



HAL
open science

King Cambyses' vein

Jean-Paul Debax

► **To cite this version:**

Jean-Paul Debax. King Cambyses' vein. Marges/Seuils, May 2002, Nancy, France. pp.331-342.
hal-04692106

HAL Id: hal-04692106

<https://hal.science/hal-04692106v1>

Submitted on 9 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.

King Cambyses' Vein

Parmi les passages les plus connus du théâtre shakespearien figure cette fameuse scène iv de l'acte II de *Henry IV* (1^e partie), dans laquelle l'auteur a déployé une virtuosité technique absolument époustouflante. Shakespeare aimait, semble-t-il, donner des leçons de théâtre. Il l'a fait par l'intermédiaire des conseils donnés par Hamlet aux comédiens qui visitent le château d'Elseneur, ou par la conversation entre Richard III et Buckingham sur l'art de dissimuler et de contrefaire les émotions.¹ Mais là ce ne sont que paroles. Dans *Henry IV* Shakespeare réalise une expérience en vraie grandeur. Les plaisanteries imaginées par Poince et le Prince aux dépens de Francis, le jeune *undersinker* (on pourrait l'appeler aujourd'hui « barman stagiaire » ou « emploi jeune chez les limonadiers et débitants de boissons » !) de la taverne « A la Hure de Sanglier » ne sont pas que clownerie grossière. En effet, pour désorienter un serveur novice et peu éveillé, le prince organise sous nos yeux une mise en scène très élaborée. Il indique à Poinc qu'il doit se cacher dans une autre salle de l'auberge, et de là, appeler le serveur, tandis que ce dernier est interrogé par le prince sur des sujets anodins. Il entrecoupera ses explications de *anon, anon* en réponse aux appels de Poinc, rendant ainsi son discours apparemment incompréhensible et absurde. Mais le comportement qui lui est prêté constitue aussi la démonstration de la façon dont on peut créer de toutes pièces une situation et des rôles dramatiques, et du fait que le théâtre n'est au fond qu'un jeu librement organisé sans autre but que la production du plaisir. C'est en tant que metteur en scène que le Prince Hal déclare, *I am now of all humours* (II, iv, 90-3), indiquant par là la gratuité foncière de toute création théâtrale.

¹ *Hamlet*, II, ii, 426-604 ; *Richard III*, IV, v, 1-11.

Après cette préparation qu'on peut qualifier de théorique, Falstaff entre en scène, pour effectuer en quelque sorte les travaux pratiques. Il « assied », si l'on peut dire, son image d'acteur-menteur en proférant, tel le Miles Gloriosus de la tradition classico-médiévale, les vantardises les plus éhontées dans sa relation de l'attaque des voyageurs à Gadshill. Avec un clin d'œil significatif en direction de l'auditoire, il menace le prince de le chasser de son royaume avec un sabre de bois (134), allusion au clown-Vice traditionnel des interludes qui démontre à l'évidence la qualité farcesque de la situation ainsi suscitée. C'est lui qui devient maintenant metteur en scène, car, sous couvert d'une forme interrogative, il suggère bien de monter à son tour un spectacle, *What, shall we be merry, shall we have a play extempore?* (275-6). Le prétexte est vite trouvé: à cause des mauvaises nouvelles venues du front du Nord, Falstaff prévoit que le roi, qui a convoqué son fils au palais le lendemain matin, sera fort en colère. Il faut donc que Hal se prépare à supporter ses remontrances, et Falstaff propose une répétition destinée à préparer cette entrevue, où lui-même tiendra le rôle du roi. Pour corser cette démonstration en virtuosité dramatique, le prince jouera dans une deuxième version de la même scène le rôle de son père et Falstaff celui du prince.

