



HAL
open science

Rhétorique et romanesque dans *Fulgens and lucrece* de H. Medwall et quelques autres pièces du XVI^e siècle

Jean-Paul Débax

► **To cite this version:**

Jean-Paul Débax. Rhétorique et romanesque dans *Fulgens and lucrece* de H. Medwall et quelques autres pièces du XVI^e siècle. L'articulation langue-littérature dans les textes médiévaux anglais 4, Jun 2005, Nancy, France. pp.177-190. hal-04687162

HAL Id: hal-04687162

<https://hal.science/hal-04687162v1>

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.

Rhétorique et romanesque dans *Fulgens and Lucrece* de H. Medwall et quelques autres pièces du XVI^e siècle

Jean-Paul Débax
Université de Toulouse-le-Mirail

Is it not surprising that a book like Altman's "about the exercise of wonder" in late medieval drama should almost entirely ignore the romantic plays of the period? But the limited number of such dramatic texts extant to-day may account for that situation. On the other hand, rhetoric in the form of debates is to be found in most late medieval spectacles: debates produced as demonstrations of intellectual and linguistic agility, debates used as pretexts for tourneys and masques. Then proper debate-plays such as the *Four PP's* and the *Play of Love* mark a further development towards "regular" drama. In 1497 was printed Medwall's *Fulgens and Lucres*. Its frame structure is a debate, but it is a dramatized one, in which characters A, B and Joan, who play the parts of entertainers and masters of ceremony, provide real dramatic action. Towards the end of the century, little known hybrid romantic plays use a Vice that plays the above mentioned roles of entertainer and manipulator while remaining on the fringe of the romantic plots. The heritage of the debate remains a structural pattern for the Elizabethan comedies and dramatic romances.

« This book is about the exercise of wonder ». Ainsi commence l'étude de Joel B. Altman, *The Tudor Play of Mind*. Cette pétition de principe s'inspire de la déclaration d'Aristote (*Métaphysique*), « c'est grâce à la qualité d'émerveillement (wonder) que les hommes entrent en philosophie, et ont dès l'origine été poussés à philosopher [...] allant des petites questions posées par le quotidien, jusqu'aux grands problèmes relevant de l'existence du monde »¹. Je suis sûr que J. Altman a convaincu la majorité de ses lecteurs, moi le premier, que l'étonnement, l'émerveillement et le questionnement philosophiques à propos des grandes questions de la vie – l'amour, la justice, le pouvoir, la nature, l'imagination, etc. – sont, pour la période qui nous intéresse ici (fin du Moyen Age et Renaissance), également présents dans la mise en forme des essais de réponse à ces questions, grâce à la rhétorique héritée des classiques et transmise par la scholastique médiévale.

¹ University of California Press, Berkeley (1978), p. 1.

J. Altman nous suggère également que, dans le champ du théâtre post-médiéval, ces questions ne sont pas posées sous forme générale, mais portent sur des cas concrets et individuels (tout en étant évidemment toujours fictionnels), à l'image de la formation des écoliers et des étudiants, qui était fondée sur l'entraînement à la controverse, au débat et à l'argumentation *ad utramque partem*, ce qui les conduisait à apporter des réponses plurielles après avoir examiné des points de vue multiples tout au long d'un cheminement sinueux et contradictoire (c'est-à-dire qui progresse grâce à la confrontation d'opinions antithétiques).

Cette recherche d'une réponse libérale aux mystères du monde, qui est l'essence même de la philosophie, ne va pas de soi au Moyen Age. Elle trouve en effet sur son chemin la réponse massive et dogmatique de la religion, chrétienne en l'occurrence, qui affirme – disons pour faire court et au prix d'être quelque peu schématique – que, loin d'être un fourmillement de mystères merveilleux, le monde a un ordre, et que cet ordre n'est pas de ce monde. Ce n'est qu'au cours de la Renaissance que cette emprise idéologique se relâche, et que, grâce au modèle des anciens, l'examen pluriel, et surtout la réponse plurielle, devient envisageable. Il est, semble-t-il, symptomatique que dans le domaine que je vais évoquer, le théâtre anglais d'époque Tudor, les premiers textes (en majorité antérieurs à 1550) utilisent presque exclusivement des personnages allégoriques et se refusent à considérer l'amour humain autrement qu'en termes de sensualité ou de prostitution, et le rejettent dans l'enfer des turpitudes qui s'opposent au salut de l'âme. Dans *Nature* (1497), *Mundus et Infans* (c. 1510) et *Youth* (1520), l'amour n'est mentionné qu'à l'occasion de l'épisode « vie dans le péché ». Le jeune héros de *Nature* prend ses aises dans une auberge où l'on « monte » en compagnie des demoiselles peu farouches attachées à l'établissement. Dans *Mundus et Infans*, la Folie accueille le jeune homme dès sa sortie de l'adolescence, et l'entraîne vers les quartiers chauds (*stews*) de la capitale. Dans *Youth* enfin, le héros parachève son parcours délictueux par sa rencontre avec Dame Luxure... en attendant son amendement sur les conseils de Charité. Il est intéressant de noter à ce propos, la réutilisation de la maquerelle antique dans deux pièces emblématiques à cet égard, l'*Interludium de Clerico et Puella* (c. 1300) – qui comprend l'épisode de la chienne qui pleure – et le traitement de l'histoire de la Célestine dans *Calisto and Melibea* (?Rastell, c. 1520), la

