



HAL
open science

L'émergence de la farce anglaise grâce aux comédiens anglais en tournée en Allemagne

Jean-Paul Débax

► **To cite this version:**

Jean-Paul Débax. L'émergence de la farce anglaise grâce aux comédiens anglais en tournée en Allemagne. L'articulation langue-littérature dans les textes médiévaux anglais 4, Jun 2005, Nancy, France. pp.165-177. hal-04687115

HAL Id: hal-04687115

<https://hal.science/hal-04687115v1>

Submitted on 4 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.

L'émergence de la farce anglaise grâce aux comédiens anglais en tournée en Allemagne

Jean-Paul Débax
Université de Toulouse-le-Mirail

Abstract : Few researchers have addressed the problem set by the absence of farces in late medieval and Elizabethan drama. It was tempting to use the numerous references to the sung and danced jigs that often followed the 'regular' play in the Elizabethan theatre. But no text is extant to-day. On the other hand, English actors were present in German courts as early as the 1550s, and English companies were touring Germany at the turn of the 16th and 17th centuries. As a witness, we possess a volume published in 1620 under the title *Engelische Comedien and Tragedien* which, besides translations of well-known plays of the Shakespearean age, provides the texts of seven short comic plays. These evince the following features: most of them possess a comic character, known by the English name of Pickleherring, a sort of cross between entertainer (fool) and Vice, familiar in the English interludes, but only present in the Reversby folk play. They contain the usual themes of the European farce: cuckoldry, shrewish wives, romantic love ridiculed and *naïveté* deluded. If these plays are not exact translations of plays staged in England, at least they bear witness of the existence of English farces.

L'émergence dont je vais traiter ici ne se réfère pas à la naissance d'un genre littéraire, mais plutôt à sa reconnaissance. En d'autres termes, je convie le lecteur à des retrouvailles. Ironiquement et paradoxalement peut-être, cet essai a pour but de jeter quelque lumière sur un corpus certes inexistant, mais dont on pressent qu'il n'a pas pu ne pas exister. On aura beau consulter de nombreuses histoires du théâtre anglais, on ne trouvera que difficilement un chapitre sur la farce anglaise, ancienne ou moderne. Seul Chambers¹ propose une courte liste de textes dramatiques médiévaux désignés comme « Farces of medieval type », où il catalogue quatre titres de John Heywood. Mais trois de ces titres (*The Pardoner and the Friar*, *The Four PP* et *The Weather*) sont plutôt des débats qui trouveraient mieux leur place dans une autre liste de l'ouvrage de

¹ E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, Dover reprint 1996 (1903), Vol. II, 202-206.

Chambers intitulée « Pseudo interludes and disputations ». Seule la quatrième pièce, *John, Tib and Sir John* (également connue sous le titre *John John*), peut être qualifiée de farce, mais, après examen, elle s'est révélée n'être qu'une fidèle adaptation d'une pièce française, *La Farce nouvelle du pasté*. Cette timide mention mise à part, le même Chambers ne connaît que trois grands types de pièces, correspondant aux trois parties de son ouvrage : 1. le théâtre traditionnel, villageois d'origine rituelle, 2. le théâtre religieux et 3. les interludes.

Dans notre recherche de la farce disparue, sommes-nous donc victimes d'un simple mirage, partis sur la trace de textes introuvables parce qu'inexistants, sans doute perdus à jamais, comme si nous voulions ajouter un nouveau chapitre aux ouvrages de C. J. Sisson ou de R. M. Wilson sur la littérature perdue des siècles passés¹ ? Il n'est pas question non plus de spéculer sur la nature, le contenu (intrigues, personnages) des textes perdus, ni encore moins de caresser le fol espoir d'en retrouver des exemplaires dans la reliure de quelque registre paroissial. La remarque de Sisson à propos du livre de Baskervill, *The Elizabethan Jig*, est d'ailleurs instructive à cet égard. Elle lui a été suggérée par la tentative de Collier de faire passer un faux pour une authentique Jigue dramatique (*Stage-jig*), et il poursuit : « nor can Professor Baskervill, in his exhaustive work upon the Elizabethan Jig, exhibit a single Elizabethan or Jacobean jig of more elaborate kind which can be proved to have been a stage jig » (Sisson, 126). Plutôt que de retourner les pierres pour découvrir les textes perdus, il s'agit, à mes yeux, de trouver des témoignages concordants, convaincants, prouvant la nécessité d'un tel type théâtral dans la palette des spectacles offerts à la société anglaise du Moyen Age et du début de la Renaissance.

