish and no water ”. La controverse du Masque of Blackness de Ben Jonson (1605). Littératures classiques, 2019, N°98 (1), pp.105. 10.3917/licla1.098.0105 . hal-02605572

HAL Id: hal-02605572

<https://hal.science/hal-02605572>

Submitted on 21 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« *All fish and no water* ». La controverse du *Masque of Blackness* de Ben Jonson (1605)

Yan Brailowsky

DANS **LITTÉRATURES CLASSIQUES** 2019/1 (N° 98), PAGES 105 À 117
ÉDITIONS **PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIDI**

ISSN 0992-5279

ISBN 9782810706259

DOI 10.3917/licla1.098.0105

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2019-1-page-105.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.

Distribution électronique Cairn.info pour Presses universitaires du Midi.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Yan Brailowsky

« *All fish and no water* »
**La controverse du *Masque of Blackness*
de Ben Jonson (1605)**

Apprécier toute la richesse polémique du *Masque of Blackness* de Ben Jonson et d'Inigo Jones nécessite d'en retracer le contexte. Représenté en janvier 1605, c'est un des premiers masques de cour présentés sous le règne de Jacques I^{er}. Cela faisait à peine un an et demi que le roi avait pris possession de la couronne anglaise après la mort d'Élisabeth en mars 1603, et le masque était une occasion d'asseoir son autorité et de célébrer sa lignée devant un parterre d'aristocrates et d'ambassadeurs étrangers. Ce masque est également l'un des premiers spectacles dans lesquelles des femmes de noble lignée apparaissaient sur scène, puisque la reine, Anne de Danemark, et ses suivantes, des filles de grandes familles, jouaient les principaux rôles féminins. Enfin ce masque constitue une innovation technique et esthétique, puisqu'il marque le début de la collaboration entre Jonson et Inigo Jones. Ce dernier en profita pour intégrer un véritable jeu de perspective à l'italienne, une première en Angleterre.

Ce qui provoqua le scandale ne tenait pas à ces nouveautés, cependant ; ce sont le thème et surtout la mise en œuvre de la soirée qui suscitèrent l'ire de plusieurs membres de l'assistance. Loin de célébrer la beauté de la reine et de ses suivantes, comme dans le premier masque de l'époque Stuart, *The Vision of Twelve Goddesses*, écrit par Samuel Daniel en 1604, les femmes du *Masque of Blackness* apparurent grimées de noir afin de représenter les « filles du fleuve Niger » dans une allégorie politique censée célébrer le nouveau monarque. Contrairement aux usages habituels dans de tels divertissements, elles ne portaient ni masque ni habits pour se travestir de la sorte, mais s'étaient peintes à même la peau, noircissant le visage, le cou et les bras qui, pour l'occasion, étaient dénudés jusqu'au coude. À cela s'ajoutait un costume à demi-transparent qui laissait entrevoir beaucoup plus de chair qu'il n'était décent. On comprend la réaction outrée de certains spectateurs comme le diplomate Dudley Carleton, qui jugea le spectacle indigne de l'Angleterre : « C'était un spectacle répugnant [...] vous ne sauriez imaginer de vision plus dégoûtante que cette troupe de

Maures aux joues creuses¹. » Comment saisir la gravité de cette polémique qui marqua les débuts d'une dynastie qui raviva la vindicte des théâtrophobes ?

Genèse : un couple royal iconodoule

La situation du théâtre londonien à l'arrivée des Stuart explique en partie les enjeux symboliques du masque de Jonson, et son rôle dans le sursaut de virulence des théâtrophobes pendant la période jacobéenne et caroléenne. Depuis quelques décennies déjà, les autorités londoniennes, fortement influencées par le puritanisme, militaient en faveur d'une fermeture des théâtres. Outre les raisons morales habituellement invoquées, les *city fathers* avançaient des raisons de salubrité publique : les théâtres étaient des lieux favorisant la peste, au sens propre comme au sens figuré, comme en témoigne encore la poussée de peste en 1603 qui tua 30 000 londoniens, soit environ 13 % de la population, et qui contribua à retarder de plusieurs mois le voyage qui conduirait Jacques et son épouse d'Édimbourg à Londres pour son couronnement en mars 1604, un an après la mort d'Élisabeth. L'épidémie de peste ayant contraint les théâtres à fermer pendant quelques mois, les puritains se mirent alors à espérer du nouveau monarque qu'il prît des mesures pour réformer l'Église d'Angleterre et sauver la population, notamment les Londoniens, manifestement punis par le Seigneur pour leurs péchés. C'était l'un des objectifs de la *Millenary Petition* adressée à Jacques en avril 1603, sans doute l'un des exemples les plus emblématiques des appels au roi pour qu'il œuvre en faveur d'une nouvelle Réforme et lutte contre les vestiges idolâtres du régime élisabéthain. Soucieux de prendre en compte les souhaits de ses nouveaux sujets, Jacques convoqua une conférence à Hampton Court pour examiner leurs demandes. Les 141 constitutions et canons de l'Église (*Constitutions and Canons Ecclesiastical*) qui découlèrent de ces discussions et qui furent publiés en janvier 1604 signalèrent une rupture avec les puritains. Tout en accédant à certaines de leurs revendications, Jacques refusa la plupart d'entre elles, défendant la hiérarchie de l'Église contre les calvinistes presbytériens.