version anglaise étant beaucoup plus morale que la pièce espagnole inspiratrice¹.

Dans ces conditions, on peut être surpris par le fait que, dans une étude comme celle de J. Altman qui commence par le terme *wonder*, et se réclame de l'utilisation aristotélicienne de ce concept, on ne traite que très peu de la littérature (narrative ou dramatique) qui est justement fondée sur la merveille et le merveilleux, c'est-à-dire le genre romanesque. Au théâtre en particulier, il semble que le principe même du romanesque, avec ses rencontres improbables, ses voyages exotiques et ses mariages avec une princesse lointaine, ses passions, ses séparations et ses retrouvailles, ses monstres à terrasser, comporte un pouvoir spectaculaire fort et une intrigue captivante, susceptibles de mobiliser l'intérêt du spectateur. Mais on peut comprendre par ailleurs, pourquoi l'étude du théâtre romanesque anglais est quasi absente de cet ouvrage : c'est que ce corpus est bien réduit, voire squelettique et, par ailleurs, généralement méprisé par les critiques. Pourtant, tout porte à croire que ces pièces ont été nombreuses et que ce sont des conditions matérielles et culturelles qui ont causé leur quasi totale disparition : moins fréquemment imprimées que les œuvres narratives (qui, elles, étaient systématiquement imprimées pour être lues); elles laissent aussi moins de traces dans les registres officiels, dans les rapports diplomatiques ou dans les correspondances privées que les spectacles de cour en général. Il n'y a cependant aucune raison de penser que les pièces aient constitué un corpus plus réduit que les autres genres

¹ L'*Interludium* est une pièce incomplète. Elle s'interrompt au moment où la maquerelle refuse hypocritement (et, on suppose, temporairement) d'aider le jeune clerc dans ses manœuvres amoureuses. Mais la suite nous est fournie par le poème dialogué *Dame Sirith* (MS c. 1280) où la maquerelle convainc la jeune femme de se donner au clerc en lui faisant croire que sa chienne qui pleure (parce qu'en réalité elle lui a jeté du poivre dans les yeux) est une jeune fille qui a été métamorphosée en chienne pour avoir refusé les avances d'un étudiant. Le motif de la chienne qui pleure, très répandu dans le fabliau médiéval et, vraisemblablement, d'origine germanique, paraît dans *Steinhöwel Asop* de Lattin Gennan (1415) et dans une pièce danoise *Den Otro Husteu (La Femme infidèle, Ms 1531)* ; voir traduction de Leif Sondergaard et Tom Pettitt, *Medieval English Theatre* 21 (1999), 111-34. Le motif se retrouve aussi, mais comme simple vision onirique, dans *Calisto and Melibea* (c. 1525, ll. 951, 955 et 997; in R. Axton ed., *Three Rastell Plays*, Brewer, Cambridge, 1979). La chienne est à la fois la *old quene*, [...] *bawdy wych*, (c'est-à-dire la Célestine) et la chienne qui pleure, du motif traditionnel.

artistiques de la veine romanesque. On remarquera d'ailleurs le mépris suscité par le roman de type byzantino-chevaleresque, qui fait l'objet de fréquentes satires au moment même où il est le plus populaire, soit pendant tout le XVI^e siècle. Était-il satirisé parce que justement trop populaire ? Peut-on en trouver un analogue dans les heurs et malheurs du Nouveau Roman, il n'y a guère¹ ?

Venons enfin aux manifestations de la faculté de libre examen dont j'ai traité tout à l'heure. J'adopterai pour ce faire, un ordre presque chronologique, pour ne pas être confronté au choix épineux en matière rhétorique de la *divisio* !