On peut, et cela a déjà été tenté – bien que peut-être incomplètement, – rechercher des prémices du genre en question en amont ; citons pour exemple les « poèmes » de Lydgate du début du XV^e siècle, connus sous le nom de *mummings*, qu'on considère de plus en plus comme ayant une destination théâtrale. C'est tout particulièrement le cas du *Mumming at Hertford*, dont l'intrigue, la guerre des sexes, l'apparente au genre du fabliau. On peut aussi chercher à débusquer des restes enkystés dans les pièces plus « régulières » (scènes de bastonnades dans certains interludes comme *Horestes* et *Cambises*, clowneries et jeux langagiers des *fools* et

¹ Il s'agit de C. J. Sisson, *The Lost Plays of Shakespeare's Age* (CUP, 1936) et R. M. Wilson, *The Lost Literature of Medieval England*.

des *clowns* dans de nombreuses comédies élisabéthaines). Mais ces recherches n'entrent pas dans mon propos d'aujourd'hui.

Un hasard de l'histoire culturelle peut miraculeusement nous apporter une révélation ; cette situation, je l'appellerai « coloniale ». Imaginez qu'un pays, après la conquête d'un autre territoire qu'il a colonisé, disparaisse subitement de la carte, corps et biens – c'est-à-dire sa technologie, son système social, sa culture et sa langue – on peut alors raisonnablement penser que, si l'on veut connaître ces caractéristiques du pays colonisateur disparu, le reflet qu'on observe dans la colonie peut, jusqu'à un certain point et faute de mieux, nous en donner une image assez fidèle. Cette virtualité semble s'être réalisée en grandeur réelle lorsque les comédiens anglais ont exporté leur répertoire à l'occasion de tournées en Allemagne, vers la fin du XVI^e siècle et au début du siècle suivant.

Mon attention a été attirée vers cette situation par la très érudite étude de W. J. Lawrence, *Pre-Restoration Studies*, où l'auteur mentionne l'ampleur et l'intérêt de ces tournées comme révélatrices d'un corpus importé¹. A propos de l'adaptation par le dramaturge allemand Ayser de la mélodie d'une farce anglaise chantée « Rowland's Godsonne », Lawrence commente à juste titre :

we have reason to be thankful for this foreign liking for the English lyric farce, seeing that it led to the presentation of certain jigs that would have been otherwise lost to us.

Je suis également redevable à Lawrence pour sa mention d'un volume publié en 1620, qui constitue une anthologie en langue allemande de pièces anglaises jouées en Allemagne pendant les premières années du siècle par des acteurs ambulants. Après quelques recherches, j'ai pu identifier le volume comme étant *Engelische Comedien und Tragedien*, publié à Leipzig, probablement sous la direction de Friedrich Menius². Ce sont quelques pièces courtes à la fin de ce volume qui nous fourniront la preuve que les comédiens anglais ont, au cours de leurs tournées, apporté des farces anglaises sur les scènes allemandes.

Avant d'étudier les textes de ce recueil, examinons les questions que pose son existence même. Il semble, au premier abord, qu'il y ait une

¹ W. J. Lawrence, *Pre-Restoration Studies*, Harvard U. P., 1927, pp. 85-6.