Ce contexte théologique permet de mettre en perspective les principes esthétiques du couple royal tels qu'ils apparaissent dans les masques de cour. Bien que protestant, Jacques n'était pas pour autant presbytérien mais épiscopalien, et bien qu'Anne eût été élevée par des luthériens, on la soupçonnait de s'être convertie au catholicisme avant même de porter la couronne d'Angleterre. Autrement dit, tous deux favorisaient, à leur manière, des pratiques religieuses iconodoules, ce qui explique, en partie, leur goût pour

1 D. Carleton évoque « *a very loathsome sight [...] you cannot imagine a more ugly Sight, then a Troop of lean-cheek'd Moors* » (lettre à Ralph Winwood, janvier 1605, Northamptonshire Record Office, *Winwood Papers*, 3, f. 1v^o). Comme les autres lettres citées ci-après, cette source primaire est tirée de la base numérisée *Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson* (désormais désignée par l'acronyme *CBJ*) : <http://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/about/wip/>.

le spectacle et les divertissements. Ainsi, couronné roi d'Angleterre, Jacques décida rapidement de parrainer la plus célèbre des troupes londoniennes, celle de Shakespeare, qui devint alors « *The King's Men* ». Était-ce un signe destiné à faire taire les puritains qui avaient espéré fermer enfin les théâtres, ces « fossés infernaux » comme les appelaient les théâtrophobes ? Toujours est-il que, la même année, Shakespeare composa *Measure pour mesure*, dont l'intrigue tourne autour d'Angelo, un puritain qui s'avère plus retors et hypocrite qu'un démon², et que la pièce fut même jouée devant le roi la nuit de la Saint-Étienne, le 26 décembre 1604, soit moins de deux semaines avant le *Masque of Blackness*, représenté le 6 janvier 1605. Quelques années plus tard, Jonson intégrera à son tour des personnages de puritains dans ses pièces pour s'en moquer, d'abord dans *The Alchemist* (1610), avec un duo d'anabaptistes, Tribulation et Ananias, puis dans sa comédie citadine, *Bartholomew Fair* (1614), avec *Zeal-of-the-land Busy*.

À l'intervention du roi, dont le parrainage officiel assurait à la troupe de Shakespeare une protection efficace contre les pressions des puritains, on doit ajouter l'intervention de la reine. Éduquée sur le continent à la cour danoise, Anne avait acquis très tôt un goût pour l'art et la musique, comme en témoignent ses liens durables avec Christian IV de Danemark, son frère mélomane³. Certains historiens ont même vu dans l'activité culturelle de la reine une façon de compenser un certain mal du pays, mais ces interprétations n'expliquent pas tout. Anne n'était pas une « femme trophée » qui s'ennuyait à la cour, et des historiens ont souligné récemment son rôle décisif dans l'assainissement des finances royales lorsqu'elle était reine d'Écosse⁴. Comme son mari, qui avait écrit plusieurs traités ou pamphlets sur la royauté⁵, Anne voyait dans les masques de cour un outil de propagande royale en phase avec les besoins de ses contemporains.

Dans ce contexte théologique, politique et esthétique, le cas du *Masque of Blackness* est révélateur des prises de position du couple royal en faveur du théâtre, et des tensions subséquentes. D'après Jonson, l'œuvre était une commande de la reine, ou, plus précisément, c'est elle qui voulait que les actrices fussent grimées en noir : « L'invention était mienne, mais Sa Majesté voulait les

- 2 Y. Brailowsky, « Puritan Economics in *Measure for Measure* », dans D. Lemonnier-Textier et G. Winter (dir.), *Lectures de Measure for Measure*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 201-218.
- 3 M. C. Donnelly, « Theaters in the Courts of Denmark and Sweden from Frederik II to Gustav III », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 43, n° 4, déc. 1984, p. 328-340.
- 4 M. M. Meikle, « A meddling princess: Anna of Denmark and Scottish court politics, 1589-1603 », dans J. Goodare et M. Lynch (dir.), *The Reign of James VI*, East Linton, Tuckwell, 2000, p. 126-140.
- 5 Jacques VI, *The True Law of Free Monarchies*, Édimbourg, 1598. L'année suivante, il publia un *speculum principis*, son *Basilikon Doron*.

représenter d'abord comme Noires⁶. » Jonson proposa la justification suivante : le masque représenterait les douze filles du fleuve Niger, ce fleuve qui traverse le pays le plus noir d'Afrique et qui se jette dans l'océan Atlantique, à l'ouest. Niger aurait eu une vision : ses filles retrouveraient leur blancheur naturelle le jour où elles toucheraient les rives d'un pays se terminant en *-tania*. Après la Mauritanie, la Lusitanie et l'Aquitaine, c'est évidemment en Grande-Bretagne (*Britannia*) qu'elles allaient se rendre pour que les rayons du soleil britannique (*i. e.* le roi Jacques) fissent disparaître la noirceur de leur peau :

Britannia, dont le nom est sur toutes les lèvres,
Ce diamant digne d'être serti,
Gouverné par un soleil qui lui rend grâce du firmament :
Dont les rayons brillent jour et nuit, et dont l'intensité
Peut blanchir une Éthiopienne et raviver un mort.
La clarté de sa lumière, plus puissante que la nature,
Peut sauver de ses plus grossiers défauts toute créature.⁷

