



HAL
open science

Découpler l'image et le mot dans le théâtre du moyen âge anglais : un codage atypique

André Lascombes

► To cite this version:

André Lascombes. Découpler l'image et le mot dans le théâtre du moyen âge anglais : un codage atypique. L'articulation langue-littérature dans les textes médiévaux anglais, Jun 1998, Nancy, France. pp.107-126. ⟨hal-04679640⟩

HAL Id: hal-04679640

<https://hal.science/hal-04679640v1>

Submitted on 28 Aug 2024

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.



HAL Authorization

André Lascombes
 Université de Tours

**Découpler l'image et le mot
 dans le théâtre du Moyen Age anglais :
 un codage atypique**

Introduction

Le problème abordé ici appartient à la mécanique dramaturgique, ou, si l'on préfère, à la poétique spectaculaire puisque le mot « dramaturgie » dans l'usage classiquement fait du terme peut avoir ces deux signifiés.¹ S'il faut (et certaines réactions semblent indiquer qu'il faille) justifier une recherche de ce type, on dira que la critique de l'oeuvre dramatique ne peut plus se borner à l'histoire textuelle et scénique ou encore à l'analyse et commentaire de son contenu idéologique, mais qu'elle doit s'étendre aussi au fonctionnement d'une forme dont on niera difficilement que l'impact est d'abord esthétique. L'on a objecté aussi que le fonctionnement esthétique de formes du passé (ici, leur réception par le spectateur d'aujourd'hui) recèle trop de difficultés et chausse-trapes pour n'être pas une entreprise impossible. On peut à bon droit rétorquer qu'il est difficile de refuser à l'oeuvre théâtrale ce qui est tacitement mais effectivement accordé à l'oeuvre littéraire ou picturale du passé dont on glose toujours aujourd'hui significations et valeurs, avec un égal risque d'erreur sur la pertinence des lectures proposées. On est conscient qu'il n'y a pas d'effort valable de relecture d'une oeuvre médiévale sans un effort fastidieux et toujours incomplet pour

1. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Dunod, 1996, pp. 105-72.

ressusciter (de façon ô combien aléatoire) quelques éléments de la culture qui baignait ceux qui l'ont conçue et reçue. Et s'il fallait un dernier argument, on invoquerait l'accueil que réserve, en Angleterre et ailleurs et depuis quarante-cinq ans maintenant, à un théâtre tombé dans l'oubli un public apparemment mal préparé à le recevoir puisque tranquillement agnostique et ignorant de la culture qui inspira ces oeuvres.

La question brièvement examinée ici concerne le découplage de systèmes d'encodage théâtral qui sont d'ordinaire étroitement liés : le canal visuel d'une part, le domaine verbal, de l'autre. La dissociation n'est d'ailleurs pas toujours absolue mais peut seulement impliquer débrayage ou mise en sommeil partielle de l'un des deux ensembles. Ceux-ci sont alors utilisés de façon séquentielle plutôt que simultanée, soit que le verbe vienne en premier, soit que ce soit l'action visuelle. Les exemples de tels clivages sont nombreux, non seulement dans le corpus du théâtre dit « médiéval » mais dans le corpus Tudor tout entier et, on le soupçonne, dans certaines formes spectaculaires d'autres périodes. Le problème est de savoir si cette disjonction des deux codes est accidentelle ou si elle fait partie d'une stratégie et laquelle. Sans prétendre tirer de l'examen de quelques cas des conclusions définitives (tant la multiplicité des systèmes et sous-systèmes mis en jeu dans la représentation théâtrale donne lieu à des configurations et des effets sémiotiques différents), on peut modestement tenter de mettre à jour certaines corrélations. J'ai donc choisi deux cas très différents. Dans le Jeu de Noé (*Noyes Floode*, Chester 4) examiné en premier, il semble que la dissociation soit d'abord d'ordre pratique et vise à garantir le bon fonctionnement dramaturgique même si elle souligne aussi la signification du passage et en majore l'efficacité spectaculaire. Par contre, l'examen comparatif de cinq des versions extantes de l'épisode biblique du Massacre des Innocents (le jeu à York, celui à Wakefield, celui à Chester), montre que la dissociation choisie dans deux cas — le Jeu dit *The Slaughter of the Innocents* ; *The Death of Herod* dans le Cycle de N-Town (N-Town 20) et enfin *The Killing of the Children*

Image et texte dans le théâtre

du ms de Digby (Digby 133) —, semble prioritairement vouloir exploiter les seuls effets spectaculaires de l'épisode.²

A. *The thirde Pageant of Noyes Fludde* (Chester 3)

On peut aisément négliger ici les divers problèmes que pose le choix d'un texte de référence puisque les différences textuelles dans le passage qui nous intéresse (vers 1-144) sont minimales, à l'exception toutefois de la dernière « didascalie extratextuelle ».³ Dans ce passage, on considérera deux exemples de découplage du texte et de l'image.