² *Spieltexte der Wanderbühnen*, 1620, re-ed. Manfred Brauneck, Berlin, 1970, Vol. I, *Engelische Comedien und Tragedien*.

contradiction apparente entre la revendication de l'anglicité de ces pièces et la langue dans laquelle elles sont imprimées (l'allemand). On pourrait penser que le terme « anglais » dénote une simple mode théâtrale, comme on dirait « à l'anglaise », comme on dit par exemple « une valse viennoise ». On peut se demander aussi si les acteurs jouant des pièces à l'anglaise étaient autochtones ou authentiquement anglais. Pour cela il faut examiner les données historiques (Voir Cohn). Dans le domaine des spectacles, les échanges entre Angleterre et Allemagne sont anciens. Dès 1483, cinq ménestrels allemands sont signalés à la cour de Richard III. Plusieurs autres étaient présents à la cour d'Henry VIII en 1516. Aux environs de 1550 les pièces de John Bale étaient disponibles en langue allemande, ayant été traduites en Suisse alémanique.

Les voyageurs allemands ont été nombreux en Angleterre tout au long du XVI^e siècle, et tous vantent la vie intellectuelle anglaise et l'excellence des théâtres anglais. Les ducs et princes allemands en voyage en Angleterre accomplissent en général un périple uniforme, une sorte de tournée des grands ducs culturelle, visitant ce que l'Angleterre a de plus prestigieux : Londres, Windsor, Hampton Court, Oxford et Cambridge. En 1592, on signale la présence en Angleterre du comte Frederick de Mömpelgard, et il est probable qu'il a assisté à une représentation des *Merry Wives*. En 1596, c'est le tour de Ludwig, prince de Anhalt; il suit l'itinéraire habituel, augmenté de Nonsuch et de Canterbury. Dans son journal écrit en vers il fait une description précise des théâtres londoniens, qui semble suggérer un intérêt certain et une expérience vécue, même si aucune représentation spécifique n'est mentionnée. Voici le passage :

[...] There are four theatres to see here,
Where Princes too, and Kings, and Emperors appear
In the true size of life, in handsome robes arrayed,
And mention of their deeds, as they befell, is made.

(suivent les descriptions de combats d'ours et de chiens, ainsi que de coqs, Cohn, p. XVI.

Paul Hentzner, tuteur de Christophe de Rehdiger, prince silésien, fait le même tour avec son élève en 1596, et nous a laissé une élogieuse description des théâtres anglais¹. Le duc Louis Frederick de Wirtemberg assista le 30 avril 1610, à une représentation d'*Othello* au Globe.

¹ Hentzner décrit ainsi les théâtres de Londres : « Without the city are some theatres where English actors almost every day represent tragedies and comedies

Ces éloges de la part des voyageurs allemands expliquent sans doute le bon accueil réservé en Allemagne aux comédiens anglais. Dans son *Apology for Actors* (1612), Heywood révèle que des acteurs anglais étaient présents à la cour de Danemark, sous Frederick II (mort en 1588, donc avant cette date), et cinq d'entre eux, envoyés à la cour de Christian I^{er}, Electeur de Saxe, s'y trouvaient déjà en 1586. La mission de ces artistes était la suivante :

play as often as the same is ordered them, and attend with their fiddles and instruments belonging thereto, and play music, and amuse and entertain us also with their art in leaping and other graceful things that they have learnt.

La présence parmi ces « musiciens » de George Bryan et Thomas Pope, qui seront plus tard bien connus sur la scène élisabéthaine, prouve que ces cinq artistes n'étaient pas que des instrumentistes ou des danseurs. Et il n'est pas non plus hors de propos de mentionner que Pope jouait après son retour à Londres des rôles de *clown*. Une autre tournée en Allemagne est dirigée par Robert Brown en 1591. Bien d'autres encore, jusqu'au groupe constitué par Green, Brown et Reynold qui visite Rostok en 1619, et qui pourraient être, avant leur retour en Angleterre en 1620, à l'origine du volume publié la même année.