Depuis l'Antiquité la technique du débat constitue le b.a.-ba de la formation scolaire. Depuis l'Antiquité aussi, le débat vise à la fois un objectif pratique (destiné aux avocats et aux orateurs politiques) et un objectif esthétique (étalage de la virtuosité de l'artiste). Ce sont au Moyen Âge des débats ou *estriifs* : poèmes dialogués mais pas forcément dramatiques, dont le prototype est l'« Adresse de l'âme au corps » (texte du MS Vercelli et texte plus tardif en moyen-anglais), ainsi que les

¹ « Of the fifty or more plays mentioned in the records of the Revels Office between 1568 and 1580, there is a possibility that two or three have reached posterity in the shape of subsequent revisions or adaptations. » / « One of the most striking anomalies in the history of English literature is the attitude of open hostility or contemptuous neglect which contemporary criticism assumed toward the Elizabethan romantic drama », C. M. Ellison, *The Early Romantic Drama at the English Court* (Menasha, Wisconsin, 1917), pp. 87 et 130. / « Roughly a third, perhaps more, of the actors' repertoire must have consisted of plays of this type (i.e. romantic) », L. Salingar, *Shakespeare and the Traditions of Comedy* (Cambridge, 1974), p. 67. / Un exemple de mépris : « The dramatised tales of chivalric adventure, the loosely structured, wide-ranging gallimaufries that made up a large part of the 1570's and 1580's contained flaws in dramatic construction immediately apparent to a sophisticated critic. Sir Philip Sidney's words on the lack of artistic coherence in the plays and Stephen Gossons's, on their lack of moral substance have been quoted many times in demonstrating again the weaknesses of this exuberant, and often grotesque, drama. » P. Russell, « Romantic Narrative Plays: 1570-1590 », *Elizabethan Theatre, Stratford, Avon Studies* 9 (1966), 107-29, p. 107. / La littérature romanesque était aussi décriée par les humanistes, Vivès et Erasme, et par les puritains. L'exemple le plus fameux de satire interne du genre romanesque est évidemment le *Don Quichotte* de Cervantès, connu en MS dès 1600. Voir Russell, *op. cit.*, pp. 124-7 et aussi Ellison, *op. cit.*, pp. 49-51.

nombreux débats entre animaux, particulièrement des oiseaux (*The Owl and the Nightingale, The Thrush and the Nightingale, The Cuckoo and the Nightingale, The Merle and the Nightingale* de Dunbar, etc.)¹ Il en va de même à l'époque Tudor ; à la cour en particulier où un débat peut constituer un véritable divertissement².

Dans certains cas le débat académique, tout en faisant partie d'un ensemble de festivités, gardait sa spécificité. Il peut aussi se mélanger plus intimement à un spectacle ; il devient alors une sorte de « script » ou, selon le terme de l'époque de *device* qui est introduit pour « justifier » ou « sémiotiser » le tournoi qui suit, et au cours duquel les combattants paraissent comme les champions de chacune des deux thèses opposées. A titre d'exemple, le thème proposé comme prétexte au tournoi de 1527 était « love and riches », tandis que celui pour l'Epiphanie 1552 était « youth and riches ». Les deux titres semblent renvoyer au débat qu'on pourrait formuler ainsi : quel est le bien le plus précieux ?

Du débat prétexte on passe aux pièces-débats. Nous devons la plupart de celles-ci à la presse de la famille Rastell, qui fonctionne dans la première moitié du siècle, jusqu'en 1562 exactement, date à laquelle William (fils de John), catholique comme son père, doit s'exiler à Louvain. La pièce anonyme, *Gentleness and Nobility* (imprimée en 1525), traite d'un sujet que nous retrouverons bientôt (en réalité l'un des plus répandus de l'époque), la nature de la vraie noblesse³. D'entrée de jeu, nous sommes abruptement mis en présence de deux personnages, le marchand et le chevalier, chacun essayant de persuader l'adversaire qu'il est lui-même le plus noble des deux. Survient un laboureur qui se montre moqueur et agressif, d'abord en paroles, ensuite en les frappant avec le fouet qu'il a apporté avec lui. Le formalisme du débat est ainsi brisé par

¹ *The Soul's Address to the Body* du livre de Vercell (deuxième moitié du X^e siècle), suivi de *The Dialogue between the Soul and the Body*, c.1290, ed. R. Willard, *PMLA* L (1935), 957-83. Pour la plupart des dialogues entre oiseaux, voir *English Lyrics of the XIIIth c.* ed. C. Brown, (Oxford: 1932).