Black is beautiful

Le motif du roi purificateur est un *topos*, mais d'où la reine avait-elle tiré l'idée de se déguiser en Noire ? Le déguisement en lui-même n'était pas original : des personnages de Noirs apparaissent dans d'autres divertissements au XVI^e siècle, comme en témoignent les inventaires de certaines troupes ou spectacles⁸ ; mais l'idée de se grimer comme les acteurs avec du maquillage et non plus avec un simple habit ou un masque était une nouveauté. L'idée lui serait-elle venue après une représentation d'*Othello*, joué quelques mois plus tôt à la cour, le 1^{er} novembre 1604, jour de la Toussaint ? Si l'on prend *Othello* comme point de départ, on peut interpréter le *Masque of Blackness* comme une œuvre antithétique, puisque si Iago affirme que le diable revêt des habits blancs pour accomplir les actes les plus noirs⁹, les filles de Niger apparaissent *d'abord* en noir pour *ensuite* se révéler purifiées, blanchies au contact des côtes britanniques.

6 *The Masque of Blackness, Ben Jonson's Plays and Masques*, éd. R. L. Harp, New York, Norton, 2001, p. 314 : « Hence, because it was her majesty's will to have them blackamoors at first, the invention was derived by me ». L'œuvre sera désormais citée sous l'acronyme *MB*, suivi des vers ou lignes indiqués dans cette édition.

7 *MB*, v. 222-228 : « Britannia, whose new name makes all tongues sing./ Might be a diamant worthy to enchase it./ Ruled by a sun, that to this height doth grace it:/ Whose beams shine day and night, and are of force/ To blanch an Ethiop, and revive a cor's./ His light sciential is, and, past mere nature,/ Can save the rude defects of every creature ».

8 P. Erickson, « Representations of Blacks and Blackness in the Renaissance », *Criticism*, vol. 35, n° 4, 1993, p. 499-527.

9 « When devils will the blackest sins put on, / They do suggest at first with heavenly shows » (Shakespeare, *Othello*, II, 2, v. 346-347, éd. E. A. J. Honigmann, Londres, Bloomsbury Publishing, 2014 ; trad. Fr.-V. Hugo : « Quand les démons veulent produire les forfaits les plus noirs, ils les présentent d'abord sous des dehors célestes » (*Œuvres complètes de Shakespeare*, Paris, Pagnerre, 1968, t. 5, p. 299).

Autrement dit, le masque prend le contrepied des attentes du public pour qui la noirceur est d'abord le signe du diable.

L'inversion du motif de la noirceur est également justifiée par la date choisie pour la représentation. En effet, le 6 janvier 1605, les Anglais célébraient l'Épiphanie, ou *Twelfth Night*, traditionnellement dévolue à des jeux de travestissement semi-carnavalesques – on pense à *La Nuit des rois* de Shakespeare, présentée autour des années 1601-1602. Pour Stephen Orgel, le *Masque of Blackness* est bien un spectacle qui suit les principes du carnaval¹⁰.

Le choix de la reine Anne d'apparaître le visage grimé peut, enfin, montrer son désir de se démarquer de son prédécesseur, Elisabeth, dont l'iconographie royale avait accentué la blancheur au cours des dernières années de son règne, alors même que son corps usé avait perdu de son éclat. Anne voulait-elle apparaître « plus blanche que blanc » à l'issue du masque ? Ici aussi, elle aurait pu s'inspirer d'expériences antérieures où le contraste des couleurs avait joué à son avantage. Lors des festivités organisées en Écosse pour son mariage, le 1^{er} mai 1590, la jeune reine avait été accueillie par « soixante jeunes hommes du bourg, déguisés en Maures, avec une étoffe argentée et des chaînes autour du cou, des bracelets sur les bras sertis de diamants et d'autres pierres précieuses¹¹ ». Cette curieuse troupe permettait de mettre en valeur la pâleur naturelle de la reine. Le poète écossais John Burel écrivit même un poème pétrarquaisant, admirant les lèvres roses et les cheveux blonds de la reine et de ses suivantes¹².

Les différentes interprétations du motif de la noirceur dans le masque de Jonson offrent alors deux lectures presque antithétiques. D'un côté, la noirceur de la peau serait le signe extérieur d'une nature diabolique, criminelle, dangereuse. De l'autre, elle serait le résultat des effets du soleil – c'est la théorie climatique ou climatologique, qui se décline elle-même en deux sous-théories. La première veut que la noirceur de la peau, une fois acquise, soit indélébile ; cela constitue même un avantage puisque, à la différence des peaux claires, la peau noire ne peut être contrefaite et apparaître plus belle que nature par des moyens artificiels – l'argument fonctionne donc en faveur des opposants au théâtre qui critiquaient l'utilisation de maquillage permettant le travestissement. La deuxième sous-théorie climatique estime que la peau noire n'est pas

10 H. Aasand, « 'To Blanch an Ethiop, and Revive a Corse': Queen Anne and *The Masque of Blackness* », *Studies in English Literature (1500-1900)*, vol. 32, n° 2, avril 1992, p. 273.

