



HAL
open science

**La fonction "commentateur" dans le théâtre anglais c.
1450-1500 : de la didascalie intégrée au personnage
intercesseur**

André Lascombes

► **To cite this version:**

André Lascombes. La fonction "commentateur" dans le théâtre anglais c. 1450-1500 : de la didascalie intégrée au personnage intercesseur. L'articulation langue-littérature dans les textes médiévaux anglais 4, Jun 2005, Nancy, France. pp.191-204. hal-04685497

HAL Id: hal-04685497

<https://hal.science/hal-04685497v1>

Submitted on 3 Sep 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.

La fonction « commentateur » dans le théâtre anglais c. 1450-1500 : de la didascalie intégrée au personnage intercesseur

André Lascombes
Université de Tours - CESR

The paper, as part of a work in progress, is based upon a selection of five moral plays/interludes. It inquires into some of the ways in which major characters develop, not as we would normally expect today, through a semantic elaboration of their inner self, but rather by allowing them to expand so to speak their functional volume and diversify in new theatrical ways.

Si la présente enquête reprend certaines de mes remarques jadis faites à propos de pièces de la période indiquée, elle procède directement d'un article récent de Jean-Paul Débax qui analyse finement les imbrications étroites du commentaire et de la fonction agonique dans le théâtre Tudor, pour conclure sur une formule qui fait mouche :

It seems more reasonable than ever to consider the mediating role played by the agonist, and perhaps to go further and suggest that, in Tudor drama, the mediator can play an agonist's part¹.

Pour bien souligner ma dette, j'emprunte à cet article la première partie de son titre : « The Function Called 'Commentator' in Some Early Tudor Interludes » pour en faire le début du mien que je répète ici : « La fonction 'commentateur' dans le théâtre anglais c. 1450-1500 : de la didascalie intégrée au personnage intercesseur ».

L'esquisse, tracée à larges traits, ne porte que sur cinq pièces, antérieures à la période dont traite Jean-Paul Débax. Elle n'est donc que l'amorce d'une étude. Fondée sur *The Pride of Life*, *The Castle of Perseverance*, *Mankind*, *The Croxton Play of the Sacrament*, et *Fulgens and Lucrez*, elle interroge essentiellement le sort fait dans ces pièces aux

¹ Article lu et discuté lors de la IX^e Table Ronde du théâtre Tudor, Tours, CESR, septembre 2004, et qui peut être actuellement consulté en ligne avec les Actes sur le site du CESR, <http://www.cesr.univ-tours.fr/> (lien « Publications »).

éléments d'information « didascalique »¹. L'usage courant est de limiter ceux-ci à ce que l'anglais nomme *stage-directions*, éléments situés en marge du texte dramatique et signalant entrées et sorties des personnages, mouvements ou événements significatifs affectant le cours de l'action scénique (appels, luttes, manifestations émotionnelles, etc.). Ici, je négligerai ces éléments traditionnels pour ne m'attacher qu'à la façon dont l'information relative au drame est assurée selon deux voies autres que ces mentions extratextuelles et qui sont : 1) des didascalies intégrées au discours de certains personnages ; 2) des personnages spectaculairement actifs dont la mission est tout ensemble d'exécuter un programme dramatique et d'informer le spectateur, et que j'ai autrefois nommés « personnages intercesseurs- maîtres du jeu »².

Presque toutes les pièces retenues cumulant l'emploi de ces deux moyens, j'examinerai successivement comment chacune d'elles use de ces deux vecteurs d'information, ne tirant de cet examen que des conclusions limitées et prudemment provisoires.

1) *The Pride of Life*

Ce fragment de pièce long de 502 vers (en strophes de quatre vers à rimes alternées), copié sur un rouleau de parchemin relatif au Prieuré de la Sainte Trinité à Dublin pour les années 1337-46, semble, selon Norman Davis, dater de la moitié du XIV^e siècle, même s'il a été transcrit au tout début du XV^e siècle en dialectes différents par deux

¹ Ces pièces sont citées dans les éditions suivantes: a) *The Pride of Life* in *Non-Cycle Plays and Fragments*, Norman Davis ed. (London / New York, Oxford University Press, 1970), Early English Text Society, S. S. 1, pp. 90-105 ; b) *The Castle of Perseverance in Medieval Drama*, David Bevington ed., (Boston, Houghton Mifflin C°, 1975), pp. 796-900; c) *Mankind in Medieval Drama, An Anthology*, Greg Walker ed., (Oxford, Blackwell, 2000), pp. 258-79 ; d) *The Play of the Sacrament in Medieval Drama, an Anthology*, pp. 213-33 ; e) *Fulgens and Lucreces in English Moral Interludes*, Glynne Wickham ed. (London, J. M. Dent Ltd, 1976), pp. 37-101.