² On retiendra entre autres occasions, les débats qui faisaient partie des festivités en honneur de la visite de la Reine Elisabeth à Cambridge (1564) et à Oxford (1566). G. Wickham mentionne « [a] long programme of oratorical disputations which were given on a 'great and ample stage' that had been specially constructed », *Early English Stages 1300 to 1660*, Vol. I, (Routledge, Londres, 1966), p. 250.

³ Edition utilisée : *Three Rastell Plays*, R. Axton ed., (Brewer, Cambridge, 1979).

ce jeu de scène inattendu, et le dialogue y trouve une vigueur nouvelle, émaillé qu'il est maintenant de divers « noms d'oiseaux » : *Jack Javell* (239) ou *fole* (243). Le laboureur se pose en arbitre, arguant que sa liberté le place au dessus de toute noblesse, et c'est à ce propos qu'il prononce la fameuse phrase :

For when Adam delf and Eve span,
Who was then a gentyman? (485-6)

Marchand et chevalier se fâchent contre le laboureur et quittent la scène, ce qui donne au laboureur l'occasion d'un monologue d'autosatisfaction. Dès qu'il en a terminé les deux autres reparaissent pour se réjouir de son départ. Un philosophe entre enfin pour condamner cet emportement et réaffirme la supériorité du dialogue sur la dispute (1101). Le même procédé de dramatisation par l'utilisation d'un arbitre pour diriger les débats, est utilisé par J. Heywood dans *The Four PP's*, où les représentants de quatre professions (Palmer, Pardoner, 'Potecary et l'arbitre Peddler). Sous l'influence de ce dernier, le débat devient un concours pour l'obtention du prix du plus grand menteur, et se transforme en une farce qui décline toute prétention à avoir le moindre sens :

To passe the tyme, in thys without offence
Was the cause why the maker dyd make it (1230-1)

Dans la dernière pièce-débat que je considérerai, *The Play of Love* (1534), Heywood prend un parti plus hardi pour dramatiser son propos. Certes, il laisse les quatre débatteurs-amoureux totalement abstraits : *Lover not Loved, Loved not Loving, Lover Loved et No Lover nor Loved*. L'innovation consiste en ce que ce dernier est non seulement un arbitre du débat, mais est appelé Vice dans une didascalie (ce qui fait de lui le plus ancien Vice du théâtre anglais nommément désigné comme tel dans le texte d'une pièce) :

Ici le Vice entre en courant parmi l'auditoire, portant un chapeau sur la tête plein de fusées enflammées, et criant "au feu, au feu, au feu, de l'eau, de l'eau, au feu!" jusqu'à ce que les flammes s'éteignent (après 1297).

Cette pièce comporte en premier lieu une critique implicite du genre « débat », puisque les deux discussions en cours arrivent à un blocage, chaque paire de débatteurs doit avoir recours à l'autre paire pour arbitrer son débat. Le Vice joue les perturbateurs, et les faits viennent contredire les paroles et les convictions : ces « faits » c'est en réalité l'histoire « véridique » que relate le Vice sous forme de récit inclus, en illustration

de l'adage *mockum moccabitur*. No Lover nor Loved avait l'habitude de se jouer des femmes, mais après un jour d'absence, il ressent l'envie de revoir sa belle. La servante répond que sa maîtresse est à l'article de la mort et ne peut donc le recevoir, mais par une fenêtre entr'ouverte, il l'aperçoit *naked a bed with another*. Ce cruel spectacle transforme notre moqueur en un vrai cynique. La seconde preuve par l'action est un jeu de scène, celui indiqué par la didascalie citée. Le Vice entre en scène coiffé d'un chapeau enflammé et criant au feu, dans le but de convaincre son interlocuteur, Lover Loved, que son amour a péri dans l'incendie de sa maison, prouvant ainsi que, contrairement à ce que prétendait ce dernier, un amoureux comblé est en fait celui qui peut ressentir la plus cuisante douleur. Malgré le poids d'une argumentation quelque peu laborieuse, le Vice arrive par sa présence et son action dramatiques à faire de ce débat un succès théâtral.

L'examen précédent de quelques pièces-débats illustre la diversité des registres auxquels les débats peuvent appartenir : le registre de la farce dans les *Four PP's*, où chaque protagoniste veut prouver que c'est lui le plus grand menteur. Les thèmes peuvent aussi être plus relevés : la noblesse et l'amour respectivement dans *Gentleness and Nobility* et *The Play of Love*. Ces thèmes, avec celui de l'aventure que nous aurons l'occasion de rencontrer plus loin, sont la matière même du romanesque.