Quant à la langue utilisée au cours des représentations, les témoignages paraissent à première vue contradictoires. On trouve dans une description de l'arrivée à Münster d'une troupe anglaise en 1599 que « [...] [les comédiens anglais] jouèrent cinq jours de suite cinq comédies différentes dans leur **langue anglaise** (*in ihrer engelscher Sprache*) » (Cohn, LXXXV). Mais, quelques années plus tard, la chronique de Nuremberg pour juin 1613, nous rapporte que des comédiens « donnèrent de belles tragédies [...] et également de gracieuses danses, de l'agréable musique, et d'autres distractions, ici à la cour de Hailsbrunn, **en bon allemand...** » (Cohn, LXXXVII-VIII).

Ces deux extraits montrent à l'évidence une évolution : les comédiens anglais se familiarisent au fil du temps avec l'allemand. De plus un phénomène particulier peut expliquer la transition d'une langue à l'autre. Dans la chronique de Münster pour 1599, déjà citée, une remarque sur le clown attire notre attention :

to very numerous audiences, these are concluded with excellent music, variety of dances and the great applause of the audience », *Itinerarium Germaniae, Galliae, Angliae, Italiae*, cité Cohn, XVII.

They (the English comedians) were accompanied by a clown who, when a new act had to commence and when they had to change their costume, made many antics and pranks in German during the performance, by which he amused the audience (Cohn, CXXX).

On peut peut-être imaginer qu'en plus de distraire l'auditoire, il donnait en allemand quelques renseignements sur l'intrigue de la pièce, une sorte de résumé, pour faciliter la compréhension des spectateurs. D'où la place prépondérante que prend ce clown, comme nous allons le voir dans l'étude des pièces elles-mêmes.

Pour résumer ce qui vient d'être dit, il paraît raisonnable de supposer que la profondeur et l'authenticité de l'influence des comédiens anglais sur la scène allemande, ne paraissent pas faire de doute, et peuvent donc être garantes de la conformité des pièces proposées à un original anglais déjà présent dans le répertoire de ces comédiens.

Le volume de 1620 est composé de deux parties. La première partie comprend huit pièces régulières, c'est-à-dire de longueur moyenne, ayant une intrigue historique ou légendaire, et mettant en scène des personnages, en général identifiés à l'aide de noms propres comme Hamlet ou Titus Andronicus. Une deuxième partie contient sept pièces courtes, sans intrigue narrative proprement dite; les personnages sont anonymes ou génériques, tels le mari, le meunier. Elles sont désignées en allemand par les termes de *Spiel*, « action » ou *Aufzüge*. La première série est manifestement démarquée de pièces shakespeariennes ou, plus largement, européennes, comme le montrent à l'évidence les titres : *La Reine Esther*, *L'Enfant prodigue*, *Fortunato*, ou *Julio et Hippolyta* (intrigue inspirée des *Deux Gentilshommes de Vérone*). Ces pièces sont longuement commentées par A. Cohn ; en revanche il ne s'étend point sur la deuxième série, dont l'origine est plus obscure, et qu'il décrit en trois lignes de façon fort expéditive :

When we consider the extremely arbitrary treatment that has been the lot of these farces, which are much further removed from the models than the greater pieces, we must despair of discovering the English originals, most of which are probably no longer extant (Cohn, CXIII).

Mais Cohn n'en traitera pas non plus (de façon arbitraire ou pas), et nous devons donc le laisser à son désespoir. Nous n'avons pas non plus découvert les originaux anglais, mais inutile de nous désespérer ; c'est précisément l'analyse de ces sept textes qui va, je l'espère, apporter quelque lumière sur la farce anglaise.

Deux traits nous paraissent particulièrement significatifs; et c'est sur eux que notre analyse va essentiellement porter : le premier est l'omniprésence du personnage du clown, et le deuxième est le mélange des thèmes romanesques avec d'autres qui appartiennent au genre fabliau.

1. Le clown est appelé Pickleherring. A notre grande surprise, ce nom n'est pratiquement jamais utilisé dans le théâtre anglais de cette époque. Sa présence sur le frontispice du volume que nous considérons suggère que ce nom était sans doute un bon argument publicitaire (encore en 1620) pour attirer un public nombreux de lecteurs. On remarque dans les sept pièces qui nous intéressent particulièrement, que le nom de Pickleherring revient trois fois dans les titres ; en outre il est présent dans la distribution du N° XI (ici intitulé « Actus I »), et dans celle du N° XV (ici intitulé « Action à quatre personnages »).