1. Le premier élément lié à l'action dramatique est visible avant même qu'elle ne débute puisque l'Arche est présente sur scène dès l'abord, alors que Dieu, ruminant les aléas de sa Création et les modalités de sa vindicte dans son monologue initial, la mentionne aux vers 19-20 et que l'action ne la requiert qu'au vers 80, lorsque

2. Les références sont aux éditions suivantes : R.M. Lumiansky et David Mills (eds.), « Noyes Flood » (Chester 4) in : *The Chester Mystery Cycle*, EETS, Oxford University Press, vol. 1, 1974 et vol. 2, 1986 ; St. Spector (ed.), *The N-Town Play*, EETS, 1991, 2 vol. ; Donald C. Baker, John L. Murphy et Louis B. Hall (eds.), « Candlemas Day and The Kylling of þe Children of Israelle », in : *The Late Medieval Religious Plays*, (MS Digby 133), EETS, Oxford University Press, 1892.

3. Ce n'est pas, comme on l'a sarcastiquement supposé, l'amour du grec qui fait embrasser « didascalie » de préférence à « indication scénique ». Ce dernier terme se dit normalement du discours extradramatique (et de typographie spécifique) propre à la convention théâtrale du théâtre moderne, réaliste puis bourgeois, à partir du XVII^e ou XVIII^e siècle (certains, comme G.B. Shaw en Angleterre, iront parfois jusqu'à le substituer quasiment au texte dramatique lui-même). A l'inverse, le théâtre médiéval (on parle surtout du théâtre anglais des XV^e et XVI^e siècles) n'utilise qu'exceptionnellement l'indication scénique, mais presque continuellement une information, intégrée au discours dramatique, sur le sens ou les modalités scéniques de l'action en cours. On appelle ces informations « didascalies » ou « didascalies intégrées ».

Noé entame la « construction » de la nef.⁴ Cette présence préalable ne pourrait guère gêner que les inconditionnels de la scène à l'italienne où, jusqu'à la moitié de ce siècle, le rideau dérobait soigneusement un décor qui, exacte copie du monde pragmatique appelé « réalité », constituait l'univers de l'action. Cette présence de l'Arche n'est qu'une variante de la pratique, usuelle dans les « textes » dramatiques ou picturaux de la fin du Moyen Age, selon laquelle les différents éléments mis en scène ne deviennent signifiants qu'une fois « activés » par le texte. Cette convention du « freezing », dans *The Castle of Perseverance* par exemple, permet de distribuer l'action successivement entre les différents « loci » ou mansions, placés comme on le sait sur différents azimuths du lieu rond où il semble bien qu'ait été jouée la pièce. Et la même convention permet dans les cycles d'animer selon leur tour de parole chacun des trois Bergers, des trois Mages, des quatre soldats-bourreaux, etc.

Cette convention permet sans doute ici de résoudre le problème d'une construction *ex nihilo* de l'Arche durant le cours de l'action. Restreignant à quelques brefs assemblages d'éléments préfabriqués l'activité technique du contremaître Noé, elle permet de synchroniser aisément le geste et la parole. Trois séries de gestes (pose d'éléments de la carène, mise en place puis mise en position du mât et des vergues, déploiement et arrimage des voiles) correspondent exactement à trois phrases de quatre vers chacune :

· These bordes I pynne here together
to beare us safe from the weather,
that wee may rowe both hither and thither
and safe be from this fludd.

Of this tree will I make a maste
tyed with gables that will laste,

4. Cette présence visible à tous est indubitable s'il faut croire la didascalie qui dit avant le vers 1, dans la version du ms Hm (Huntington 2) de 1591 : [...] *Noe standing without the ark with all his familye*, et dans celle du ms H (Harley 1607) : *Noe extra archam existentem cum tota familia sua*.

Image et texte dans le théâtre

with a seale-yard for eych baste,
and yche thinge in there kynde.

With topcastle and bowespreete,
bothe cordes and roopes I have all meete
to sayle forthe at the nexte weete —
this shippe is at an ende.

(vers 85-88, 89-92, 93-99)

Au-delà du problème purement pratique toutefois, cette présence visuelle d'un objet préexistant à l'acte censé le créer a une autre vertu. Les « editors » de la plus récente édition du cycle font remarquer qu'à Chester, port alors très actif, un public de connaisseurs devait goûter la relative technicité verbale et la dextérité gestuelle de cette « construction ». ⁵ Mais, s'agissant de théâtre, il faut souligner tout autre chose : l'effet spectaculaire de ces trois strophes qui recourent au faire-semblant. A l'inverse de ce que prétend l'esthétique du « réalisme » au théâtre (naïve prétention), l'acteur qui associe comme ici le spectateur à l'acte complice du « faire-comme-si », majore chez lui l'implication dans les gestes mis en scène, et donc ce qu'il faut appeler le sentiment de leur « théâtralité » ou attrait mimétique. Enfin et par ailleurs, faire voir dès avant l'action cette Arche, emblème d'un épisode si familier, revient à proposer à des spectateurs — rompus comme l'on sait à l'utilisation d'icônes ou icônes, humbles images des Bibles de Pauvres, frustes portraits ou dessins décorant de pauvres églises campagnardes, « images of pity » multipliées par l'art de la xylographie, où s'alimentent leur contemplation et leur réflexion — un signe sémantiquement puissant où revivent les multiples représentations passées. Ainsi, cet élément du dispositif scénique n'est sans doute pas si loin de ce que Elie Koenigson élevait récemment au rang d'« objet de représentation ». ⁶

5. *Chester Mystery Cycle*, I, p. 36.