L'analyse de la pièce suivante nous oblige à un léger retour en arrière chronologique. Cette entorse à la succession chronologique est justifiée par la maîtrise technique dont elle fait preuve. En effet, *Fulgens and Lucrez* (1497) combine avec une supériorité particulièrement admirable, les éléments épars et encore insuffisamment dramatisés présents dans les pièces issues des presses Rastell¹. L'auteur, Henry Medwall, avait le titre de chapelain (en fait il était chargé des menus plaisirs) à la cour du cardinal-chancelier, J. Morton. L'atmosphère intellectuelle qui régnait au palais de Lambeth au temps de Morton était celle d'un catholicisme d'inspiration érasmiennne, ouvert et tolérant, qui ne faisait pas totalement fi des valeurs humanistes païennes.

Fulgens and Lucrez montre à la fois une connaissance approfondie des procédés rhétoriques, et intègre les matériaux du romanesque amoureux. Résumer l'intrigue souvent considérée comme principale ne

¹ Edition utilisée: *The Plays of Henry Medwall*, ed. Alan H. Nelson, (Brewer, Cambridge, 1980).

rend que très partiellement compte de la réalité de la pièce. Lucrèce, fille du sénateur Fulgence, hésite entre deux prétendants, le noble, riche, mais vaniteux et débauché Publius Cornelius et le plus modeste, mais avisé et vertueux Gaius. Mais cette intrigue n'est pas, dramatiquement parlant, l'essentiel. Il faut ajouter qu'au début de la pièce, entrent en scène deux acteurs : l'appellation « acteurs » leur convient mieux que celle de « personnages », car l'auteur n'a même pas pris la peine de les nommer. Désignés seulement par les lettres A et B, ils ne sont que des virtualités de personnages. Spectateurs dans un premier temps, ils resteront en marge de l'intrigue de Lucrèce et de ses soupirants comme commentateurs ou messagers. *Fulgens and Lucre* a été représenté comme un « vrai » interlude, un « entremets » (au Grand Siècle on aurait employé le terme d'impromptu) joué en deux parties au cours d'un banquet, donc devant un public déjà constitué qui se prépare à être régala par un spectacle théâtral. A demande à B : « Que va-t-il se passer là ? » et il insiste : « Je vous prie, répétez bien, / On va jouer une pièce ? » B répond : « Oui, c'est certain ». A : « Alors j'approuve des deux mains ». Le statut ambigu de ces deux clowns-prologues est souligné : A : « Je suppose que vous / êtes acteur ». B : « Mais, pas du tout ! / Vraiment mon vieux, vous moquez-vous / De me supposer comédien ? »

Ces deux présentateurs du spectacle vont se mettre au service des deux prétendants, tout en restant, dans une certaine mesure, les meneurs du jeu théâtral, et ont donc bien des traits communs avec le Vice, No Lover nor Loved de *The Play of Love*. A et B, qui ne reçoivent jamais d'autre appellation, seront concurrents pour gagner les faveurs de Joan, la servante de Lucrèce, dans une rivalité parallèle à celle de Gaius et de Cornelius. La rhétorique des étapes du courtoisement est respectée de façon analogue dans les deux intrigues : surenchères de compliments, et surtout mise en valeur par chaque compétiteur des ses propres qualités, et enfin concours de spectacles et joutes sportives destinées à gagner l'assentiment de la belle. Au « masque » offert par Cornelius en l'honneur de Lucrèce répondent les concours de chant et de lutte disputés par A et B, ainsi que le jeu de *fart-pricke-in-cule* (en français, jeu de pique-en-cul ou de broche-en-cul), parodie de tournoi chevaleresque où un balai attaché entre les jambes tient lieu de palefroi¹.

¹ Notons qu'on pourrait soutenir que le jeu de *fart-pricke-in-cule* évoque aussi le combat de coq, ou les parades de chevaux-jupons qui participaient aux spectacles des danseurs de Morris. Pour le *fart-pricke-in-cule* voir P. Meredith, « Fart pricke

Les clowns fournissent l'élément comique en même temps que la satire interne si fréquente dans le genre romanesque.