Dans son commentaire Falstaff prend comme présupposé que l'auditoire doit être ému par l'acteur, et il expose les moyens d'y parvenir : d'abord un bon verre de *sack* pour se donner du courage et pour se rougir les yeux car, dit-il, pour convaincre il faut jouer la colère et parler avec passion, – ce qu'il résume par la formule, *I will do it in King Cambyses' Vein* (381-2). Bien entendu, ici la référence n'est pas au roi Cambise historique, mais à l'utilisation faite de ce héros dans la littérature dramatique antérieure. On pense immédiatement à l'interlude de Preston des environs de 1565, *A Lamentable Tragedy, mixed ful of Pleasant Mirth*, seule pièce à notre disposition aujourd'hui relatant l'histoire du roi de Perse, et qui contient le célèbre Vice Ambidexter. Nous y reviendrons. L'expression *King Cambyses' Vein* apparaît de nouveau quelque soixante-dix ans plus tard dans le prologue de la pièce de Buckingham, *The Rehearsal* (1672) :

There strutting heroes, with a grim-fac'd train,
Shall brave the gods in King Cambyses vain.

(note à *IHIV*, II, iv, 382, A. R. Humphreys, ed., 1914, p. 77)

L'existence de deux citations si éloignées dans le temps incite à penser que d'autres, intermédiaires, ont pu être perdues et que probablement Cambise était dans le courant du XVII^e siècle l'image d'un archaïsme, d'un style scénographique dépassé, et dont il conviendra de préciser la nature.

Il ne fait pas de doute que dans le passage de *Henry IV* en question l'effet recherché était de suggérer l'émotion, et par là, de toucher le spectateur. Ce but est confirmé par la remarque de l'hôtesse, Mistress Quickly, quand elle loue Falstaff d'être à la hauteur des acteurs populaires qui ne reculent pas devant les effets faciles pour toucher leur public, *O, Jesu, he doth it as like one of these harlotry players as ever I see* (390-1).¹ Mais l'intention globale du texte ne va pas forcément dans le sens suggéré par les paroles de Mistress Quickly : il semble plutôt hostile aux *harlotry players* en question et à leurs procédés. D'ailleurs, Shakespeare revient à ce problème de l'expression du sentiment au théâtre. Dans les conseils qu'il prodigue aux comédiens, Hamlet s'étonne que l'acteur ait pu réciter le rôle d'Hécube avec tant de passion car :

What's Hecuba to him, or he to Hecuba
That he should weep for her? What could he do,
Had he the motive and the cue for passion
That I have? (*Ham*, II, ii, 562-5)

La sincérité de l'acteur, la possibilité de « jouer l'injouable », comme l'écrit si justement J.-M. Maguin,² ou tout au moins une certaine retenue dans le jeu (*modesty of nature Hamlet* III, ii, 19) et son engagement dans la passion qu'il exprime et incarne sur scène (manifesté par les larmes), semblent s'opposer dans l'esprit de Shakespeare au jeu outrancier et grandiloquent symbolisé par les mouvements désordonnés et la posture avantageuse et ostentatoire, le *strutting* (encore associé à Cambyse par Buckingham en 1672 ; cf. *Hamlet*, III, ii, 32 et *Macbeth* V, v, 25). Cette attitude est associée aux éclats de voix (*split the ears, Hamlet* III, ii, 10 ; *bellow*, 32) qui imitent ceux des Hérode et des Termagant des mystères (*I Henry IV*,

¹ Remarquons cependant que *harlot* n'a pas au XVI^e siècle le sens aussi systématiquement dépréciatif qu'on lui connaît aujourd'hui. En effet, *harlot* procède du français *herlot*, qui signifie tout simplement un vagabond et s'applique donc naturellement aux acteurs.

² *William Shakespeare*, Paris, Fayard, 1996, p. 201.