6. Elie Konigson, « Les objets de représentation au théâtre (XV^e-XVII^e siècles) », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, 14 (2), 1997, 189-199.

2. Plus loin dans ce même passage, une troisième didascalie extra-textuelle décrit un jeu de scène parfaitement silencieux. Le manuscrit Hm (que l'on retient ici) la place au vers 112, là où elle fait particulièrement sens. Dans la tirade qui la précède (v. 105-112), Noé déplore l'esprit de résistance de toutes les filles d'Eve : *Lord, that weomen bine crabbed aye* [...] (v. 105), puis tente, mi-ironique mi-flatteur, de se concilier une dernière fois l'irascible mère de ses enfants :

for all the weene that thou arte mastere —
and soe thou arte, by sayncte John. (v. 111-112)

Cette péroraison est suivie de l'indication ci-après :

Then Noe with all his familye shall make a signe as though they wrought upon the shippe with divers instruments. And after that God shall speake to Noe as followeth : [...].

Cet épisode muet, purement gestuel, qui montre les derniers préparatifs de l'arche et d'où Noé s'est exclu un instant pour discuter avec sa femme, disssocie ainsi nettement d'avec ce qui précède (la querelle entre les époux) ce qui va suivre : le deuxième discours de Dieu à Noé. Il sépare ainsi deux phases d'esprit radicalement différent : isolant du Verbe divin le premier épisode où triomphe l'esprit du fabliau, il propose aussi l'image muette d'une famille réconciliée pour exécuter les ordres du ciel. Il prépare ainsi la reprise du thème profond de la pièce : l'aveugle soumission de la race de Noé à l'apparente folie du projet de Dieu.

On voit donc que dans ces deux cas l'utilisation séquentielle des éléments verbaux et des éléments visuels du codage, sans être pour autant (nous sommes au théâtre) dénuée d'effet spectaculaire, relève d'une stratégie essentiellement pragmatique. On cherchera maintenant si le propos des dramaturges de deux des cinq versions extantes de l'épisode du Massacre des Innocents est tout à fait du même ordre.

B. Deux versions particulières du Massacre des Innocents

Parmi les épisodes dramatisés dans les cycles anglais, celui appelé « Massacre des Innocents » est de ceux qui expriment avec force l'élément fondamental du mythe chrétien qu'est l'affrontement entre l'apparente infirmité divine et de la toute-puissance humaine, affrontement paradoxalement gagné par la première. Sans nécessairement souscrire aux thèses de René Girard,⁷ on ne peut pas oublier que le carnage des nouveaux-nés semble être un acte inscrit dans l'héritage anthropologique de l'homme. Est-ce cette ancestralité, cette résonance patrimoniale qui conservent à la scène (que l'on s'inscrive ou non dans la tradition chrétienne) son impact spectaculaire et sa trouble séduction? L'épisode en tout cas est construit dans ces pièces sur l'opposition radicale de deux univers humains, les deux polarités antithétiques de la génération et de la prédation. Cela dit, il est notable que si les cinq versions de l'épisode sont différentes, les jeux des trois cycles traitent le Massacre lui-même par un usage normalement conjugué du langage et du geste, tandis que les deux autres recourent à la disjonction de la voix et du mime. Il s'agit de *The Killyng of the Children (Candlemes Day and The Killing* du ms Digby 133 datant de 1512) et du Jeu 20 du Hegge Plays ms, *The Slaughter of the Innocents ; The Death of Herod*, pièces que nous appellerons donc non-cycliques.

Structure de l'épisode

Des trois jeux relevant d'un cycle municipal, celui de York (York 19), le plus bref (281 vers), est un modèle de sobriété efficace : en trois actes rapides centrés sur trois moments-clés et sur trois lieux, il s'intéresse surtout à l'aventure politique d'Hérode et à son échec, y consacrant plus des deux tiers de son programme. Les deux derniers actes sont expédiés en quatre-vingt-dix vers, le

7. René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris : Grasset, 1978 ; *Le Bouc émissaire*, Paris : Grasset, 1982.

massacre lui-même, plaintes des mères comprises, n'excédant pas cinquante vers (192-241). De façon très différente, le texte de Wakefield (le plus long, 741 vers), et celui de Chester (497 vers), déplacent aussi l'intérêt vers le personnage du tyran, les raisons de son projet et sa faillite. Si chacune des deux versions consacre quelque cent vers à l'affrontement des soldats et des mères, litanie d'injures pittoresques que termine la tuerie, aucune n'évoque directement *dans le texte* le détail de celle-ci. Comme la mise en scène le prouve assez, les menaces sardoniques de la soldatesque, le défi mi-apeuré, mi-gouailleur des femmes aux accents de poissardes sont brutalement interrompus par le geste rapide des dagues puis le départ des bourreaux. A l'inverse, les textes du ms de N-Town et du ms Digby traitent l'épisode tout autrement. Bien que très différentes entre elles par la tonalité et certains des moyens mis en oeuvre, ces deux versions ont en commun d'utiliser toute une batterie d'effets, structurels et stylistiques, de la *rupture*, au nombre desquels la dissociation du verbe et de l'image dans le rendu du massacre.