² Cette dimension du personnage du théâtre pré- ou proto-moderne anglais, identifiée et fonctionnellement définie dans mon travail doctoral (*Culture et théâtre populaire en Angleterre à la fin du Moyen Age*, thèse d'État, Paris 3, 1979, chap. 7, pp. 606-32.), a été analysée en détail et intégrée au système de fonctions qu'étudie Jean-Paul dans *Le Théâtre du « Vice »*, thèse d'État, Paris 4, 1987, *passim*.

scribes. Le fragment débute par une présentation de l'argument que fait Prologus, à la fois gestionnaire et commentateur du spectacle. Il résume l'histoire, exhorte le public à la discipline, et même à l'héroïsme en cas de mauvais temps. Puis le héros, Rex Vivus, prend la parole au vers 112, pour rejouer en direct ce drame qui implique quatre à cinq personnages. Tous, mais les deux protagonistes surtout, utilisent une forme d'auto-présentation beaucoup plus largement usitée que ce qu'en dit la critique traditionnelle, la liant aux seuls personnages du Mal dans les cycles et n'en appréciant d'ailleurs que très superficiellement les effets. Comme c'est souvent le cas, les protagonistes adoptent ici, dans cette description monologuée que j'ai autrefois appelée « autoprosopopée », une posture curieusement objective, de tonalité constatative (je dirais même testimoniale), que les personnages masculins relèvent volontiers d'une pointe de fierté ou de défi provocateur. Rythmée, rimée, voire allitérée, et donc de vertu mémorielle, c'est une parole tout à fait propre à assurer le prestige scénique du locuteur.

Après l'intervention de Prologus, cet élément textualisé de finalité didascalique est utilisé par tous les acteurs du drame : Le Roi, la Reine, les deux chevaliers (Fortitudo et Sanitas), le messenger (Mirth), l'évêque (Episcopus). Notons pour ne plus y revenir que cette liaison organique entre le personnage et la didascalie explicative conjoint étroitement ce qui est dit et ce qui est fait, déclarant donc l'essence du personnage. En d'autres termes, son inscription dans le discours dramatique fait de la didascalie un spectacle : d'où son importance théâtrale.

Par voie de conséquence, les didascalies banales, simples *stage-directions*, d'ailleurs rarissimes, sont d'autant plus remarquables même si elles ne signalent qu'entrées et sorties. L'une d'elles, aux vers 298-306, a même acquis une célébrité enviable dans l'histoire du théâtre anglais puisqu'elle indique que Roi de Vie, apparemment fatigué par le rôle et son opposition à la Reine, se retire derrière un rideau (*the traverse*) tandis que la Reine profite de cette sortie pour envoyer le messenger quérir l'Evêque.

Et nunc, clausio tentorio, dicet Regina secreta nuncio (*Pride*, v. 306)

Nous allons retrouver ces didascalies textualisées d'auto-présentation dans la grande moralité *The Castle of Perseverance* à laquelle je passe maintenant.

2) *The Castle of Perseverance*

Effectivement grande par ses dimensions physiques (ses 3656 vers et ses 36 personnages), elle l'est aussi par l'information relativement complète que nous possédons sur son mode de représentation, et surtout peut-être par le splendide isolement que lui assurent ces deux facteurs au sein du nombre très limité des Moralités qui nous restent. Cette pièce jouit ainsi d'une popularité enviable d'ailleurs confortée par les trop rares représentations qui en sont données.

Suivant l'ordre précédemment adopté pour l'examen des éléments didascaliques, je signalerai d'abord l'existence des *Banns*, parade explicative et incitative qui, à la façon de la publicité des cirques de village du XX^e siècle, sert à attirer la clientèle. Animée par deux *vexillatores* et longue de 156 vers, elle chante le pittoresque, l'attrait, mais aussi l'intérêt homilétique du drame.