III, ii, 14).¹ La tradition du tyran vociférant est aussi représentée par Hercule. Dans *A Midsummer Night's Dream* Bottom exprime son désir de jouer un tel rôle, *My chief humour is for a tyrant, I could play Ercles rarely, or a part to tear a cat in.*² Et, après nous avoir donné un échantillon de style « herculéen », Bottom conclut : *This is Ercles' vein, a tyrant's vein* (*id.* 36). Dans les pièces des années 1590, on se souvient aussi des rugissements du diable d'antan. A la fin d'*Henry V*, sur le champ de bataille d'Azincourt, et en l'absence de Falstaff, c'est Pistol qui joue le rôle du Miles Gloriosus et est décrit par le jeune serviteur de la compagnie comme *this roaring Devil in the old play* (cf. allusion au diable rugissant par Mistress Quickly, *I Henry IV*, I, iii, 123), et il ajoute que *everyone may pare his nails with a wooden dagger* (*Henry V*, IV, iv, 73-4), faisant ici une confusion : c'est le Vice (et non le diable) qui se battait avec un sabre de bois et s'en servait pour menacer le diable.³ Le souvenir du personnage du Vice est explicitement utilisé par la prince pour broser le fameux portrait de Falstaff dans *I Henry IV* : il y est décrit comme une énorme masse de chair, comparé à un *roasted Manningtree ox with the pudding in his belly* (c'est-à-dire le bœuf rôti des fêtes populaires à Manningtree, bourg cité par Dekker entre autres comme lieu où des *old moralls* étaient joués par des *trademen*, qui pouvaient avoir beaucoup de ressemblance avec la troupe de Bottom),⁴ et le prince poursuit son portrait de Falstaff, utilisant le terme générique, *that reverend Vice*. Falstaff est ensuite qualifié tout à la fois de *grey Iniquity*, qui est un nom effectif de Vice (utilisé deux fois dans les pièces aujourd'hui à notre disposition, *King Darius* et *Nice Wanton*) et de *old white bearded Satan* – ce qui procède d'un amalgame erroné.

¹ Remarquer que Pilate-Hérode a perdu sa voix entre le XIV^e et le XVI^e siècle et qu'il n'est plus alors dans les mémoires que celui qui s'est lavé les mains.

² *MND*, I, ii, 24. La comparaison des éclats de voix de l'acteur avec les hurlements du chat est classique ; cf. Gay, *The Ile of Guls*, note à *MND*, I, ii, 25 et *And then a chorus comes howling in / And tells us of the worrying of a cat, A Warning for Fair Women*, Prologue, 49-50.

³ Cf. allusion à Harsnet, note à *Henry V*, IV, iv, 73-4, p. 120, Arden Shakespeare, J. H. Walter, ed. ; cf. aussi Chanson de Feste, *Twelfth Night* IV, ii, 121-7. Voir aussi dans *2 Henry IV*, Shallow comparé pour sa maigreur à un sabre de Vice, II, ii, 313-4.

⁴ *The Seven Deadly Sinnes of London*, Ch. 7, "Crueltie". Cf. aussi Nash, *The Choice of Valentines*, 11-6 et Heywood, *An Apology for Actors*, 1612.