On note d'abord que ces deux textes sont aussi brefs que le plus bref des cycles, puisque la pièce de Digby (qui se continue par la « Présentation de l'Enfant au Temple ») ne consacre à l'épisode que 188 vers contre 284 dans la pièce de N-Town. On note aussi qu'ils mettent l'un et l'autre au centre de leur propos la scène du massacre puis la mort d'Hérode (Voir Annexe). Ces deux choses ne sont peut-être pas sans rapport avec le fait que tous deux n'appartiennent sans doute pas à ce qu'on a appelé « civic drama » mais plutôt au répertoire de compagnies ambulantes sillonnant l'East Anglia.⁸ Au-delà de ces premières remarques, il sera plus facile de conduire l'analyse en considérant séparément chacune des deux versions. On commencera par celle qui mise sur les effets les moins subtils et cherche à maximiser l'horreur spectaculaire des moments de l'action où parole et jeux de scène sont découplés. Il s'agit de la pièce dite

8. *Late Medieval Plays*, introduction.

Image et texte dans le théâtre

Candlemes Day and the Kylling of þe Children of Israelle (Digby 133, A.D. 1512)

1. *Candlemes Day and the Kylling of þe Children of Israelle*

D'une brièveté qui surpasse toutes les autres versions, le texte du ms Digby 133 se subdivise en sept « unités dramatiques » ou U.D. Si seules les quatre dernières (G,H,I,J) se rapportent au massacre, elles représentent quelque 40% de l'action, soit 75 des 188 vers. En effet, l'U.D. (F) introduit, outre les éléments classiques de l'épisode (préparation du massacre, exécution, conséquences) un élément burlesque parfaitement étranger à la tradition scripturaire, en la personne de Watkyn, serviteur et familier d'Hérode, mais surtout matamore et bouffon qui, plus que les probables ravaudages du texte, signe le caractère hétéroclite et farcesque de la version Digby. Ce spécimen du *miles gloriosus* greffe sur l'affrontement entre les soldats et les mères une scène d'atroce jobardise où le vantard, seul aux prises avec les trois femmes, avoue sans vergogne la peur que lui inspirent leurs quenouilles et passe de la rodomontade à la reculade devant les sarcasmes et les coups qui s'abattent sur lui (vers 341-44). David Mills, l'un des plus estimables critiques du « civic drama », voit dans cette intrusion burlesque une parodie de l'idéal chevaleresque qui, en frappant de dérision la cour d'Hérode, réduit l'effet d'empathie et tamise l'émotion du spectateur.⁹ Sans nier la réalité de cet effet, l'examen du rôle incline à penser que ce personnage a de tout autres fonctions. Outre qu'il est l'enseigne de l'esprit de dérision, Watkyn est un complexe remarquable de fonctions dramatiques. Ce bouffon, qui tient le rôle quantitativement le plus important après celui d'Hérode (91 vers contre 126), pourrait être l'un des premiers avatars du personnage chorique et du médiateur dont l'étude de J.P. Débax a montré l'importance

9. Voir David Mills, « Religious Drama and Civic Ceremonial », *Revels History of English Drama*, vol. 1, p. 164.

croissante dans ce qu'il appelle le « théâtre du Vice ». ¹⁰ Ce pleutre hâbleur est aussi un « polyacteur » fait de bric et de broc, tour à tour messenger, bouffon et élément chorique, qui joue sans doute les « utilités » mais frappe aussi le spectateur par la plasticité théâtrale qui semble être sa substance propre. Ce fantoche burlesque (son rôle de petit employé servile extorquant la promesse d'une promotion à son tyran de maître (v. 134-144), puis celui du « chevalier » couard qui a l'âme d'un manant) n'est pas là seulement pour discréditer par le rire l'idéal dont se targuent Hérode et ses sbires. Il exalte aussi par la dérision l'atrocité de l'action où il s'emploie. En effet, c'est lui, bien plutôt qu'Hérode ou ses officiers, qui actualise en images saisissantes les horreurs de la scène avant même qu'elle soit exécutée en une gestuelle muette au vers 314 (*Hic accident pueros*, dit la didascalie). Dès l'ordre donné par Hérode et la promesse faite de récompenser son courage, il imagine à voix haute les exploits où il va s'illustrer :

But with my sharpe sworde ther ribbes I shalle shake,
Evyn thurgh the guttes, for anger and despyght (v. 141-42)

et plus loin,

And if I fynde a yong child, I shalle choppe it on a blokke (v. 157),
répétant plusieurs fois comme une incantation sa promesse de tuer (vers 170 et 179).