11 *Papers Relative to the Marriage of King James the Sixth of Scotland with the Princess Anna of Denmark*, p. 40 : « three score young men of the towne, lyke Moores, and clothed in cloth of silver, with chaines about their neckes, and bracelets about their armes, set with diamonds and other precious stones » (cité par B. Andrea, « Black Skin, the Queen's Masques: Africanist Ambivalence and Feminine Author(ity) in the *Masques of Blackness and Beauty* », *English Literary Renaissance*, vol. 29, n° 2, 1999, p. 261).

12 « *Thair facis fragrant and formose: / White was thair hyd thocht it wes hid, / Thair corall lips like rosis rid* » [« Le visage frais et beau, / Les cheveux blonds sous un foulard, / Les lèvres rouges comme les roses »] ; cité par B. Andrea, *ibid.*

éternelle, et que les peaux peuvent blanchir dans des climats moins ensoleillés, qu'elles sont donc « poreuses¹³ ».

Le symbolisme du masque de Jonson n'était donc pas tout à fait farfelu. Au contraire, Andrea Stevens en souligne même la subtilité, en estimant que l'auteur exploitait de façon consciente l'ambivalence de la peau noire, signe de théâtralité manifeste, mais aussi d'anti-théâtralité, puisque l'on ne pouvait pas falsifier la beauté d'une peau noire¹⁴. Cette interprétation justifie alors l'utilisation du maquillage, plutôt que d'un masque, pour figurer la noirceur de la peau, et si l'on en croit les croquis d'Inigo Jones, les filles de Niger pouvaient, en effet, montrer à quel point elles étaient belles, *malgré* ou plutôt *grâce à* la noirceur inaltérable de leur peau. Dans le masque, Niger insiste d'ailleurs sur la différence entre la forme et l'accident, c'est-à-dire entre la beauté fondamentale et les caractéristiques secondaires :

[...] mes filles, fruit adoré de mes entrailles
 Bien qu'elles aient été les premières femmes sur terre
 Et bien que le glorieux soleil
 Se plaise à se lever dans leurs yeux brillants et scintillants
 Lui, le meilleur des juges, et la cause formelle
 De la beauté de toutes les femmes, montre avec leur teinte affirmée
 Combien son amour pour elles est fervent ; il montre ainsi
 Que la plus pure beauté grandit dans leur noirceur
 Car la couleur inaltérable de leurs cheveux bouclés,
 La meilleure des grâces des femmes les plus blondes
 Ni les soucis, ni la vieillesse ne peuvent altérer, ou montrer
 La redoutable teinte du gris tant honni.
 La Mort elle-même (toute pâle et bleue)
 Ne peut altérer leur très fidèle couleur,
 Autant de preuves qui montrent combien
 Leur beauté vaincra la guerre de la beauté
 Et même combien elles frôlent la divinité
 En se libérant ainsi des passions et du déclin.¹⁵

- 13 A. Stevens, « Mastering Masques of Blackness: Jonson's *Masque of Blackness*, The Windsor text of *The Gypsies Metamorphosed*, and Brome's *The English Moor* », *English Literary Renaissance*, vol. 39, n° 2, mars 2009, p. 408-409.
- 14 *Ibid.*, p. 411 : « Jonson makes deliberate use of this tension between blackness' essential antitheatricality (so defined within anticosmetic and lyric discourse) and the obvious theatricality of a cosmetic disguise ».
- 15 *MB*, v. 113-126 : « Of these my daughters, my most lovèd birth, / Who though they were the first formed dames of earth, / And in whose sparkling and refulgent eyes / The glorious sun did still delight to rise, / Though he – the best judge and most formal cause / Of all dames' beauties – in their firm hues, draws / Signs of his fervent'st love, and thereby shows / That in their black, the perfect'st beauty grows, / Since the fixed color of their curlèd hair, / Which is the highest grace of dames most fair, / No cares no age can change or there display / The fearful tincture of abhorred gray, / Since Death herself (herself being pale and blue) / Can never alter their most faithful hue; / All which are arguments to prove how far / Their beauties conquer, in great beauty's warm / And more, how near divinity they be / That stand from passion or decay so free ».

Pour de nombreux observateurs, c'était justement là tout le problème. Le théâtre ne permettait plus de distinguer l'identité *réelle* des personnes sur scène. Mais il y a pire : on sait que les théâtrophobes craignaient les effets délétères de la scène sur les pulsions animales des spectateurs. Dans le cas du *Masque of Blackness*, le risque était particulièrement vif, et ce à double titre : d'abord parce que les personnages étaient joués par de *vraies* femmes, et non par de jeunes garçons comme dans le théâtre public ; ensuite parce que les costumes imaginés par Inigo Jones dévoilaient la physionomie des actrices plus qu'il n'était décent.