Pour discutées que soient encore aujourd'hui les conditions précises de la mise en spectacle en une aire de jeu (que désigne en anglais la locution *place and scaffold*), on peut s'en faire une idée en considérant la reconstitution, non scientifique et seulement probable, qu'en propose l'ouvrage de C. Walter Hodges¹. On y voit comment chacun des échafauds ou tours situés en cinq points remarquables de la périphérie est habité au fil de scènes successives par les trois grands agonistes représentant les forces éthiques qui, selon le système idéologique de la pièce, s'efforcent d'abattre le frêle héros désarmé, *Humanum Genus*. Ils se nomment *World* (*Mundus*), *Belyal* (*Satanas*) et *Flesh* (*Caro*). Avec leurs *meynies* respectives, ils tentent de perdre l'âme du héros humain que seuls assistent *Bonus Angelus* et les Sept Vertus, avant que celui-ci ne se réfugie lors du dernier assaut dans le Château de Persévérance sis au centre de l'aire de jeu.

Les personnages surhumains que sont ces grands agonistes, masques abstraits abritant des forces redoutables, polarités à la fois physiques et psychiques de l'action théâtrale, prennent tour à tour la parole en une séquence impressionnante de courtes scènes où ils déclarent ce qu'ils sont. On peut, à la simple lecture, entendre comment chacun à tour de rôle utilise l'autoprosopopée pour exprimer, à la fois par sa présence physique et par son verbe, la charge sémantique qu'il incarne (orgueil, colère démoniaque, jouissance charnelle, etc.). On renvoie pour cela par

¹ C. Walter Hodges, *Shakespeare's Theatre*, Oxford : OUP, (1964) 1980, p. 33.

exemple aux scènes 1, 2, 3 (vers 157-95 ; 196-234 ; 235-74). Notons ici trois traits importants dans cette utilisation de l'autoprosopopée :

a) La puissance, voire la brutalité, phonique d'un *ranting* étroitement ajusté au caractère de l'imprécateur.

b) Le caractère totalement non-réaliste de ces vocatifs dont les énoncés disent en fait la pensée de l'auteur dramatique, pensée qui est ainsi imputée au locuteur et que la profération impose au destinataire, le spectateur. Il y a donc là comme un déplacement et une surcharge du code normal de la communication, soit une première forme d'insistance spectaculaire.

c) Enfin, ces énoncés de statut décalé proposent un contenu linguistico-acoustique qui, en concurrençant le spectacle visuel, crée une deuxième forme de ce soulignement théâtral appelé ostension.

Ces trois raisons expliquent sans doute en partie la puissance efficace, presque traumatisante parfois, de cette forme didascalique dont les effets ont, curieusement, été négligés ou minorés par la critique. Comme dans *The Pride of Life*, ces didascalies textualisées entraînent un usage des *stage-directions* ou *S.D.* limité à l'essentiel. Mais dans *The Castle*, où les déplacements sont importants vu les dimensions de l'aire de jeu, elles sont précisément soulignées en hors texte pour aider les responsables de la mise en spectacle et les acteurs (cris, appels de buccin, chants, combats sont ainsi précisément notés). La même logique fonctionnelle que celle à l'œuvre dans *The Pride* opère donc ici : aux *S.D.* la charge d'indiquer la proxémique du jeu scénique ; aux didascalies intégrées celle de refléter la nature visible, mais aussi intime, des agents dramatiques qui les profèrent. Ces autoprosopopées sont donc partie intégrante à la fois de la définition des agonistes et de l'effet spectaculaire que ces derniers exercent sur les spectateurs.

On ajoutera, pour terminer ce relevé concernant *The Castle*, que le discours des divers agents du drame autres que les grands représentants du Mal ou du Bien est le plus souvent voué à commenter les actes signifiés par le discours des grands agonistes, autant qu'à promouvoir ou signifier l'agon. Ces commentaires, souvent proches de la redite, ont une fonction d'explicitation sans doute utile dans une vaste enceinte où l'audition, qui peut être imparfaite, conditionne étroitement l'efficacité du spectacle. Par exemple, la simple lecture des passages où Mundus s'adresse à ses lieutenants Lust-Liking, Voluptas et Folly, aux vers 469-81, 482-90, et 491-525, permet de voir comment les deux modalités

discursives du déclaratif agonique et du commentaire alternent ou s'enchevêtrent dans un même énoncé.