Ces références de *Henry IV* et de quelques autres pièces shakespeareiennes nous donnent l'impression de la présence indéniable dans les pièces des années 1590 d'une conscience de la tradition dramatique, utilisée à la fois dans l'agencement des situations et dans la construction des personnages, qui permet une réception plus rapide et plus riche du spectacle, même si cette tradition est mise à distance et parfois parodiée. Shakespeare n'est pas le seul dramaturge de cette période à regarder en arrière, et ce regard rétrospectif ne se porte pas non plus exclusivement vers la pièce de *Cambise*. Un cas assez spectaculaire est la destinée de la *Spanish Tragedy* de Kyd, jouée circ. 1587, c'est-à-dire dix ans avant *Henry IV*. On peut à priori supposer qu'elle était très connue si l'on en juge par le nombre d'éditions qu'elle a connues : onze en 41 ans, ce qui dépasse très largement la moyenne,¹ mais sa réputation et son influence semblent aller bien au-delà de cette fortune éditoriale. Je ne reprendrai pas ici le détail des citations et des échos de la *Tragédie Espagnole (TE)* dans maintes pièces de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e, me limitant à tirer les conclusions de l'examen exhaustif de C. Dudrap.² Ce n'est pas moins de 111 références qui sont dénombrées par ce critique, et qu'on peut classer en deux catégories : les simples échos ou citations, de nature neutre, et en deuxième lieu, les parodies, qui appartiennent plutôt aux pièces du début du XVII^e siècle. Parmi les utilisations les plus significatives citons, dans la pièce *The Return from Parnassus*, 2^e partie, 1601, la *TE* est utilisée pour une leçon de déclamation donnée par R. Burbage en personne (1813-18). Dans le passage évoqué, cœur émotionnel de la *TE*, Hieronimo est tiré de son sommeil par des cris, et va découvrir le cadavre de son fils, pendu dans sa propre charmille. Il est révélateur que cette scène ait été également choisie pour illustrer la page de frontispice de l'édition de 1615. Ce passage possède des qualités particulièrement frappantes qui justifient sa popularité durable. D'abord le cadre est celui de complots et de meurtres, de sang

¹ Cette pièce vient pour le nombre d'éditions immédiatement après *Mucedorus*, *Henry IV*, *Hamlet*, *The Scornful Lady* et *Richard III*. Il est curieux de constater que *Mucedorus*, 1598, champion toutes catégories de l'édition, ayant fait l'objet de dix-sept in quarto entre 1598 et 1668, est très peu cité dans les pièces postérieures ; exception *The Knight of the Burning Pestle*, Introduction, 83).

² « La Tragédie Espagnole face à la critique élisabéthaine et jacobéenne », in *Dramaturgie et société*, éd. J. Jacquot, CNRS, 1968.

répandu, qui caractérisent le théâtre populaire de la fin du siècle. Spectaculaire et angoissant, il est propre à susciter les émotions les plus vives. Le style de l'écriture ne fait que prolonger l'impact des situations. Il s'ouvre sur une interrogation, et se poursuit par une alternance de questions et de réponses, ainsi que d'ordres donnés à un interlocuteur imaginaire, *speaking, here I am*, concourant ainsi à l'impact du monologue qui exprime le trouble de l'esprit du personnage, tout en constituant un commentaire sur les événements. Plus loin dans le dialogue entre les trois étudiants, Ingenioso, Philomusus et Studioso, nous trouvons une imitation plus parodique des procédés rhétoriques de la *TE* : répétitions, chiasmes, rythme pompeux et usage du vers rimé :

Furor is lousy, great Furor lousy is;
 I'll make thee rue this lousy case, i-wis,
 And thou, my sluttish laundress, Cynthia,
 Ne'er thinke'st on Furor's linen, Furor's shirt,
 Thou and thy squirting boy Endymion
 Lies slaving still upon a lawless couch.
 Furor will have thee carted through the dirt,
 That mak'st great poet Furor want his shirt. (2145-52)

We three unto the snarling island haste,
 And there our vexed breath in snarling waste. (2164-65)

Décus par tous leurs essais, nos étudiants déclarent dans un passage à la tonalité ovidienne qu'ils ont décidé de vaquer à des activités pastorales :

Ing. We will be gone unto the downs of Kent,
 Sure footing we shall find in humble dale;
 Our fleecy flock we'll learn to watch and ward,
 In July's heat, and cold of January.
 We'll chant our woes upon an oaten reed,
 Whiles bleating flock upon their supper feed.
 Stu. So shall we shun the company of men,
 That grows more hateful, as the world grows old.
 We'll teach the murm'ring brooks in tears to flow,
 And steepy rock to wail our passed woe. (2166-75)