Incidents cosmétiques et diplomatiques

Le masque suscita des réactions contrastées, allant d'une mise en cause du spectacle lui-même, à un incident diplomatique provoqué par une mauvaise gestion des invitations et du plan de salle. La seule description critique du masque qui nous soit parvenue est celle de Dudley Carleton, un diplomate anglais qui avait vécu en France et en Espagne. Dans une lettre adressée à John Chamberlain le lendemain de la représentation, le 7 janvier 1605, Carleton y critique le spectacle très durement, estimant les costumes dignes de courtisanes, les bras dénudés une vision d'horreur, et la soirée un véritable chaos au milieu duquel une femme fut même surprise en train de forniquer en public :

La présentation du masque [...] était belle et les parures richement décorées, mais les femmes étaient trop légèrement vêtues et semblables à des courtisanes. Le visage et les mains noirs, peints jusqu'aux coudes dénudés, composaient une vision dégoûtante, et que des étrangers aient pu voir la cour si étrangement déguisée me désole. Les ambassadeurs espagnol et vénitien étaient là, ainsi que la plupart des Français de la ville. Une telle confusion régnait pour pénétrer dans la salle [...] qu'un banquet préparé pour le roi dans la grande salle fut renversé, les mets à peine entamés. Il faudrait mille ans pour énumérer tout ce qui s'y perdit : chaînes, bijoux, sacs et d'autres bricoles de cet acabit. Une femme sur le balcon fut même surprise en train de se dévergondner [...].¹⁶

16 D. Carleton, Lettre à J. Chamberlain, 7 janvier 1605, National Archives, *State Papers*, 14/12/6, f. 8v^o-9, CBf : « *The presenta[ti]on of the maske at the first drawing of the trauers was very fayre, and theyr apparel rich, but too light and curtisan-like; Theyr black faces, and hands w[hi]ch were painted and bare vp to the elbowes, was a very lothsome sight, and I am sorry that strangers should see our court so strangely disguised. The Spanish and venetian Ambassadors were both there, and most of the French about the towne. The confusion in getting in was so great, that some Ladies lie by it and complaine of the fury of the white stafes. In the passages through the galleries they were shutt vp in seuerall heapes betwixt dores, and there stayed till all was ended. and in the cum[m]ing owt, a banquet w[hi]ch was prepared for the k[ing] in the great chamber was ouerturned table and all before it was skarce touched. It were infinit to tell you what losses there were of chaynes, Jewels, purces, and such like loose ware. and one woeman amongst the rest lost her honesty, for w[hi]ch she was caried to the porters lodge being surprisid at her busines on the top of the Taras ».*

Dans une autre lettre, adressée à Sir Ralph Winwood au cours du même mois, Carleton continua son attaque en fournissant des commentaires supplémentaires sur lesquels il conviendra de s'arrêter :

Le jour de l'Épiphanie [...] eut lieu le masque de la Reine dans la salle des banquets, ou plutôt sa procession [*pagent*]. Une grande machine se mouvait en avant-scène, avec des figures d'hippocampes et d'autres poissons effrayants chevauchés par des Maures ; ce qui choquait était l'abondance de poissons et l'absence d'eau [*all fish and no water*]. En fond de scène se trouvait une grande coquille en forme d'une coquille Saint Jacques, avec quatre sièges. Sur le premier se trouvaient la Reine et Lady Bedford ; sur les autres les Ladies Suffolk, Darby, Rich, Effingham, Ann Herbert, Susan Herbert, Elizabeth Howard, Walsingham et Bevil. Richement ornées, mais trop légèrement vêtues et semblables à des courtisanes pour des femmes de si nobles lignées. Au lieu de porter des masques, elles s'étaient peint en noir le visage et les bras jusqu'au coude, un déguisement si efficace qu'on peinait à les reconnaître ; mais cela ne leur allait nullement aussi bien que leur pâleur et couleur naturelles, et vous ne pouvez pas vous figurer de vision plus repoussante que cette troupe de Maures aux joues creuses. Les ambassadeurs vénitien et espagnol étaient tous deux présents aux côtés du Roi assis en majesté ; ce qui irrite considérablement Monsieur Beaumont [l'ambassadeur français], qui dit que la cour tout entière est espagnole. Mais il n'a qu'à s'en prendre à lui-même, car tous avaient été invités à titre privé pour assister à un divertissement privé ; mais comme il refusa l'invitation, et que l'ambassadeur d'Espagne l'avait acceptée volontiers, personne n'avait vu d'inconvénient à ce que ce dernier ne soit plus *Don Taxis* mais bien *El Señor Embaxadour*, détrônant ainsi notre *petit Monsieur*.¹⁷

La lecture de ce témoignage cancanier est instructive, car c'est celui d'un homme qui *n'est pas* fondamentalement théâtrophobe, mais qui demeure néanmoins sensible aux questions politiques et de bienséance. Carleton avait en effet apprécié l'année précédente le masque de Samuel Daniel où la reine était aussi montée sur scène, et quelques années plus tard, en 1608, il louera aussi le *Masque of Beauty* de Jonson qui se présentait comme la « suite » du *Masque of Blackness*.