3) *Mankind* (920 vers)

La pièce est l'une des trois (avec *The Castle* et *Wisdom*) connues sous le nom de Macro Plays (du nom du bibliophile du XVIII^e siècle possesseur du manuscrit où elles se trouvent). Très vraisemblablement liée comme ses consœurs à l'East Anglia, l'examen de son dialecte la fait dater des environs de 1465-70. Son contenu doctrinal est explicite et peut se résumer en deux propositions : a) que le désaccord entre aspirations spirituelles et conduites ou tentations physiques permet au Diable de ruiner l'âme humaine ; b) que, tout comme les actes, le langage décide pour chaque individu de la perte ou du salut de son âme. L'obscénité délibérée de parties entières du dialogue est donc là pour manifester cette deuxième vérité. Obscénité que la critique, par un réflexe longtemps demeuré victorien, a sanctionnée en jugeant que cette version dénaturée de la Moralité était tout juste digne d'oubli. Même si la pièce n'offre pas de matériau résolument nouveau sur le sujet qui nous occupe, quelques variations intéressantes légitiment néanmoins un bref commentaire.

Pas de prologue à proprement parler ici, mais une approche graduelle de la pièce, laquelle ne débute réellement qu'au vers 185 avec l'entrée du héros *Mankind*. Cette longue entrée en matière, qui occupe à peu près 1/5^e de la pièce, introduit en plusieurs étapes les protagonistes environnant le héros. C'est la formule choisie aussi par *The Castle*, mais ici cette fragmentation prend un relief et un sens particuliers. En effet, c'est Mercy, représentant l'orthodoxie doctrinale, qui occupe en tout premier lieu (v. 1-44) la fonction « Prologue ». L'occasion pour ce personnage, qui mettra obstinément sa vertu et ses conseils au service de *Mankind*, de nous infliger un discours prévisible et redondant, écrit dans un *aureate English* d'une caricaturale mais efficace outrance. Lui succèdera brutalement *Mischief* (vers 45-70), la voix de l'opposition, du Mal en embuscade, venu pour perdre le héros *Mankind*. Sa moquerie agressive file une laborieuse métaphore qu'interrompt heureusement une lacune du texte (sans doute celle d'une page perdue). Suit enfin l'entrée des trois compères de *Mischief*, les trois « N » : *Newguise*, *Nowadays* et *Nought* (v. 71-184) lesquels, selon la lecture de Glynne Wickham, miment un spectacle de montreur d'ours (*English Moral Interludes*, p.

5). Une nouvelle charge burlesque, s'abaissant même à la scatologie, est menée à l'encontre du malheureux Mercy dont l'équipement linguistique ne suffit pas pour tenir tête aux plaisanteries douteuses des quatre lascars. Enfin, le héros entre en jeu au vers 185.

L'intérêt de ce long prélude est certes qu'il pose le décor moral auquel va être immédiatement confronté le héros. Mais les deux entrées successives des porte-parole du Bien puis du Mal ont aussi un effet spectaculaire : celui de proposer au spectateur-auditeur la mise en regard de deux points de vue antagonistes, chacun sollicitant de sa part une réponse critique. La rhétorique vertueuse, exagérément blindée de certitudes, que dévide Mercy peut sembler tout aussi insupportable que celle, encanaillée, des quatre turlupins. Nous avons, dès le vers 70, le sentiment d'être devant deux versions, tout aussi menteuses l'une que l'autre, des vérités moyennes de l'ordre humain. Et ceci, à mon sens, met le public de la moralité dans la posture paradoxale, mais à la réflexion très théâtrale, de suspens mental entre deux excès, l'invitant au doute et à l'expectative. Ce sera d'ailleurs là bientôt le choix infligé à Mankind, ce héros fragile que Mercy dit éloquemment *variable*, ce qui a pour effet de mettre le spectateur en étroite sympathie avec lui. Toute la pièce durant, d'ailleurs, cette incitation à la dubitation se poursuit, les excès de chaque camp tirant alternativement à hue et à dia le héros comme le spectateur. Celui-ci (je ne parle pas des lecteurs que nous sommes) cède d'ailleurs à ces appels à la connivence : par exemple quand les trois N, encouragés par leurs premiers succès et voulant faire oublier à Mankind les vertueux avis de Mercy, engagent le public à reprendre en chœur la scatologique parodie de cantique de Noël qu'entonne d'abord Nought (v. 332-43). De la même façon, le public réel cède apparemment à l'invitation des trois coquins en répondant favorablement à une quête qu'ils organisent sous le prétexte de donner à voir sur scène l'invisible Titivillus (v. 456-524). Une autre marque constante de cette alternance réside dans les oppositions linguistiques qui nous font passer d'un latin macaronique, se voulant parodie de Mercy, aux trivialités lassantes d'une violence intentionnellement a-sociale et souvent érotisée.