Derechef, immédiatement avant le carnage (vers 281-314), après que les officiers ont déclaré benoîtement aux femmes leur sinistre projet, les menaçant de faire des rues autant de rivières de sang, et de leur trancher la tête si elles résistent (v. 281-92), Watkyn prend à nouveau la parole pour ajouter sa note grotesque :

I shalle rather slee them euerychoon,
And make them to lye and mowe like an ape! (295-6)

Plus étonnante encore est la fonction chorique dont se charge le bouffon durant la dernière U.D. (le retour vers Hérode). Après que

10. Jean-Paul Débax, *Le théâtre du « Vice »*, Paris : Sorbonne, 1984.

Image et texte dans le théâtre

les deux officiers, ouvriers de la mort étroitement accordés à leur fonction, ont décrit sans émoi le massacre en deux strophes (350-57), c'est curieusement à Watkyn que revient le soin d'évoquer en un raccourci fulgurant la Galilée dévastée : enfants morts, hommes disparus, femmes seules qui hurlent leur vengeance et réclament la mort d'Hérode (v. 358-64). Ce faisant, il semble donner voix à la conscience d'Hérode. Comme s'il avait en effet annoncé de son buccin l'entrée de la Mort, il laisse les trente-quatre derniers vers du Jeu à Hérode qui va dès lors à son trépas. On voit donc que l'essentiel de l'*ecphrasis* (en fait, les vers les plus évocateurs de la description) est confié à Watkyn *avant* et *après* l'événement mimé sur scène.

Alliant la parodie burlesque à une authentique horreur, ce personnage renvoie, soulignons-le, à une esthétique du mélange truculent qui informe de multiples oeuvres d'un registre parfois appelé « gothique » ou « grotesque ». C'est le cas de l'obscène vulgarité des tortionnaires du Christ dans les Crucifixions (celles de York et de Wakefield par exemple), comme de l'affreuse dérision ou de l'indifférence peinte sur les trognes brutales des assistants ou témoins des multiples scènes de martyre des XV^e et XVI^e siècles de l'art flamand surtout, mais aussi bourguignon, voire catalan.¹¹ Il est assez clair que dans ces tableaux truculence et dérision ne procèdent pas d'abord du souci de canaliser l'émotion ou le sentiment tragique, mais veulent au contraire en majorer la violence en l'amalgamant à la bouffonnerie.

Il semble donc que ce ne soit pas un hasard si dans la représentation de l'élément central de l'épisode (le massacre) cette

11. Eva Tea, *Storia universale dell'arte*, Turin, 1964, 6 vol., (vol. 4, *Quattrocento e Cinquecento*), ainsi que J. Bialostocki, *Propyläen Kunstgeschichte*, Francfort / Berlin / Vienne, 1972, 11 vol., (vol. 7, *Spätmittelalter und Beginn Neuzeit*) pour divers exemples, de Roger Campin ou Thierry Bouts (c. 1420-1430) au « Martirio de San Crucifat » de Andreu Bru (c. 1470).

autre rupture qu'est le découplage des systèmes verbal et visuel accompagne le disparate de la farcissure dont relève le personnage de Watkyn.

2. *The Slaughter of the Innocents ; The Death of Herod (N-Town 20) : « A rewly syth »*

Cette pièce éminemment théâtrale et d'une extrême densité semble, à la lecture, tenir les promesses de ce qu'annoncent les « Banns » (parade publicitaire précédant le spectacle dans les rues de la ville) dont le texte accompagne le ms de N-Town : « a rewly syth » (Proclamation, v. 229). Comme dans la pièce de Digby, sont remarquables ici la structuration de l'action dramatique et la réduction drastique des constituants thématiques. Ces deux procédés semblent vouloir accentuer la dislocation d'un récit déchiré en deux antithèses : le projet d'Hérode fondé sur la fausse toute-puissance du pouvoir terrestre, et l'invincible « vertu » d'une divinité qui s'est voilée de débilité puérile.

Un découpage rhétorique

Le dramaturge responsable de la version que nous possédons a pour cela découpé la chaîne narrative en neuf U.D. présentant alternativement le projet d'Hérode et celui de Dieu. Ainsi, le spectateur transite-t-il à six reprises (contre trois dans le récit de Chester, par exemple) entre la Judée historique et le plan de la transcendance (ces points de transit sont représentés par xx dans la tabulation en Annexe). Cette oscillation accélérée confère au spectacle un rythme syncopé et, pour finir, haletant. Mais un autre choix de structure explique à mon sens l'impact sur le spectateur.