17 Northamptonshire Record Office, *Winwood Papers*, 3, f. 1r^o-2v^o, *CBJ* : « *On Twelfth-Day [...] At night we had the Quenes maske in the banqueting house, or rather her Pagent. There was a great engin at the lower end of the roome w[hi]ch had motion, and in it were the images of sea horses with other terrible fishes w[hi]ch were ridden by moores. th[is] indecor[u]m was that there was all fish and no water. at the further end was a great shell in forme of a skalop, wherin were fower seats. on the lowest satt the Q[ueen] with my L[ady] Bedford. on the rest w[hi]ch were larger were placed the Ladies Suffolke, Darby, Rich, Effinga[m], An Harbert, Susan Harbert, Elisabeth Howard, Walsinga[m], Beuel, and W[...] Their apparel was rich, but too light and curtisan-like for such great ones. In steede of visards their faces and armes up to ye elbowes were painted black, w[hi]ch was disguise sufficient for they were hard to be knowne, but it became the[m] nothing so well as they read and white. and you can not imagine a more ougly sight then a troope of leane-cheek't moores. The Spanish and Venetian Ambassadors were both present, and satt by ye king in state. at w[hi]ch mons[ieur] Beaumont quarrels so extremely, that he sayth the whole court is Spanish. But by his fauor he should fall owt with none but himself. for they were all indifferently inuited to come as priuat men to a priuat sport. which he refusing the Spa[nish] Amb[assador] willingly accepted, and being there seeing no cause to ye contrary he putt of don Taxis and tooke uppon him el seçor Embaxador wherin he owt stript ower little monsieur ».*

Ses reproches vis-à-vis du *Masque of Blackness* reposent sur deux considérations : l'une esthétique, l'autre politique.

Le reproche esthétique dénonce le déséquilibre entre les machines représentant les vagues. Sa conclusion humoristique – « *there was all Fish and no Water* » – doit être interprétée dans le contexte de la représentation qui, comme nous le rappelle Carleton, eut lieu dans la salle des banquets. Autrement dit, ce banquet-spectacle n'avait pas réussi à rassasier tous les sens. Inigo Jones avait construit sa *macchina* (« *Engine* ») de manière à créer une illusion de perspective pour un spectateur, Jacques I^{er}, assis dans une position centrale et en surélévation, comme le rappelle Jonson dans son texte¹⁸. L'illusion des vagues n'existant pas pour les autres spectateurs, la scène était donc remplie de poissons littéralement hors de l'eau. Le dispositif tout entier était également confus et dérangement, puisque Carleton, pourtant diplomate aguerri, se sentait lui aussi comme un poisson hors de l'eau. On comprend pourquoi il a recours à une épanorthose, ne parlant pas de *maske* mais de procession (« *or rather her Pageant* »), soulignant ainsi la nature hiératique du dispositif scénique.

Le reproche politique qu'il fait à ce masque, quant à lui, ne s'adresse pas tant au décor qu'aux costumes et au maquillage. Tout en reconnaissant la richesse des parures, Carleton dénonce leur légèreté eu égard au rang des actrices. Pire encore, la peinture ne permettait plus de les distinguer, anéantissant ainsi l'une des raisons d'être des masques de cour : voir et être vu. On le voit à la façon avec laquelle Carleton poursuit son récit en racontant les querelles de préséance entre les ambassadeurs espagnol, vénitien et français, récits repris par les ambassadeurs eux-mêmes dans leur propre correspondance.

En effet, dans cette correspondance nourrie, ce n'est plus le masque lui-même qui fait l'objet de l'opprobre des diplomates. Les représentants florentin et vénitien louèrent même le faste du spectacle de la reine, supérieur de ce point de vue au masque donné plus tôt par le comte de Pembroke pour le mariage de son frère, Sir Philip Herbert¹⁹. Le *Masque of Blackness* provoqua scandale néanmoins

18 *MB*, l. 67-71 : « *the scene behind seemed a vast sea, and united with this that flowed forth, from the termination, or horizon of which (being the level of the state, which was placed in the upper end of the hall) was drawn by the lines of prospective, the whole work shooting downwards from the eye; which decorum made it more conspicuous, and caught the eye afar off with a wandering beauty* » [« le fond de scène ressemblait à un vaste océan qui se mouvait depuis la ligne d'horizon qui était au même niveau que le trône du roi, en surélévation au centre de la salle ; l'ensemble partait de cette ligne de perspective »].

19 Pour le représentant florentin, Ottaviano Lotti, le masque de la reine était orné plus richement que celui du Comte de Pembroke, et l'invention du *Masque of Blackness* était autrement plus novatrice : « *si son fatte due superbissime mascherate, l'una che fu la prima in ordine, dal S[igno]r Conte di Pembrok, l'altra dalla Regina ; [...] la Mascherata della Maestà della Regina fattasi l'istesso giorno de i tre Rè, è stata conuenientemente molto più magnifica, et di nuova invenzione dell' altra, et anco s'è mostrata in una sala maggiore, et ricchissimamente adorna, oltre l'adunanza di tanta nobiltà, che faceua bellissimo uedere* », (*Archivio Mediceo del Principato*, Florence, Filza 4187, f. 668-670). Cette lettre, datée du 20 janvier 1604 (i.e. 10 janvier 1605), relate les événements de la période de Noël. L'avis de Lotti était partagé par l'ambassadeur florentin, Nicolo Molin, qui rapporta simplement la somptuosité du divertissement dans une lettre datée du 27 (i.e. 17) janvier 1605 : « *à fatta la mascherata assai bella,*

car il donna lieu à une série d'incidents amplement relatés dans la correspondance diplomatique. Ce n'était plus la noirceur de la peau de la reine et de ses dames de compagnies qui choquait, mais les « machinations » (« *trama*²⁰ ») qui salissaient la réputation des pays invités, chacun accusant l'autre d'attenter à l'honneur de sa patrie par des manœuvres pour prendre place aux côtés du couple royal lors de banquets et masques. Le cafouillage fut, en réalité, le résultat d'un concours de circonstances : l'ambassadeur français étant alité, il n'avait pu assister au masque, permettant alors à la cour anglaise d'accueillir les ambassadeurs espagnol et vénitien à titre officiel, et non plus à titre privé. Cela irrita les Français, qui y vit une marque de faveur du roi pour l'Espagne. Mais l'Espagnol et le Vénitien ne furent pas en reste, car l'un et l'autre s'offusquèrent également des places qui leur furent réservées (ou reprises) lors du banquet qui suivit le masque.