Le ton romanesque est cependant nettement affirmé par le choix d'une intrigue galante comme métaphore du débat sur la vraie noblesse¹. La nature métaphorique de l'alternative dans laquelle se trouve Lucrèce est soulignée par l'absence presque totale de sentiment amoureux, ou même amical, entre elle et les deux soupirants ; à preuve, les sentiments ne sont jamais mentionnés dans le prologue où B résume l'intrigue (I *F&L*, 70-125). L'union projetée est clairement un mariage arrangé. Cornelius déclare à Fulgence son intention : *honour and advance / Your daughter Lucreces* (303-4)². L'amour dont il est en premier lieu question dans la pièce est l'amour paternel (412). Même Gaius, le futur élu, met en avant sa « diligence » (c'est-à-dire la cour qu'il doit à Lucrèce), et mentionne l'amour en termes très généraux et seulement comme un acquit : *For who so ever oweth obedience / Unto love [...]* (488-9), même s'il se réfère ensuite plusieurs fois à son « cœur » (517, 570). La façon dont Lucrèce mène les débats est très professionnelle. Pour commencer, elle en fixe les conditions, se fait reconnaître comme arbitre, et permet à chaque partie d'exposer ses arguments, demandant après les plaidoyers si les parties n'ont rien à ajouter, et promettant enfin de communiquer la décision dans un document écrit³.

La formulation de l'incipit comporte une certaine ambiguïté :

in cule and cock fighting », *METH* 6, 1 (1984), 30-39; A. Fletcher, « Fart pricke in cule, A late Elizabethen Analogue », *METH* 8 2, (1986), 134-39 et M. Twycross, « Fart pricke in cule; The Pictures », *METH* 23, (2001), 100-21.

¹ On a même proposé que cette métaphore servait aussi pour adresser un compliment politique au nouveau personnel (aristocrates de rang moyen et bourgeois) sur lequel s'appuyait Henry VII.

² Contrairement à l'affirmation de E. M. Waith : « we have the story of two lovers [...]. Here, the subject is as romantic as any in Seneca the Elder », « Controversia in the English Drama : Medwall and Massinger », *PMLA* 68 (1953), 286-303, p. 292.

³ II *F&L*, 413-9, 536-8, 706-19, 734-42. Le caractère juridique de ce débat est encore souligné par l'emploi fréquent du terme *case* : première partie 133, 242, 271, 1299, et deuxième partie 447, 579, 737, 780. Ce terme se retrouve dans *Witty and Witless*, 181.

Here is cōtayned a godely interlude of Fulgens Senatoure of Rome. Lucre his doughter. Gayus flamineus. & Publius. Cornelius. of the disputacyon of nobleness [...]¹

où le *of* devant *disputation* peut être interprété comme « à propos de » ou « traitant de ». Mais, malgré cette évidente ambiguïté, on peut estimer que ce titre opère une distinction entre le débat général (sur la vraie noblesse), et le cas particulier (le cas « Lucrece »). D'ailleurs Lucrece elle-même insiste à deux reprises – au début et à la fin des plaidoyers – sur le caractère individuel et personnel de la décision concernant son futur mariage².

Très au fait des règles de la *controversia*, Medwall distingue donc scrupuleusement, comme l'avaient fait bon nombre de philosophes et de rhéteurs avant lui, entre thèse (posant le problème général) et hypothèse (cas particulier), cette dernière étant exposée par le moyen de la *mimesis* (que l'on appellerait aujourd'hui « mise en image » ou « figurativisation »)³. C'est un véritable programme rhétorique que suggère A à Gaius, lorsqu'il lui conseille : « Allez cogiter et réfléchir / Aux arguments que vous pouvez trouver / Pour vous préparer au mieux ». Ce programme sera exécuté lors des plaidoiries finales, ce qui constitue un moment où la pièce devient à nos yeux plus statique, mais cet exercice ne pouvait qu'être apprécié des connaisseurs en raison d'un étalage impressionnant de maîtrise technique dans le domaine de l'argumentation.

Un saut chronologique est maintenant nécessaire, car entre 1534 (date de *Love*) et 1570 (date de la première des pièces que nous allons examiner : *Sir Clyomon*) les thèmes romanesques n'ont pas fait l'objet d'un traitement privilégié dans les textes, du moins dans ceux qui sont maintenant à notre disposition. Avec *Sir Clyomon and Sir Clamydes*, nous entrons dans l'époque des pièces romanesques « narratives » (appellation habituelle, qui n'est pas pleinement satisfaisante). Ainsi dans *Clyomon* (1570), *Common Conditions* (1576) et *Mucedorus* (1590), priorité est donnée à une histoire complexe à souhait, sur le modèle de *l'Orlando Furioso* de l'Arioste, ou des romans de chevalerie venus

¹ Reproduit de l'édition non datée (?1510) de J. Rastell.