Notons enfin que l'essentiel du discours dans les 920 vers de la pièce consiste en commentaires bien plus qu'en actes, ceux-ci étant la plupart du temps perpétrés hors scène et relatés après coup (voir par exemple les vers 507-20 ou 643-50). Les seuls actes effectivement montrés sont les

tours joués à *Mankind* par les quatre amis et ensuite par Titivillus (vers 425-82).

Prédisposer au doute, mais aussi faire prévaloir le commentaire sur l'action dramatique, tels sont les deux traits que l'on retrouve dans la pièce, d'un genre un peu différent mais vouée elle aussi à la démonstration doctrinale, qu'est *The Croxton Play of the Sacrament* (1461).

4) *The Play of the Sacrament*

Cette version anglaise du miracle de la Sainte Hostie, dont existent plusieurs versions continentales, s'ouvre en effet comme *Mankind* par un contraste paradoxal au regard des intentions de la pièce. Après un prologue (vers 1-80) que cette pièce jouée dans le dispositif du *place and scaffold* confie ici aussi à deux *vexillatores*, vient l'autoprosopopée des deux riches marchands, agonistes essentiels du drame : le chrétien Aristorius, et le juif Jonathas. Identiques dans leur économie générale et leur fonction de faire-valoir (ils vantent la puissante richesse de ces deux seigneurs du monde mercantile), les deux monologues, de longueur comparable (67 et 47 vers), s'opposent pourtant subtilement en ce que le chrétien fonde son éminence et son pouvoir sur le seul argent tiré de son négoce, tandis que le juif se targue bien davantage de l'exotique et luxueuse beauté des produits dont il fait commerce. Contraste surprenant qui contrebate les attentes normales du spectateur chrétien, et doit l'inciter à la circonspection vis-à-vis des deux héros. D'autant que les mobiles de chacun, exposés en une suite de brefs échanges nerveux (v. 266-335) confortent largement ce premier contraste. En effet, l'appât du seul gain motive le marchand chrétien, prêt pour cent livres à voler nuitamment une hostie consacrée dans l'église proche, alors que c'est le souci de prouver l'inanité de mythe chrétien de la Transsubstanciation qui pousse le juif à proposer son marché au chrétien, puis à aller jusqu'au bout du sacrilège. Paradoxe qui est bien sûr essentiel à l'intention de l'auteur, mais qui doit néanmoins disposer le spectateur tant soit peu attentif au suspens spectaculaire déjà mentionné.

Alors que la critique a plusieurs fois noté comment l'auteur de *Mankind* joue du doute et de l'incertitude dans la pièce (voir les deux exemples donnés plus haut et que l'on pourrait aisément multiplier), on a, à ma connaissance, omis de remarquer dans la pièce – moins étudiée il est vrai –, qu'est *The Croxton Play* que l'auteur use du même effet de

paradoxe ainsi que de la constante présence du commentaire au cœur même du discours agoniste. Plutôt que de multiplier sur ces deux points des remarques glanées au long de la pièce, il sera plus efficace, après avoir résumé l'argument, de montrer comment le commentaire qui pénètre celui-ci en constitue le sens de façon décisive. Rappelons donc en quelques mots l'argument dramatique. On ne passera sous silence que l'épisode parasite de l'intrusion du médecin charlatan et son aide Colle (épisode probablement emprunté aux pièces rurales ou *Mummers' Plays*, et qui dure près de 130 vers).