Il était facile d'imiter les passages en style pétrarquais de la *TE* (cf. II, i, 9-28 *Ay but [...] yet might*). C'est ce que n'a pas manqué de faire Ben Jonson dans le *Poetaster* (III, i,) où, pressé de faire une déclaration dans la « veine amoureuse », Pyrgus répète verbatim le passage de la *TE*. L'emphase du discours, fondée sur l'abus de figures

de rhétorique comme l'épanorthose, dont l'exemple le plus fameux est: *oh, eies, no eies, but fountains frought with tears*, procédé repris des dizaines de fois dans la production des années considérées, parfois sur le mode burlesque. On ne saurait quitter la *TE* sans parler du fantôme, véritable *locus communis* du théâtre populaire, comme *Lochrine* (1594), de plusieurs pièces shakespeariennes et des pièces historiques comme *Woodstock* (1591), hérité de Sénèque en même temps que le thème de la vengeance¹ et l'utilisation de l'horreur et du sang. Quant à la stylistique textuelle, l'héritage de Sénèque se compose essentiellement de la stichomythie, et (dans la traduction de Heywood) de l'allitération et du vers de quatorze pieds, ou « fourteener » (qui n'est pas utilisé dans *TE*). Voyez les premiers vers du *Thyestes*:

What fury fell enforceth me to flee th'unhappy seat,
That gape and grasp with greedy jaw the fleeing food to eat?

L'allitération se retrouve dans *Apius and Virginia* (1560), naturellement placée dans la bouche du mauvais juge Apius, héritier des tyrans anciens :

The Furies fell of Lyombo lake / My princely daies doo shorte /
All drownde in deadly woes I live / That once dyd ioy in sport (499-502)²

Ces quelques allusions auront, je l'espère, fait apparaître que, même si l'on ne peut pas conclure hâtivement à une continuité dans les modes théâtraux, une conscience de l'héritage théâtral s'est introduite dans l'esprit des dramaturges, probablement en grande partie grâce à la force et à la structuration de la profession de comédien. Certes, des divergences apparaissent et le théâtre est capable de se critiquer et de se parodier lui-même. Deux tendances sont donc en présence, l'emphase contre le naturel, la rhétorique contre l'émotion vécue. Où se situe *Cambyses* dans l'entrelacement de ces voies ?

¹ Revange était déjà le nom du Vice de *Horestes*, 1567.

² On comparera avec l'autoprésentation de Hérode au début du *Massacre des Innocents* de N Town :

I ryde on my rowel* rych in my regne *spur
Rubbys fful reed with rape* xal I rende *violence
Popetys* and paphawkys**I xal puttyn in peyne *puppets **sucklings

Cambyses s'intitule « tragédie », mais en 1565, ce terme ne décrit pas forcément une pièce tragique. La pièce serait plus adéquatement décrite comme un interlude, terme qui est appliqué dans son titre même à une autre pièce à la structure très comparable, et à la date de parution très voisine : *Horestes*, de 1567. Sur la page de garde, nous trouvons le schéma de répartition des *dramatis personae* entre huit acteurs, comme il était traditionnel pour les troupes professionnelles et généralement ambulantes à effectif réduit, compris entre cinq (*four men and a boy*) et huit. Ici six adultes et deux jeunes garçons. En deuxième lieu, *Cambyses* contient un Vice, parmi les plus fameux de la scène des interludes, qui répond au nom hautement symbolique de « Ambidexter », le fourbe, le trompeur et l'inspireur diabolique des actes criminels du roi. Comme ses contemporains (Revenge de *Horestes*, Haphazard de *Apilus and Virginia*, 1567), ce Vice est en même temps un amuseur qui distrait l'auditoire par sa participation aux facéties d'un groupe de clowns (modèles lointains de Tarlton). Comme *Horestes*, la pièce est partiellement écrite en fourteeners rimés (ce qui n'est le cas ni de la *TE*, ni de *Lochrine*). Certes, ni l'horreur, ni le sang n'est absent : Cambise fait exécuter son ministre criminel au vu et au su des spectateurs et sous les yeux de son propre fils ; puis il le fait écorcher (toujours sur scène). Ensuite, dans un crescendo comico-moral, il fait le pari (stupide) de transpercer d'une flèche, malgré son ébriété, le cœur du fils de son nouveau ministre Praxaspes. Après quoi il fait dépecer l'enfant et extraire le cœur du cadavre, pour montrer que la flèche l'a partagé par son milieu, au grand désespoir de la mère. Il fait alors assassiner son frère dont il est jaloux. Puis, il épouse sa cousine, brisant ainsi le tabou lié à la consanguinité, et enfin, mécontent des propos de cette dernière, la fait exécuter à son tour ; mais bientôt tombant de cheval il s'empale sur son épée, trouvant ainsi une mort bien méritée : *A just reward for my misdeeds my death doth plain declare* (1172).