² II *F&L*, 429-37 et 743-4.

³ Voir Altman *op. cit.* pp. 65-6 et 392. *F & L* emploie le terme médiéval d'« exemples », I, 153, 1407.

d'Espagne comme l'*Amadis de Gaule*. La structure dialectique et intemporelle des pièces de Heywood laisse ici la place à un schéma linéaire et chronologisé : voyages, aventures, déplacements, séparations et retrouvailles en sont les étapes principales et les événements structurants. De sorte qu'on peut parler à leur égard de rhétorique du lieu et de l'espace.

Les intrigues de ces trois pièces sont complexes et embrouillées. Pour *Common Conditions*, un frère et une sœur quittent leur pays à la suite du bannissement de leur père. Ils reparaissent ensuite sous des noms d'emprunt. Après des péripéties amoureuses et des situations requérant l'intervention de la magie, les amoureux sont sur le point d'être empoisonnés lorsque la pièce s'interrompt faute de temps (!). *Sir Clyomon* s'ouvre sur une infraction majeure au code de la chevalerie dont Clyomon se rend coupable au détriment de Clamydes. Chacun part alors en errance de par le vaste monde pour prouver sa valeur. Ils seront victimes de sortilèges et s'en libéreront ; ils s'engageront masqués dans des tournois, et chacun retrouvera en fin de compte la dame qui lui avait été refusée. L'intrigue de *Mucedorus* est légèrement moins compliquée : pour l'amour d'Amadine (promise à Segasto) Mucedorus, fils du roi de Valence, quitte son pays déguisé en berger. Il tue un rival, Amadine tombe aux mains d'un homme sauvage bientôt tué par Mucedorus déguisé en ermite. Après que ce dernier a révélé son identité, les deux amoureux sont enfin réunis.

Dans les trois cas, la liaison entre les épisodes romanesques et l'action scénique est assurée par une sorte de clown, dans deux cas aussi appelé « Vice »: Conditions dans *Common Conditions*, Subtle Shift dans *Sir Clyomon* et Mouse dans *Mucedorus*. Dans des rôles de serviteurs ou d'inspirateurs, ils apparaissent comme les sources ou les catalyseurs du spectaculaire, dans le contexte romanesque, comme cela était aussi le cas dans les pièces-débats. Ils agissent en restant toujours distincts des personnages de l'intrigue romanesque¹.

La période 1560-75 peut être considérée comme représentant l'apogée du Vice. Il paraît en particulier dans les pièces « hybrides », c'est-à-dire fondées sur une intrigue historico-légitime. Les principales sont : *King Darius* (1563), *Horestes* (1567), *Apus and Virginia* (1567) et *Cambises* (1569). Pour une définition de la pièce « hybride », voir B. Spivack, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, New York, 1958, ch. VIII.

Le ressort de ces pièces c'est la péripétie, suscitée en particulier par l'empêchement porté au déroulement normal de l'histoire par l'intervention de forces incontrôlées. Il est souvent causé par l'intervention de personnes en marge de la civilisation, les « rétameurs » ou « chaudronniers » parce que nomades (*Common Conditions*), les nomades de la mer (pirates de *Common Conditions*), un homme sauvage (Bremono de *Mucedorus*), des bêtes sauvages (l'ours de *Mucedorus*), la violence causée par la transgression du code chevaleresque (*Sir Clyomon*), la violence contre nature des sortilèges (Brian-sans-Foy de *Sir Clyomon*), la violence des éléments naturels (tempête de *Sir Clyomon*), sans parler de la violence inhérente à la vie, l'intervention de la Fortune aveugle qui préside à la destinée des humains¹.

On pourra être surpris que dans un contexte romanesque les personnages se livrent de temps en temps à une argumentation, soit dans un dialogue, soit dans un passage réflexif, soit encore dans un monologue délibératif. Dans *Common Conditions*, le dialogue entre Nomidès et Sabia tourne au débat formel sur la déloyauté des femmes, Nomidès avouant que ses arguments sortent tout droit de ses lectures, et Sabia répondant du tac au tac en citant les exemples de Médée, d'Ariane et de Criseïde². Sabia évoque l'image de la Fortune contraire par la métaphore du bateau ballotté par la tempête. Plus loin Nomidès convoquera celle du cerf blessé pour se décrire lui-même en amoureux d'une dame qui ne peut l'aimer car son cœur est engagé ailleurs³. Tout cela est fortement argumenté mais bien rationnel pour de l'amour !