Après que le chrétien a livré au marchand juif l'hostie consacrée qu'il vient de voler, Jonathas et ses serviteurs la posent soigneusement sur le drap blanc d'un autel improvisé (v. 393) puis la lacèrent de cinq coups de poignard pour voir si elle saigne, avant de s'employer désespérément à étancher les flots de sang qui en jaillissent, déclenchant à chaque acte une nouvelle aggravation : Jonathas veut saisir l'hostie qui reste collée à sa main et, pris de démence, va s'enfuir, mais ses serviteurs lui clouent le bras avec l'hostie sur une Croix de fortune. Quand ils jetteront le tout dans l'huile d'un chaudron mis à chauffer, l'huile deviendra sang, débordera, puis le chaudron et le four ayant éclaté, apparaîtra l'image du Crucifié. Celui-ci reproche aux Juifs de lui faire subir une nouvelle fois sa Passion (v. 716), et Jonathas ayant trempé dans le chaudron sa main et, miraculeusement guéri, recouvré le bras que l'on vient de déclouer, les Juifs tombent à genoux, déclarant leur prochaine conversion.

Ce qu'il est capital de noter c'est que ce déroulement (qui tient en quelques phrases et gestes simples) occupe textuellement plus de 350 vers, et qu'il est en réalité serti dans un véritable rituel ponctué de citations empruntées au récit évangélique de la Passion (entre Cène et trépas du Christ) ainsi qu'à la Célébration de l'Eucharistie. Ce récitatif ritualisé à quatre ou cinq voix témoigne d'une connaissance intime des sources chrétiennes, attestant concurremment la prégnance du mythe et la violence du combat que lui livre alors l'esprit de rationalité mondaine. Le sens profond de la pièce tient donc à l'alliance paradoxale du commentaire et de l'action sacrilège des Juifs. Alliance apparemment inconsciente pour les Juifs puisque leurs actes successifs, souhaitant nier la Passion, s'acharnent à en constituer un véritable « copier-coller ».

On ajoutera cette remarque capitale : plus qu'en toute autre pièce de la période, l'étroite conjonction entre d'une part un discours et une action porteurs d'un déni de « transsubstantiation » porté au paroxysme du

sacrilège, et d'autre part un commentaire affirmant contradictoirement la volonté de croire en ce qui est nié, voilà qui constitue et alimente une tension certaine entre le dire et le montrer, entre le voir et le croire. Toute l'efficacité théâtrale de la pièce dépend finalement de cette contradiction portée, comme le chaudron et le four de la fable, à un point d'ébullition paroxystique¹. Cette collusion des deux faces d'un discours foncièrement contradictoire que Jean-Paul Débax compare à l'envers et l'endroit du gant de chevreau shakespearien, me semble, plutôt qu'une tactique rhétorique, l'indispensable stratégie de communication théâtrale qui alimente la scène en « énergie spectaculaire »².

5) *Fulgens and Lucrez* (1497)

J'en viens à la dernière pièce de ma sélection. Faut-il dire que si j'ai tenu à l'y inclure c'est certes parce qu'elle est la première qui, jouée et publiée, échappe au schéma chrétien traditionnel du cycle et de la Moralité ? Mais, je le confesse, c'est aussi à cause des sentiments que

¹ Non sans de bonnes raisons, Janet Dillon fonde sur l'attrait maladif de la violence faite au corps et sur la course à l'excès l'essentiel de l'énergie théâtrale qui porte la pièce (« What Sacrament? Excess, Taboo and Truth in *The Croxton Play of the Sacrament* and Twentieth century Body Art », *European Medieval Drama*, 4 (2000), Sidney Higgins & André Lascombes, ed. (Brepols, Turnhout, 2001), 169-79). Reconnaître le bien-fondé de cette lecture, essentielle pour le spectateur d'aujourd'hui, n'exclue nullement de faire-valoir que le public contemporain de la pièce a dû réagir tout aussi fortement au paradoxe dont je souligne ici la puissance fonctionnelle. Voir à cet égard mon « Une question à régler : violence et divinité dans le Cycle de Chester », « *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance* », Actes du XLV^e Colloque d'Études humanistes, CESR Tours, 01-06 juillet 2002 (Turnhout, Brepols, 2006, pp. 249-69).