Ces événements sanglants se déroulent sur fond des pitreries organisées par Ambidexter avec ses amis coquins ou croquants, et de ses remarques, désobligeantes, moqueuses ou satiriques. Au roi à l'agonie, Ambidexter oppose une mine rigolarde voire goguenarde, en réalité cynique :

How now, noble king? Pluck up your heart!
 What, will you dye, and from us depart? [...]
 The Devil take me, if for him I make any mone. (1173-4, 1178)

Les bouffonneries d'Ambidexter et de ses acolytes viennent briser tout effet tragique, voire annihiler l'horreur engendrée par les différents crimes du roi. L'histoire de Cambise est un exemplum médiéval, mais qui peut difficilement être ressenti comme une authentique démonstration en moralité. La pièce hésite entre la démesure et le dérisoire. Le roi Cambise n'est jamais le Macbeth qu'il avait vocation d'être, car jamais nous ne sommes témoins de sa malignité intérieure. Jamais nous ne l'entendons vociférer et punir de ses hurlements le ministre qui s'est rendu coupable d'abus de toutes sortes en son absence. Après les plaintes du peuple il rabroue son administrateur presque mollement, en « fourteeners » empesés :

Untrustfull traitor and corrupt judge, how likest thou this complaint?
Forewarning I to thee did give, of this to make restraint.
And hast thou doon this develish deed mine ire for to augment?
I sentence give, thou Judas judge, thou shalt thy deed repent. (391-4)

Son discours n'arrive pas à la cheville de l'éloquence de Tamerlan qui, loin d'être la simple transcription de sa victoire sur Bajazet, en constitue véritablement la célébration¹. Plus important encore, si Cambise est un roi sans doute soumis à la loi divine qui le punit directement pour ses infâmies, il s'est coupé de ses sujets et vit isolé, dans un monde clos que seul le Vice, qui est en réalité une partie de lui-même, peut pénétrer et partager avec lui. Il ne peut se proclamer comme Tamerlan, à la fois le roi sorti d'une condition modeste, – ce qui lui confère une sorte d'onction populaire, et le « fléau de Dieu » – ce qui lui donne le pouvoir de se rebeller contre Dieu, entraînant par sa mort un cataclysme cosmique.²

Si nous revenons maintenant au passage de *Henry IV* où Falstaff évoque la veine du Roi Cambise, nous observons quelle confusion s'est instaurée à la faveur du personnage du Vice. Trois éléments s'y superposent, dont l'origine et la spécificité sont quelque peu brouillées : vociférations, sentiment national et pleurs. Falstaff se forge, pour jouer la pièce incluse dans II, iv (rôle du roi) une silhouette de guerrier vantard, très semblable à celle de Don Adriano de Armado ou de Pompey the Huge de *Love's Labour's Lost* qui, en raison de son air menaçant et de sa grosse voix, rappelle les Hérode et

¹ *I Tamberlaine*, IV, ii, 30-4. Cité par J.-M. Maguin, *W. Shakespeare*, pp. 194-5.