La scène « clivée »

Il s'agit de l'agencement des quatre dernières U.D. (E, F, G, H, v. 120-284), soit 165 vers ou à peu près 58% du total. Dès le vers

Image et texte dans le théâtre

167, alors qu'à la Cour d'Hérode se déroule la scène des ripailles dont le tyran régale ses sbires, la Mort entre en scène à l'insu de tous. Visible et audible pour le seul spectateur, elle assiste à toute la scène du triomphe d'Hérode (vers 168-232). Si je propose d'appeler « scène clivée » ce que l'anglais appelle « eavesdropping scene » et ce que le français ne semble pas savoir nommer, c'est que le néologisme rend mieux compte à mon sens de l'attitude ambiguë du spectateur devant ce qui se déroule. Outre que ce dispositif scénique ravive d'abord chez lui le sentiment fondamental d'assister à une joute, installé dans la sécurité d'une neutralité intangible qui lui permet de goûter souverainement les idées et les affects qui s'affrontent, il perçoit deux actions, contiguës sur la scène mais qui intéressent deux univers radicalement différents. Ecartelé entre ces deux plans, il va rapidement s'identifier au personnage qui, en termes d'information et donc de puissance, domine la « scène clivée » (ici l'ange, puis la Mort, puis Satan, successivement les trois émissaires de Dieu). Sans doute par un raccourci de ce que l'on a parfois appelé « reception distance » et qui est comparable à un « zoom psychique » déclenché par l'attrait mimétique de l'acteur dominant. Ce reflet de lui-même qui mène le jeu en cours lui fait partager la gratifiante illusion d'être, lui spectateur, maître par procuration de la scène théâtrale.¹² Un dernier et puissant effet de renversement interviendra lorsque, ayant ainsi adhéré à la victoire de la Mort et de Dieu sur le tyran entraîné vers l'Enfer, la Mort, brisant le cadre dramatique dans son ultime vocatif, l'interpelle, lui spectateur, pour implicitement lui promettre un sort identique à celui dont il vient d'être témoin. On peut imaginer enfin que c'est pour anticiper l'entrée de la Mort, porte-voix de la colère divine, terreur des bonnes gens et spectacle qui clôt efficacement la pièce, que le dramaturge place pratiquement au centre du récit le mimodrame, lui

12. François Laroque (ed.), *The Show Within*, « Astaea », 4, Montpellier : Presses Universitaires, 1992, 2 vol., pp. 21-37.

aussi muet et terrifiant, de la soldatesque meurtrière, déjà explicité et dénoncé au long des cinq premières U.D.

Quant à la condensation thématique déjà soulignée, elle vise manifestement à préparer dès le début du récit le passage ici considéré, et souligner la fastueuse exemplarité de la mort du tyran dans l'ivresse de son triomphe. Le langage lui-même participe à cette mise au foyer : l'impudente célébration du meurtre pendant les libations et le matérialisme criard qui s'affiche comme le prix du sang sont d'une écriture stridente et quasi baroque dans sa brièveté (v. 121-28). Mais, comme dans la version Digby, le dramaturge fait appel aussi, pour la scène du Massacre, au clivage du geste et de la voix.

Mime et commentaire pour un massacre

Tant à Chester qu'à York et à Wakefield, on trouve de brèves annonces du massacre avant qu'il soit lui-même rendu par les moyens conjugués du visuel et du verbal. Quand elle est comme à York d'une sobre densité, la conjugaison des deux systèmes est d'une réelle vigueur.¹³ Quant à la version de Wakefield, cette scène, deux fois plus longue et ressassée par trois soldats et trois mères, provoque l'ivresse du dégoût. Avec des choix assez semblables, le texte de Chester atteint lui-aussi à l'expression d'une horreur qui utilise l'opposition entre le réalisme cru des insultes hurlées, et la gestuelle des deux sacrifices qu'il faut peut-être imaginer ritualisée.¹⁴

13. York répète en deux brèves scènes les menaces violentes des deux femmes, puis conjugue adroitement en une seule mélopée leur double désespoir pour submerger efficacement la voix du seul soldat (Miles 1) qui ose leur répondre.

14. A Chester, même longueur de 95 vers, même choix de deux mères et deux soldats, savantes variations des tours de parole qui d'abord opposent les deux blocs, blocs ensuite fragmentés en fureurs et douleurs individuelles quand le malheur est consommé. A Chester comme à Wakefield, la longue plainte des femmes succédant au geste bref des soldats pose le problème d'un rendu scénique qui ne peut être que non naturaliste.

Image et texte dans le théâtre

Ayant ainsi reconnu l'usage habile que font ces trois dramaturges de la conjugaison de la parole et des systèmes visuels, on se sent libre de souligner le parti que le scripteur du texte extant du Cycle de la Ville de N. a su tirer de la dissociation.

La dissociation de ce qui est vu et de ce qui est dit porte quasiment sur l'intégralité des événements relatifs au Massacre et constitue, comme à Digby, un schéma alternant *ecphrasis* / mime / *ecphrasis*. Pour rendre compte de l'effet de la scène, prenons tour à tour ces trois éléments de la représentation.

◆ L'événement central constitue la 3^e U.D., immédiatement après l'incise qu'est la scène où l'ange de Dieu prévient Joseph et Marie et les convainc de s'enfuir (vers 73-87). Ouvrant abruptement la U.D. 3, le massacre est une gestuelle muette que signale la didascalie au vers 88 (*Tunc ibunt milites ad pueros occidentos, et dicat prima Femina : [...]*).¹⁵ C'est le choix de la mise en scène d'en régler la durée, le réalisme ou la stylisation, et de l'accompagner de cris ou de silence.