² Cette notion (le plus souvent ignorée de la critique, même universitaire), mérite pourtant attention, puisque l'*enargeia* dont le nom grec rappelle mieux le vrai sens, conditionne la réception théâtrale dont elle est principe actif. Outre les définitions aristotéliennes, on lira là-dessus les pages passionnées et passionnantes que F. Paya consacre aux constituants du « texte théâtral », étroitement lié aux fonctions archaïques, dit-il, (avec l'aval de M. Jousse et V. Novarina) dans son *La Tragédie grecque, de la lettre à la scène*, (Paris, L'Entretemps, 2000), p. 174. Quant à la gestion de « l'énergie » par le masque, le corps et la voix, voir plusieurs des contributions publiées dans *Le Masque : du rite au théâtre*, Actes du Colloque du CNRS, 1981-82, Paris, CNRS, « Arts du Spectacle », 1989).

l'on ne peut que porter à cette pièce pénétrée de vertu théâtrale. La présentation faite par Jean-Paul Débax¹ m'autorise à passer directement à mes propres remarques. Je me propose en effet de noter plus en détail que je ne l'ai fait jusqu'ici les aspects remarquables de la fonction spectaculaire des personnages intercesseurs. Comme précédemment, j'appuierai mes remarques sur un rappel, parfois circonstancié, de l'organisation de la pièce. Je partirai, une fois encore, de la remarque pertinente de Jean-Paul Débax qui note, à l'inverse de l'opinion paresseuse de maint critique, que les deux intrigues ne sont pas dans un rapport de subordination (comme *main plot* et *sub-plot*). Je suggérerai à ce propos que l'intrigue dérivée, parasitant l'intrigue originelle à l'initiative des personnages intercesseurs A et B et jusqu'à menacer parfois de la ruiner, constitue avec celle-ci un dispositif en miroir dont les effets théâtraux sont décisifs. Je rappelle que cette pièce d'un total de 2351 vers est faite de deux parties (de 1429 et de 922 vers) séparées par un intervalle festif (repas et danses ?).

Je considérerai l'essentiel de l'activité des personnages intercesseurs, appelés A et B, à travers les 408 premiers vers de la première partie, y distinguant deux étapes :

1) du vers 1 à 202 : la mise en place du dispositif théâtral qui donne sa dimension à la pièce ;

2) du vers 203 au vers 408 : l'offre gratifiante faite au public et au lecteur d'une expérience rapprochée du jeu théâtral.

Ces 408 vers équivalent fonctionnellement au Prologue des pièces précédentes, à ceci près que l'introduction ne vise pas seulement à créer un cadre narratif autour de la pièce, mais élabore graduellement un véritable espace esthétique de la représentation dans le hall Tudor dont l'ouvrage de Hodges² donne une éloquente image. Voyons-en les différentes étapes.

a) (vers 1-27) – A, présent dans la foule, tient à voix haute un discours proche de la rumination spontanée. Parlant des gens attablés, occupés à manger et boire aux dépens de leur hôte, il note essentiellement leur silence (v. 17-21). Puis, distinguant un quidam assez proche, il lui adresse la parole. C'est B. Le public est ainsi constitué et, en son sein,

¹ Voir l'article de Jean-Paul Débax « Rhétorique et romanesque dans *Fulgens and Lucrece* de H. Medwall et quelques autres pièces du XVI^e siècle » dans le présent volume.

² *Op. cit.*, p. 38.

sous l'égide des deux compères, nous public-lecteur, sommes devenus spectateurs des spectateurs.

b) (vers 28-127) – Nos deux entreparleurs papotent. Soupçonnant qu'un spectacle se prépare, A se renseigne et B confirme : il y aura bien une pièce de théâtre. A exulte : il adore le théâtre. B lui raconte la pièce, faisant de nous, lecteurs et donc auditeurs subreptices (ou *eave-droppers*) un public parasite bien informé d'entrée de jeu.

c) (vers 128-189) – Le récit achevé, A et B commentent l'argument potentiellement polémique de la pièce : la noblesse de cœur est-elle opposable à la noblesse de sang, la seule héritée et socialement reconnue ? Cette question, brûlante durant les premiers temps du règne d'Henry VII, après le chaos social créé par la Guerre des cousins, est ainsi déminée et aseptisée par le commentaire de B puisque reléguée dans le lointain historique de la Rome antique. On pourra donc en débattre sereinement dans le suspens théâtral. Nous avons là la fonction d'information délibérative déjà rencontrée.

d) (vers 190-201) – Nous revenons au présent de la représentation car la pièce va commencer. Il faut se taire, Fulgens, père de la belle Lucrece, fait son entrée. Les deux compères et le public dont nous sommes se muent désormais en auditeurs-spectateurs à part entière.