¹ Référence de ces divers retournements de situations : Fortune ou Mutability, *Muc*, II,ii, 132-9; *Sir Cly*, 761, 765 (voir l'importance du personnage Fortune dans *The Rare Triumphs of Love and Fortune*) ; l'homme sauvage, *Mucedorus*, III, iii, 16-56 et IV, iii, 1-108 ; bête sauvage, l'ours, *Muc*, I, iii,1-63 ; chaudronniers, *Com.Cond*, 1-238 ; pirates, *Com.Cond*, 769-834, 906-86; tempête, *Sir Cly*, 720-37; monstre, *Sir Cly*, 826 seq. ; sortilèges, *Sir Cly*, 873-914 ; transgression du code d'honneur, *Sir Cly*, 104-263.

² *Common Conditions*, 571-680. Nomides déclare trouver ses arguments dans les livres et Sabia s'en étonne : « In authors then you have an aid for to dispute with me? » (595).

³ « The ship which I spake of before is I myself [...] », *Common Conditions*, 645. Plus loin dans la pièce, une autre dame est tombée amoureuse du même Nomidès, sans plus de succès ; elle commente : « Sir knight, let's leave this talk, I am no pleader, I » (1232). Les métaphores abondent dans *Common Conditions* : 240-66, 299-336. Dans *Mucedorus* Amadine démontre logiquement pourquoi

Cette union de la rhétorique et du romanesque qui, à première vue, peut paraître improbable et contre nature, est en réalité non une rencontre de hasard mais une nécessité. Très tôt dans son histoire, la fête de cour allie le tableau allégorique et/ou mythologique à des parties parlées, non des dialogues mais des tirades construites selon les règles de l'argumentation logique. En deuxième lieu, la matière même du romanesque littéraire est toute pétrie de juridisme, que ce soit le code de l'honneur chevaleresque, ou les règles de l'amour courtois. Le récit romanesque est le fruit du contact violent entre cette vision ordonnée du monde (domaine militaire ou sentimental) et la réalité qui bouscule cet ordre : tempêtes, pirates et hors-la-loi, ou toute personne qui ne respecte pas les codes de la société aristocratique.

Du point de vue technique, l'élaboration de la matière dramatique sous la forme d'une argumentation obéissant aux règles de la *divisio* et de la *compositio* rhétoriques a favorisé le modelage des personnages impliqués dans l'intrigue, et peut être considérée aussi comme le fondement du dialogue dramatique (tragique ou comique), alors que dans le même temps les tirades des clowns et des Vices restaient des auto-présentations ou des commentaires parodiques de l'argumentation des personnages romanesques, ou encore des textes fonctionnels, utilisant anaphore et cataphore pour tisser la trame dramatique.

Enfin, les perturbations causées par l'imprévu ne sont investies d'aucune valeur morale. Les codes, comme les manquements qui les enfreignent, sont des ordres et des désordres qui appartiennent exclusivement au monde. Le seul principe reconnu qui, bien que non transcendant, est néanmoins décrit comme supérieur au niveau des hommes et des événements, est la Fortune. Il est symptomatique que ses apparitions constituent le cadre de celle qui est peut-être la plus romanesque des pièces romanesques, *The Rare Triumphs of Love and Fortune* (1582), signifiant ainsi clairement que tous les incidents et perturbations de la pièce sont les fruits de son influence. Si tout principe supérieur n'est pas nié, nous assistons à un changement important de

elle ne peut pas aimer Brema (IV, iii). Cette rationalisation des situations amoureuses est peut-être également due aux jugements rendus par les cours d'amour (si la légende a quelque fondement !), dans lesquels un cas imaginaire, mais individuel, était tranché après avoir été argumenté. Voir J. Lafitte-Houssat, *Troubadours et cours d'amour*, (PUF, Que sais-je ?, 1950).

perspective par rapport à la pièce morale de quelque vingt ou trente ans plus tôt. Certes *wisdom* (la sagesse = la divinité) y est toujours déclarée être la source ultime de l'amour et de la Fortune, mais cette source est lointaine, et l'accent est mis maintenant sur l'activité présente de ces dernières. Ainsi la Fortune déclare à la fin de *Rare Triumphs* :

[...] for your annoy

Fortune and Love makes all amends (V, 1759-60)

(La Fortune et l'Amour vous consolent de toutes vos peines)

On ne saurait être plus « mondain » !