◆ En amont, vers 8-40, l'horreur de cette scène est décrite avec un luxe de détails que l'on ne trouve pas dans les évocations anticipatrices que proposent les textes des cycles. Les sonorités barbares suscitent par avance l'imaginaire du spectateur, sollicitent des représentations mentales de sang, de carnage et de mort qui seront un peu plus tard visuellement reçues par des esprits déjà imprégnés de leur horreur. Ce rêve dément d'acier brutal, de corps égorgés et de furieuse ivresse, long de cinquante-six vers (vers 9-64) impose ainsi au spectateur le point de vue du tyran et de ceux qui servent sa cause.

◆ Enfin, pour que la puissance des affects ne s'épuise pas dans ces quelques secondes ou brèves minutes que dure la scène mimée, le passage immédiatement en aval vient ajouter à ces représentations

15. « Ici, les soldats s'approcheront des enfants qu'ils massacrent, et la Première Femme dira : [...] ».

déjà redoublées par la reprise gestuelle du verbe la charge émotive d'un nouveau commentaire aux vers 89-104. Le commentaire s'organise cette fois selon la polarité féminine en isotopies conjuguées : lamento, temps détruit ou figé dans le trépas, jeune chair arrachée aux sources maternelles de la vie, ventre ou sein, et jetée en pâture à la mort. Accumulation de déictiques ici encore ; transfert du futur au passé composé pour transcrire le douloureux va-et-vient de l'esprit incrédule des mères entre l'acte violent et son résultat ; allitérations en *l* et *sw* expressives de la plainte et du balbutiement ; schéma rythmique insistant, aussi efficace pour traduire l'immobilité et la stupeur du deuil qu'il l'était plus tôt pour suggérer chez les soldats et chez Hérode le rêve de mort. Tout cela est comprimé en deux strophes de huit vers construites autour de quatre images fortes : la contemplation sur cinq vers du petit corps mutilé (v. 89-93) ; le temps désormais sans forme où vit la mère, *Prima mulier* (v. 94-96) ; la soudaine réversion à l'inanimé du petit corps blotti entre les seins (v. 98-100) ; l'inutile douleur des mères, depuis les mois si lourds de la gestation aux si longues sept années du deuil (v. 101-104). Cet amoncellement verbal charrie la matière intensément comprimée de tout le malheur du monde. On voit comment la dissociation, peut-être parce qu'elle s'adresse à des sensibilités plus frustes ou plus rugueuses, exploite le traumatisme sur trois étapes poignantes qui n'en finissent pas de se réprendre.

III. Essai d'évaluation

On se bornera à résumer ce que l'on a cru pouvoir déceler du fonctionnement du procédé de la dissociation dans les trois exemples examinés, avant de risquer, à titre d'hypothèse, quelques remarques sur ce qui pourrait en être la vertu intrinsèque.

Si l'on a insisté dans le premier texte sur plusieurs effets qui soulignent et rythment la structure du passage en cause, on voit dans les deux derniers exemples que le procédé est plus nettement associé à diverses variations sur le motif de la rupture ou la dislocation. Le

Image et texte dans le théâtre

texte de Chester, en isolant du discours au vers 112 l'image scénique, recourt à un procédé de cloisonnement qui juxtapose deux images de tonalité incompatible mais traditionnelles et donc très attendues. Il conjugue ainsi les fonctions de la bordure et de la transition, un peu comme le procédé du vitrail.

Pour les deux autres pièces il semble, sans vouloir durcir l'hypothèse d'une différence des genres, que leur appartenance au répertoire de troupes d'East Anglia puisse expliquer qu'elles misent moins sur la *copia*, redondance parlée si utile au spectacle forain soumis aux aléas de la rue médiévale, et davantage sur un texte plus dense et étroitement structuré. Digby par ailleurs joue sur l'esthétique du disparate (un peu comme *The Croxton Play of Sacrament*), flattant peut-être le goût pour le burlesque et pour l'horrible d'auditoires plus violents. Le dramaturge de la pièce de N-Town, quant à lui, fait appel à un autre piment pour assurer un spectacle accordé à ses auditoires : la prépondérance de l'action physique qu'il conjugue au rythme haletant d'une action partagée entre réel et surnaturel et qu'il fouette d'une écriture dense et nerveuse.