Il reste, enfin, deux points qui marquèrent les esprits et que l'on peut interpréter comme autant de critiques : l'état de la reine et le coût faramineux du masque. En effet, la reine était au moment de la représentation visiblement enceinte, et l'un des Anglais qui avait eu vent du spectacle dit avoir compris qu'elle allait même se retirer après le masque à Greenwich jusqu'au terme de sa grossesse²¹. Mais c'est surtout la dépense occasionnée par le masque qui fut l'objet de nombreuses remarques. Un Anglais évalua le coût de ce spectacle aussi « somptueux » qu'« étrange » à 4 000 ou 5 000 livres, une extravagance qu'il semble voir d'un mauvais œil dans une lettre censée décrire « l'humeur du temps²² » ; un diplomate toscan estime le coût du masque à 30 000 écus, seul détail rapporté du masque dans sa missive²³. Or ce sont précisément de telles dépenses fastueuses qu'on allait plus tard reprocher aux Stuarts et qui contribuèrent en 1642 à la fermeture des théâtres²⁴.

et sontuosa » (Archivio di Stato, Venise, Piero Duodo e Nicolo Molin Amb., 1604, Senato III (Secreta), Filza III. Inghilterra), p. 308-311, CB7).

20 C'est Nicolo Molin (*ibid.*) qui parle de « *questa trama* ».

21 « *The Q[ueen] is reddey to take her chamber now twelfe night sport is past. and intends to bring vs forth an English prince at Greenwich* » (Lettre de Vincent adressée à Benson, 10 janvier 1605, rédigée par Stephan Phelippes, National Archives, *State Papers*, 14/12/16, f. 28-29, CB7).

22 Vincent (*ibid.*) décrit le masque tel qu'il lui a été décrit : « *At night was there a sumptuous shew represented by ye Q[ueen] and some dozen Ladyes all paynted like Blackamores face and neck bare and for ye rest strangely attired in Barbaresque mantells to ye halfe legge, having buskins all to be sett with iewells which a wauue of ye Sea as it weare very artificially made and brought to ye stage by secrett ingines cast forth of a skallop shell to performe ye residue of ye devise of dansing etc. W[hi]ch I saw not, nor harkened after further: But tell it you only for this yt you discerne ye humor of ye tyme. It cost ye K[ing] betweene 4. and 5000l to execute ye Q[ueens] fancye. The Sp[anish] ambassador was there w[hi]ch bred a great quarrell, for yt ye Fr[ench] Emb[assador] thought him selfe and consequently his M[aster] to have receaved a great affront thereby* ».

23 O. Lotti, Lettre du 30 [i.e. 20] décembre 1604 : « [...] et la Regina per suo privato trattenimento ne fa una, et dicono, che passera' la spesa piu' di trenta mila scudi » (Archivio Mediceo del Principato, Florence, Filza 4187, f. 645, CB7).

24 Dans les sources primaires relatives au *Masque of Blackness* (CB7), la moitié concerne des factures dont certaines n'ont pas encore été réglées.

Jonson blanchi ?

Outre les incidents diplomatiques déjà signalés, il demeure que l'échec du *Masque of Blackness* eut d'abord des raisons techniques. Outre l'illusion optique mal gérée pour un public nombreux, charge imputable à Inigo Jones, Jonson ne disposait pas encore le moyen de blanchir la peau des femmes à temps pour révéler l'effet provoqué par la découverte de Britannia. Ce n'est que trois ans plus tard, en 1608, que le poète put concrétiser son projet initial, en présentant la reine et quinze suivantes dans le *Masque of Beauty* dûment blanchies, au sens propre comme au sens figuré.

L'échec de ce premier masque demeura longtemps sur la conscience de Jonson, comme le montre un autre masque écrit pour le duc de Buckingham une quinzaine d'années plus tard, *The Gypsies Metamorphosed* (1621). Dans ce masque, des gentilshommes – dont Buckingham, qui faisait alors les frais d'une campagne de dénigrement salissant sa réputation – se déguisent en gitans (que l'on associait alors aux Égyptiens) en se grimant le visage, avant de s'éclaircir la peau *au cours de la représentation*, démontrant ainsi leur pureté sous un visage apparemment entaché. Entre 1605 et 1621, Jonson avait donc cherché et trouvé une technique rendant ce type de transformation possible *sur scène*. Il en était si fier qu'il en parle même dans la diégèse de son masque en se nommant lui-même à la troisième personne :