Alors que le théâtre allemand connaissait déjà un rôle de fou (le *Narr*), le pitre d'origine anglaise se distingue par le nom de Pickleherring. Dans la tagédie de la *Femme adultère* (de 1594) du Duc Henry Julius de Brunswick, très influencé par les pièces des comédiens anglais, le clown Bousset prend la peine de préciser (en traduction anglaise) : « I am an Englishman, I do not understand any one that speaks German ». Il est possible que, comme le propose G. Freden, le personnage de Pickleherring ait été créé par John Reynolds, peut-être arrivé en Allemagne dès 1591 et qui, avec ses compatriotes Green et Brown, aurait pu être à l'origine de la publication de 1620. En 1626, l'un des acteurs logés à Torgau à l'occasion du mariage de la princesse Sophia est désigné par son prénom Robert suivi du nom du rôle qu'il tenait dans le spectacle : Pickleherring. Dans l'une des pièces régulières du recueil, *Fortunatus*, (qui a des relations assez lointaines avec la pièce de Dekker, en particulier du fait de l'absence du clown chez Dekker), le clown est Pickleherring. Dans la pièce *Absurda Comica or Mr. Peter Squenz* de Andrea Gryphius, (années 1630), inspirée de l'interlude des artisans d'Athènes de *A Midsummer Night's Dream*, le rôle correspondant à celui de Bottom est appelé Pickleherring.

Le nom de Pickleherring, comme synonyme de clown de théâtre, était-il vraiment populaire en Angleterre ? L'étude de plusieurs index de personnages de pièces du XVI^e siècle, n'en révèle aucun. Le *Lexicon* du

vocabulaire shakespearien ne fournit qu'une seule référence : dans *Twelfth Night* (I, v, 115), Sir Toby, clown lui-même, attribue aux harengs à la saumure qu'il prétend avoir mangés des brûlures d'estomac sans doute dues à la boisson, « a plague o'these pickleherrings! » La seule autre référence à ma connaissance se trouve dans *Dr Faustus* (B text, II, iii, 140). Il semble donc qu'il n'y ait qu'un seul personnage de Pickleherring dans la littérature dramatique, c'est celui de la pièce traditionnelle de *Revesby*. On sait que ce « jeu », tel que nous le possédons aujourd'hui, est un amalgame sans doute dû aux collecteurs du XIX^e siècle, d'au moins trois actions successives et de natures différentes. 1. le combat entre le fool et le cheval jupon (*hobbyhorse*) ; 2. mort et résurrection du Fool, 3 ; le courtoisement et le mariage de Cécile (Sweet Cis). La réunion de ces trois parties ne va pas sans incohérence ni contradictions (par exemple, le Fool est plus vieux que Pickleherring dans la première pièce, alors que c'est l'inverse à la fin de la troisième). L'unité se constitue autour des personnages de Pickleherring et du Fool, à la fois acteurs et commentateurs d'actions essentiellement mimées et dansées. Mais Pickleherring et le Fool ne se confondent pas : le Fool, héros du drame rituel qui meurt et sera ressuscité, joue paradoxalement plutôt un rôle de clown, se laissant tromper par les questions insidieuses du rusé Pickleherring, toujours prêt à mettre son interlocuteur en difficulté et à lancer des œillades complices en direction des spectateurs.

On peut déplorer que le personnage de Pickleherring n'apparaisse qu'une fois dans toutes les pièces folkloriques collectées à ce jour, mais on doit en revanche se réjouir que, par miracle, dans ce grand et impitoyable raz-de-marée d'oubli qui régite et détruit toute littérature orale, cette apparition dans la pièce de *Revesby* puisse porter témoignage d'une popularité indubitable dans les pièces tant villageoises que professionnelles des siècles du Moyen Age. Si un acteur anglais, amené à jouer un rôle de paysan, lourdaud mais rusé, a eu spontanément recours au nom de Pickleherring, c'est que ce nom était populaire et, de plus, connoté positivement dans l'héritage dramatique. On serait tenté d'imaginer qu'à partir de rituels plus anciens, il a émigré vers ces spectacles dits folkloriques du temps de Carnaval, c'est-à-dire, en somme, des farces, comme semble le suggérer le nom même de

Pickleherring : utilisation ironique du symbole du jeûne du Carême pour désigner son opposé, le temps festif du Carnaval¹.