Il reste à s'interroger sur les vertus intrinsèques du procédé du découplage. On le fera par hypothèse et sous bénéfice d'inventaire, suggérant des modes de fonctionnement qui sans s'exclure pourraient se compléter. Si l'on admet la puissance imageante de l'*ecphrasis* (antécédente ou postérieure à l'image) selon une tradition qui, de Simonide de Céos (selon Plutarque dans ses *Oeuvres morales*) via Horace jusqu'aux peintres et poètes de la Renaissance, tient que « la peinture est une poésie silencieuse et la poésie une peinture qui parle », on peut penser que dans un message séquentiellement mixte les représentations alternativement nourries d'image et de texte échangent leurs effets. Dans cette hypothèse, les éléments fantasmés générés par l'*ecphrasis* mettraient en place des schémas visuellement vécus plus tard puis, à l'inverse, les percepts visuels contamineraient de leur puissance le discours antérieur. Il se pourrait en effet, ainsi qu'on le prétend, qu'existe une porosité temporelle de la

représentation et de la perception visuelles : le peintre ou le dessinateur qui, au sein d'un fond déjà constitué, réserve un espace à peindre ultérieurement confère par cette seule délimitation à l'espace laissé en attente une homogénéité, une solidité, une densité qui en font le lieu d'une image à venir, mais qu'investissent déjà les affects ou les percepts du contexte.¹⁶

On sait aussi que l'utilisation séquentielle, et non plus simultanée, des deux modes du dire et du voir constitue une forme de « rationnement sémiotique » qui, paradoxalement, stimule la réception en la focalisant sur le seul canal actif (voir les expériences banales de ce transfert fonctionnel chez les sourds, les aveugles, dans le théâtre radiophonique). C'est d'ailleurs en suivant cette ligne que les dramaturges les plus novateurs du XX^e siècle, dont Peter Brook, ont redécouvert l'efficacité de ce qu'on a appelé un « théâtre pauvre ».

Seuls les progrès de l'expérimentation en neuro-sciences nous apprendront peut-être bientôt ce qui s'opère dans la réception de l'image. En attendant et sans rien théoriser, on suggère seulement que ces découplages, structurellement proches de l'anaphore / cataphore, auraient des effets de cohérence, élevant les effets de l'un des canaux à la puissance de l'autre. Et que l'on pourrait voir là un phénomène comparable à celui, propre au discours poétique, de la projection du fond sur la forme ?

On n'oubliera pas cependant la longue popularité du procédé, déjà employé dans les spectacles ruraux ou municipaux des « mummings », et que l'on retrouve jusqu'à la fin de la Renaissance dans le « dumb-show » (cf. *Gorboduc*, *Lochrine*, etc.), mais aussi dans le masque curial (ou sa dramatisation dans certaines pièces comme *Midsummer Night's Dream*) et encore dans l'engouement de toute l'époque pour le message pluri-codé qu'est l'emblème. Dans ces diverses formules de la diérèse spectaculaire on a voulu voir un

16. Groupe Mu, *Traité du signe visuel*, Paris : Seuil, 1992, pp. 67-68.

Image et texte dans le théâtre

procédé didactique, ne dissociant l'image et le sens que pour mieux soumettre le spectacle à la leçon. Si l'on considère pourtant la continuité du phénomène (opéra et publicité, entre autres, continuent à en faire un usage soutenu), il sera plus sage de parler d'un procédé qui sert les fins rhétoriques de la persuasion, dans la mesure même où il satisfait son propos d'ostension spectaculaire.

Annexe

Diagramme de cinq versions du « Massacre of the Innocents »

	York 19 281 vers	Wakef. 16 741 vers	Chester 10 497 vers	N-Town 20 284 vers	Digby 188 vers
FUITE EN EGYPTÉ	Yk 18	Wakef. 15	0	0	0
Poeta	0	0	0	0	A 1-56
Hérode : sa Cour	A 1-191	A-E 1-472	A-F 1-256	A-B 1-72	B-D 57-232
Fuite en Egypte	0	0	G 257-288	C 73-88	E 233-80
Bethléem	B 192-241	F 473-572	H 289-392		F 281-314
. discours des soldats	+	+	+	0	+
. discours du bouffon	0	0	0	0	+
. massacre	+	+	+	D (+) v. 88	G (+) v. 314
. lamento	+	+	+	E 89-104	0
. comment. des soldats	+	G 573-98	+	+	0
. combat Femmes / bouffon	0	0	0	0	H 315-49
Cour d'Hérode	C 242-281	H 599-620	I 393-433	F1 105-167	I 350-64
. Récit des sold.	+	+	+	+	+
. Hérode : sa joie	0	I 621-741	0	+	0
/ récompenses	0	+	0	+	0
/ festin	0	0	0	+	0
/ fureur	+	0	+	+	0
Entrée de <i>Mors</i>	0	0	0	---xx--- G1 168-206	0
/ « boasting »	0	0	0	---xx--- F2 207-32	0
Mort d'Hérode	0	0	---xx--- J 434-457	---xx--- (+) v. 232	+
Entrée des diables	0	0	+	+	+
Résolution comique	0	0	K 458-497	G2 246-84	+
/ Victoire de Dieu	0	0	+	+	+
/ Apostrophe de <i>Mors</i>	0	0	0	---xx--- +	0

Légende : A 1-191 : *épisode dramatisé et limites textuelles*
+ : *item dramatisé, (+) : item dramatisé mais détextualisé*
0 : *épisode ou item dramatique absent*
---xx--- : *passage du monde terrestre au divin ou inversement*