On voit bien comment le travail des deux intercesseurs se mesure à la distance esthétique qu'ils ont ainsi graduellement creusée entre le spectacle et nous, créant le rapport entre la salle et le jeu, et donc l'attente du plaisir du spectacle. (On voit aussi par là, comme le disent toujours les comédiens, que le véritable spectacle débute par la présence des spectateurs).

Il faudrait suivre encore quelque temps nos deux compères pour apprécier l'étendue de leur talent « d'intercesseurs-maîtres du jeu ». Nous les suivrons seulement jusqu'au moment où le premier d'entre eux, B, profite hardiment de l'occasion de changer de statut que lui offre Publius Cornelius. Celui-ci, amoureux-un-peu-trop-transi, réclame ouvertement à l'assistance les services de quelque valet ingénieux. B le prend au mot et entre dans la pièce (v. 392). Notre qualité de doubles silencieux des deux intercesseurs nous met en situation de goûter au ras du jeu l'épisode en question (v. 203-398). J'abandonnerai ensuite la pièce au moment où l'intrigue romanesque commence.

(vers 203-291) – Ici intervient le pseudo-monologue de Fulgens qui parle maintenant devant le public d'un théâtre, l'informant de ce nous

ont déjà appris ce même Fulgens, mais aussi B dès son résumé de la pièce aux vers 70-125. Ce nouvel exemple de double, et même de triple, redite – puisque l'échange entre Fulgens et Publius Cornelius (292-345) est une troisième répétition de faits connus de nous – nous installe, spectateur-auditeur omniscient, dans le plaisir dégusté de la répétition d'un récit familier, nous permet de savourer dans l'exécution d'un texte connu la maîtrise technique des comédiens. Plaisir dont la critique parle trop peu.

(vers 346-58) – La sortie de Fulgens et celle de Publius au vers 346 crée, nous l'avons dit, un incident dramatique insolite. Le comédien nous surprend en levant le tabou de la barrière entre salle et jeu. Surprise qu'accroît B, qui brise le tabou dans l'autre sens en décidant de sauter le pas et d'entrer dans la pièce. Ainsi donc s'achève la mutation des intercesseurs qui, de spectateurs qu'ils étaient au départ, sont devenus acteurs. Car A, chômeur comme B, attiré comme lui par les bénéfices et agréments de l'emploi, suivra vite son exemple, devenant à son tour le dévoué valet de Gaius Flaminius, bientôt promu amant agréé de Lucrece.

La question se pose : où nous situons-nous exactement désormais, nous lecteur-spectateur qui avons jusqu'ici épousé la posture des deux intercesseurs ? J'abandonne à ceux qui liront la pièce, et auront la chance de la voir jouer, la charge de répondre à cette délicate question. Je suggérerai seulement que le public et le théâtre ainsi mis en place par *Fulgens and Lucreces* sont prêts à produire et accueillir favorablement désormais le spectacle exaltant que Jean-Paul Débax a appelé « le théâtre du 'Vice' »¹. Ce spectacle, qui cultive avec brio certains virus nouveaux de l'art théâtral, exploitera en particulier ce personnage de l'intercesseur polyvalent nommé « Vice ». Type à vrai dire éternel du théâtre populaire que semble bien annoncer déjà par son entregent, son dynamisme et surtout sa sensibilité au plaisir spectaculaire le duo A et B imaginé par Henry Medwall.

Cette possible filiation autorise deux brefs commentaires :

– On voit comment les éléments didascaliques les plus substantiellement liés à la trame dramatique tendent à nourrir le personnage, non pas dans le sens, que notre point de vue privilégie trop souvent, d'un accroissement de quelque complexité intime, mais dans celui de sa volumétrie et de sa flexibilité fonctionnelles, sans doute liées à la complexité croissante des situations dramatiques.

¹ Jean-Paul Débax : *Théâtre du « Vice »*.

– On voit aussi selon quels biais s’opère l’adaptation de schémas dramatiques en cours d’abandon ou de mutation, et comment se fait leur insertion dans les formes théâtrales nouvelles, ici l’*interlude*. En préservant et renouvelant l’attrait spectaculaire, une telle adaptation interdit que l’on puisse tout uniment dire que le théâtre Tudor est plus ou moins spectaculaire que les formes médiévales précédentes. Elle accrédite plutôt l’intérêt que recèle l’étude attentive de ces transitions et des phases d’une tradition évolutive.