Dans les pièces courtes du recueil de 1620 qui nous intéressent maintenant, Pickleherring a des rôles variés. La pièce n° IX est fondée sur une situation archétypale assez proche de celle de la troisième partie de la pièce de Revesby (et de celle du *Merchant's Tale*, qui conte l'histoire de January et de May) : Pickleherring y est le serviteur du vieil époux de Maria et le complice des amours de cette dernière avec le soldat. Le vieux mari les surprend, pardonne à Maria, mais chasse Pickleherring, seule victime de l'infidélité de Maria. Dans la pièce N° X, Pickleherring annoncé dans le titre, ne paraît pas explicitement dans la distribution. Voici l'intrigue : Le meunier Wilhelm qui couche avec la femme de Hans, le paysan innocent, fait croire à ce dernier qu'il prend l'apparence du meunier lui-même quand il porte une pierre sur ses épaules. Une série de stratagèmes inventés par Wilhelm font apparaître la naïveté du Badin et procurent sécurité aux amours entre Wilhelm et la paysanne. Ce Wilhelm, magicien farcesque, faux démon et animateur de l'action, et qui ne manque pas de ressemblances avec le Vice des interludes, peut très bien être un personnage de Pickleherring, même si le nom n'est jamais prononcé.

Les pièces n° XI et XII se présentent comme des ballades romanesques, où Pickleherring chante ses amours tumultueuses. La XI se termine sur une chute farcesque, lorsque la femme infidèle se retrouve enceinte des œuvres de Pickleherring. Dans la XII, Pickleherring, désigné par le terme de *Narr*, sombre dans le désespoir après la trahison de sa belle. Pickleherring est absent du n° XIII. Il est de nouveau présent dans la pièce XIV : une double déception amoureuse pour Pickleherring se termine à la cave à vin en compagnie de son rival. Dans la pièce XV enfin, il est serviteur comme dans la IX, et facilite la rencontre entre une roturière et son noble amant.

Dans bien des cas, donc, Pickleherring joue les intermédiaires. Non seulement il fait avancer l'action, mais la commente, l'explique pour le spectateur, dans des déclarations qui peuvent être considérées comme des apartés, même si l'absence totale de didascalies rend très aléatoire quelque conjecture que ce soit au sujet de la mimique et de la gestuelle.

¹ Cf. les *Fastnachtspielen* allemands.

2. Venons-en, pour terminer, à l'examen des thèmes et motifs de ces pièces, aspects particulièrement importants car, à peu près dépourvues d'intrigue suivie, elles sont constituées d'une suite de motifs et de tableaux en majorité issus de la littérature populaire.

Ce qui frappe en premier lieu, est l'alternance entre motifs et relations ou langage appartenant à la tradition romanesque, et, d'autre part, un ensemble de références réalistes, étrangères au genre romanesque, telles que l'alimentation, la boisson (et ses excès !), l'argent, les tâches domestiques, la copulation et la procréation. Les rêves romanesques de Pickleherring dans la pièce XII sont vite ridiculisés par l'infidélité de sa bien-aimée. L'union entre la belle Marie et le vieil Henry est également montrée du doigt en raison de la différence d'âge entre les deux époux, qui entraîne l'infidélité immédiate et inévitable de la jeune femme (pièce IX). La pièce X, où plus le badin de mari se croit rusé, plus il est berné par l'amant, propose une vision cynique des sentiments habituellement honorés en littérature.