² *I Tam*, I, ii, 34-5 ; III, iii, 43 et *II Tam*, V, ii, 249-50.

les Pilate des Mystères et les Hercule des pièces des Neuf Sages. Les pièces populaires des années 1590 sont des pièces historiques retraçant le passé de l'Angleterre et mettant en scène les rois et les héros nationaux qui remplacent les saints de la tradition catholique. Ce nouveau culte a aussi ses nouveaux diables : traîtres, flatteurs et parasites qui reprennent les personnages traditionnels de la culture populaire dont le théâtre d'édification fait partie intégrante. Le sentiment patriotique promu par ces tableaux pseudo-historiques est la nouvelle émotion de ce nouveau théâtre et remplace l'exaltation religieuse du passé.

Dans le brouillard de la mémoire collective, de la mémoire pragmatique des acteurs et des spectateurs, certains personnages, Vice, diable, Pilate, Hérode, Hercule ont laissé une impression forte sans que leurs rôles soient clairement distingués ni les contextes bien identifiés. Or, s'il n'a pas existé au Moyen Age de genres dramatiques à proprement parler, codifiés dans le cadre d'une théorie esthétique, néanmoins les destinations et les conditions de représentation des différents spectacles ont contribué à distinguer différents "types" dramatiques. C'est que pièce et contexte forment un tout fondé sur une relation spécifique, qui impose une structure, des personnages et des comportements qui doivent se lire à la lumière de cet ensemble signifiant. Deux tendances au moins doivent être prises en compte : les spectacles d'extérieur, théâtre proprement dit ou spectacles processionnaires (citons comme exemple le *Castle of Perseverance*), où le discours est emphatique et le mouvement lent et hiératique. C'est un spectacle de masse ; sa réception ne peut être que massive. Il est soutenu par un arrière-plan institutionnel et rituel, et par une parole contraignante (la doxa). Les personnages de ce spectacle suscitent soit l'adhésion, soit le rejet total. Les saints et d'autre part les tyrans vociférateurs appartiennent à ce premier type dramatique.

En deuxième lieu, nous considérerons des spectacles plus intimes, les interludes joués dans les halls, au cours desquels un véritable dialogue s'instaure entre les joueurs et le public, où la spectacularité est pauvre, mais la parole agile. Les pièces incluses telles celles enchâssées dans *A Midsummer Night's Dream* et dans *Love's Labour's Lost* relèvent de cette catégorie : à preuve les pièces proposées pour le divertissement du Lord Mayor dans la pièce de *Sir*

Thomas More sont des interludes dûment répertoriés.¹ Ajoutons que le méchant tour joué à Malvolio, qui peut faire figure d'intrigue enchâssée dans *Twelfth Night*, est baptisé « interlude » par Feste (V, i, 370) ; ce dernier met un terme à son altercation avec Malvolio par sa fameuse chanson du Vice, qui contribue à renforcer l'allusion aux interludes du passé :

I am gone, Sir, and anon sir, / I'll be with you again.
In a trice, like to the old Vice / Your need to sustain (IV, ii, 121-4)

Dans ces interludes, le diable n'a qu'une présence exceptionnelle.² On peut déceler une marque symbolique de cette incompatibilité entre l'interlude et le diable dans ce court dialogue que le Vice a avec un diable caché au début de *Apus and Virginia* (si c'est bien le diable qui est désigné par *sir*, comme il est généralement admis) :

Very well, sir, very well, sir, it shall be done
As fast as ever I can prepare.
Who dips with the Devil, he had need have a long spoon
Or else full small will be his fare. (A & V, 175-8)

Revenons maintenant, et pour la dernière fois, à cette scène de *IHV* où référence est faite à la « Veine du roi Cambise ». Cette scène intervient à un moment critique des « enfances » du Prince. Comme le prouve le portrait de Falstaff en Vice, la scène a emprunté ses ressorts et sa structure aux interludes moraux de l'Enfant prodigue. Elle correspond à l'épisode où le Fils prodigue regrette sa dissipation, reconnaît ses torts et se prépare à demander pardon à son père. Dans la tradition, le père du Prodigue accueille son fils à bras ouverts dans une scène à la générosité touchante. Le roi accueillera Hal dans le vrai face-à-face entre père et fils par ces mots *God pardon thee* (III, ii, 29). Falstaff est donc ici à contre emploi dans le rôle de père fouettard. De plus un père, fût-il sévère et l'avocat des vertus, n'est pas un Hérode