À Burley, Bever, et enfin à Windsor
 (Preuve, monsieur, que nous ne sommes pas des gitans d'un genre commun),
 Vous avez observé, avec plaisir, leur métamorphose,
 Et comment ils ont été ainsi transformés peut vous paraître étrange,
 Car notre poète ne nous l'explique pas ;
 Le bon Ben l'a oublié, semble-t-il, ou a été pris de paresse.
 Mais pour ne pas être émerveillés
 De voir un gitan, comme un Éthiopien, blanchi,
 Sachez que notre visage était grimé avec une crème
 Préparée et appliqué par Maître Wolf,
 Le lycanthrope [« *Wolf* »] de la cour, mais sans sortilège,
 Grâce à un simple barbier, sans magie d'aucune sorte.
 Elle fut retirée avec de l'eau et une éponge,
 Et c'est là toute notre transformation,
 Outre celle permise par notre accoutrement ;
 Pour métamorphoser un gitan
 Qui se change les habits et le visage,
 Et se fait passer pour un autre.
 La poésie ne peut faillir,
 Lorsqu'elle est secondée par un barbier et un tailleur.²⁵

25 *The Gypsies Metamorphosed*, v. 1379–98 : « *At Burley, Bever, and now last at Windsor / (Which shows we are gypsies of no common kind, sir), / You have beheld, and with delight, their change, / And how they*

Lors de la publication du *Masque of Blackness* en 1608, Ben Jonson passa sous silence l'échec du masque, justifiant l'œuvre en ayant recours à un argument d'autorité, affirmant qu'il « avait été une réussite *parce qu'il avait été joué par la reine*²⁶ ». En réalité, son silence est aussi révélateur des développements à venir du théâtre sous les Stuarts.

La controverse qui suivit le *Masque of Blackness* préfigure en effet certaines évolutions dramatiques, esthétiques et politiques. Tout d'abord, la participation de femmes sur scène allait alimenter les critiques des théâtrophobes. Même si la représentation des masques était d'ordre privé et le rôle des femmes muet, il n'en demeure pas moins qu'elles jouaient un rôle sur scène (c'est bien le sens de « *personated* », qui insiste sur l'incarnation d'un personnage). Il ne fallut plus attendre longtemps avant de voir une femme prendre la parole sur scène. C'est ce que fit la reine Henriette, épouse de Charles I^{er}, dans *The Shepherd's Paradise* de Walter Montagu à Somerset House en 1633. La même année, William Prynne inclut dans l'index de son *Histrio-mastix* une entrée comparant les femmes actrices aux catins (« *Woman-Actors, notorious whores*²⁷ »), comme Carleton comparant la reine Anne aux courtisanes (« *courtesan-like* ») presque trente ans plus tôt.

En outre, les problèmes provoqués par le dispositif scénique d'Inigo Jones annonçaient la rupture avec Jonson, qui ne cessa dès lors d'insister sur la supériorité de la poésie sur le « spectacle ». Peut-être pourrait-on même parler d'une « haine du spectacle » de la part de Jonson, lui pour qui ce qui devait primer étaient les qualités morales et poétiques du théâtre. On peut comprendre ainsi toute l'entreprise d'autojustification de Jonson²⁸ et la publication, par ses soins, de ses propres *Œuvres* en 1616 – projet qui donna sans doute l'idée à d'autres de faire de même avec les œuvres de Shakespeare en 1623.

La rupture avec Inigo Jones signale, enfin, un changement de perspective, au sens propre comme au sens figuré, dans le théâtre des décennies suivantes,

came transformed may think it strange, / It being a thing not touched at by our poet; / Good Ben slept there, or else forgot to show it. / But lest it prove like wonder to the sight / To see a gypsy, as an Ethiop, white, / Know that what dyed our faces was an ointment / Made and laid on by Master Wolf's appointment, / The court lycanthropos, yet without spells, / By a mere barber, and no magic else. / It was fetched off with water and a ball, / And to our transformation this is all, / Save what the master fashioner calls his; / For to a gypsy's metamorphosis / Who doth disguise his habit and his face, / And takes on a false person by his place, / The power of poetry can never fail her, / Assisted by a barber and a tailor. » (cité par A. Stevens, « Mastering Masques of Blackness », art. cit., p. 418).

26 MB, v. 330-332 : « *the first Masque [...] had the success in the nobility of performance* ».

27 W. Prynne, *Histrio-mastix. The Players Scourge, Or, Actors Tragaedia, Divided into Two Parts [...]*, Londres, M. Sparke, 1633, Index.

28 L. S. Meskill, *Ben Jonson and Envy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, notamment chap. 5 et 6.

jusqu'à la fermeture des théâtres. Les pièces qui suivirent le *Masque of Blackness* ne firent qu'accentuer la place du spectaculaire, mais aussi de l'étranger, au grand dam de ceux qui ne voulaient pas que l'Angleterre se mélangeât aux autres nations. En ce sens, l'opposition entre le visage grimé et la peau blanche est à resituer « dans un contexte d'émergence du nationalisme britannique²⁹ ». Ces questions se retrouvent même dans le théâtre populaire, comme dans *La Tempête* de Shakespeare, représenté en 1611, qui comporte un masque et nous invite à nous interroger au travers des personnages de Caliban et de Sycorax sur le bien-fondé de la politique colonialiste anglaise. Contrairement à Jonson, Shakespeare s'assura que sa pièce aurait plus d'eau que de monstres aquatiques – « *less fish and more water* » – avec le succès que l'on sait.

Yan Brailowsky
Université Paris Nanterre
CREA (EA 370)

29 A. Stevens, « Mastering Masques of Blackness », art. cit., p. 413.