Le quotidien est le décor fréquent de ces actions : les brouilles domestiques sont des sujets favoris, comme dans la pièce XII, dont le cadre est la confection de la lessive (cadre de la farce française du *Cuvier*). Cette pièce fonde son comique sur le machisme dominant et dominateur de la société médiévale et postmédiévale, qui est manifesté par ailleurs par la création de personnages de mégères (*Tom Tyler*) et par l'utilisation du motif de l'homme battu, que nous retrouvons dans *Horestes* et *Cambises*. Ici la soumission du mari est renforcée par la défaite du voisin venu lui prêter main forte. Autre rupture de ton : la femme infidèle se retrouve enceinte à la fin de la pièce XI, et Pickleherring le papa du futur bébé, ce qui évoque le burlesque du fermier enceint présent dans le *Fastnachtspiele* de Hans Sachs. Ces sautes brutales de ton sont génératrices de comique, but principal recherché par ce théâtre. L'agilité verbale en est un autre ressort. Parmi de nombreux exemples, je citerai l'ambiguïté de cheval et chevaucher – terme qui «chevauche» précisément deux domaines, celui de l'aristocratico-romanesque et celui de l'érotisme populaire.

L'articulation entre les différents épisodes se réalise à l'aide de motifs stéréotypés et traditionnels qui utilisent des subterfuges, transparents aux yeux des spectateurs; qui eux aussi sont générateurs de comique : par exemple, l'épreuve de sincérité constituée par la mort feinte du vieux mari, présente dans la pièce IX, et qui se retrouve dans le *Malade*

imaginaire et dans *Volpone*. Un autre type de subterfuge est l'emploi d'une fausse magie, transparente, elle aussi, pour les spectateurs. Dans la pièce X, le pauvre badin de mari croit changer d'apparence quand il porte une pierre sur l'épaule; un drap tendu en travers de la chambre permet de soustraire le soldat-amant à la colère du mari (pièce IX) ; dans la pièce XV, la femme infidèle, prétextant une indisposition, se livrera à un va-et-vient comique entre la chambre du mari et la cachette de l'amant. Il faudrait aussi évoquer la musique et les airs chantés, qu'on trouve dans les farces françaises contemporaines, chez Molière entre autres, et la danse : la pièce XVI est une courante (sans texte), danse très à la mode au XVII^e siècle, comme nous le révèle la scène xii des *Précieuses ridicules*.

Cette description des pièces de Pickleherring jouées en Allemagne par les comédiens anglais n'est qu'un élément d'une plus vaste démonstration (non encore réalisée) tendant à prouver l'existence de farces en Angleterre au Moyen Age et à la Renaissance – démonstration qui devrait également inclure l'étude des restes de farce épars dans les interludes et dans les pièces d'époque shakespearienne, ainsi que des spectacles musicaux encore joués au XVI^e siècle, mais rarement décrits.

Pour avoir une idée plus exacte du rôle qu'a pu jouer le personnage central des pièces du recueil étudié, Pickleherring, je le comparerais volontiers à son quasi contemporain (mais certes mieux connu), le Sganarelle de Molière. Il revient lui aussi de façon récurrente au cours de la carrière du comédien du Roi. Il est présent dans cinq de ses pièces (*Le Médecin volant*, *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, *L'École des maris*, *L'Amour médecin* et *Le Médecin malgré lui*). Tour à tour serviteur, bourgeois, mari et père de famille, c'est un personnage protéen ; il n'est attaché à aucun emploi, mais se définit plutôt par une attitude, une manière d'être, une gestuelle, et un lien fort ou connivence entre acteur et personnage, et entre acteur et public. Sganarelle est entrepreneur de spectacle, en même temps que personnage central et dupe tout à la fois. C'est celui qui fait rire et qui fait pleurer. « Ah, l'étrange chose que la vie », s'exclame-t-il mélancoliquement au début de *L'Amour médecin*, lorsqu'il apprend la mort de sa femme, pour terminer la pièce joyeusement par cette invitation : « J'ai eu la précaution de faire venir des voix et des instruments pour célébrer la fête ». Il faut un tel bateleur pour mener une farce. Avec Pickleherring nous avons le bateleur. Il ne nous reste donc qu'à inventer la farce.