¹ Cf. *Thomas More*, IV, i, 370. Les pièces citées sont : *Impatient Poverty*, *The Cradle of Security* (perdue), *The Four PP*, *Lusty Juventus* et *The Marriage of Wit and Wisdom*.

² Il est présent dans *Like Will to Like*, 1568, où intervient ce jeu de scène, qui avait tant marqué les esprits, du diable emportant le Vice sur son dos (en enfer ?), répété par Jonson dans *The Staple of News* (1625), I, ii, 391. Ce jeu est également mentionné par S. Harsnett, *A Declaration of Egregious Popish Impostures*. Un interlude perdu, enregistré en 1609, et attribué à Medwall, avait pour titre *Crafte uppon Subtiltyes Backe*. Voir aussi Falstaff emportant sur son dos le cadavre de Hotspur sur le champ de bataille de Shrewsbury (*IHV*, V, iv, 128).

vociférant, allié du diable et du mal. Comme le lion de l'interlude de *Pyrame et Thisbée* dans *MND*, Falstaff s'est trompé de pièce. Les vociférations du tyran semblent avoir été l'idéal de l'acteur populaire : c'est ce rôle que Bottom ambitionne de jouer. Le lion rugit comme un tyran, et on constate avec amusement l'embarras des artisans quand ils redoutent la peur que ces rugissements peuvent provoquer chez les dames, car ils ont bien conscience qu'ils seraient déplacés dans un divertissement de cour.

Pourquoi donc dans ces conditions, avoir mis la référence à Cambise dans la bouche de Falstaff ? Trois explications s'offrent à nous. Ou Falstaff fait allusion à une autre pièce traitant de la vie de Cambise, plus ancienne que celle que nous possédons (1565), ou plus dans la veine de la *Spanish Tragedy*, et dans laquelle le roi Cambise serait véritablement un héros marlovien, c'est-à-dire dans la tradition des Hérode vociférants (ce qui n'est pas inimaginable), ou bien Shakespeare fusionne volontairement deux types de personnage, tous deux populaires, bien que provenant de deux traditions différentes : le Vice des interludes et le héros sénéquéen utilisé dès les années 1560 et surtout à partir de la *TE* (c. 1589), ou encore, troisième solution, la confusion est involontaire et prouve que vers 1597-8, date de *IHIV*, le souvenir précis des types dramatiques hérités du passé s'était pour l'essentiel perdu. Certains historiens ont prétendu que, dans son enfance, soit à une date voisine de 1575, Shakespeare avait pu assister à la représentation d'un mystère dans la région de Stratford. Mais c'est là une date extrême. D'autre part, la date la plus tardive de composition d'interludes se situe autour de 1575 (avec la possibilité bien entendu de quelques représentations plus tardives). Il apparaît donc que l'utilisation de Cambise procède d'un désir de désigner un mode théâtral révolu, vu comme archaïque et, à mon avis, très largement méconnu à cette date de 1575. Vers 1575 en effet, c'est tout un bloc de textes dramatiques qui disparaît en l'espace de quelques années, alors que naissent en quantité et en hâte les nouvelles pièces aristocratiques (*Lily*) et populaires (*Histoires*, pièces de la vengeance, et drames bourgeois un peu plus tard). Il est donc assez clair que les années 1580 ont vu le renouvellement très profond du corpus théâtral, en même temps que changeaient les bases sociologique et économique du théâtre. Ce n'est pas à une évolution continue que nous assistons là, mais au passage d'un véritable seuil séparant deux mondes.