



HAL
open science

Le théâtre au service de la réforme dans l'Angleterre du XVI^e siècle

Jean-Paul Débax

► **To cite this version:**

Jean-Paul Débax. Le théâtre au service de la réforme dans l'Angleterre du XVI^e siècle. Marges/Seuils, May 2002, Nancy, France. pp.355-367. hal-04692279

HAL Id: hal-04692279

<https://hal.science/hal-04692279v1>

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.

Le théâtre au service de la Réforme dans l'Angleterre du XVI^e siècle

Les règnes des Tudors « protestants » (Henry VIII après 1533, Edward VI et Elizabeth) ne semblent pas, à première vue, constituer un contexte favorable aux activités théâtrales, ni aux distractions ou aux spectacles en général ; tant d'écrits « protestants » des XVI^e et XVII^e siècles en donnent en effet une image négative et prônent souvent leur suppression pure et simple.

On connaît par la suite, les démêlés de la scène élisabéthaine avec les « pères » de la Cité de Londres, puritains, aile extrémiste des idées réformées, qui aboutiront à la décision fatidique de 1642 : la fermeture des théâtres, qui mit fin à la grande aventure du théâtre anglais, commencée au XIV^e siècle, et poursuivie de façon plus qu'honorable pendant environ trois siècles et demi.

En réalité, l'arrivée de la Réforme en Angleterre (par le cheminement que l'on sait à partir du schisme d'Henry VIII) n'a pas signifié la suppression du théâtre, bien au contraire. Au théâtre déjà existant, c'est-à-dire en grande majorité catholique ou d'inspiration humaniste, s'ajoute un théâtre protestant de combat.

Ce théâtre protestant s'inscrit sous le signe d'un triple paradoxe :

1. Dans le contexte historique de la querelle des images, la tradition protestataire et réformatrice se trouve plutôt du côté des iconoclastes ;

2. Parmi les images, le théâtre, image vivante, semble encore plus suspect (blasphématoire) que l'image fixe (voir Exode, 20, 4 « Tu ne feras pas d'image taillée ») ;

3. La théorie de la prédestination, soutenue par la plupart des réformés, enlève tout ou partie de son initiative à l'homme dans la

recherche de son salut, et n'est donc pas favorable au déroulement d'une intrigue, ni à la construction de la tension dramatique.

Et pourtant il y a bel et bien un théâtre protestant en Angleterre sous les trois règnes déjà mentionnés.

*

* *

Parmi les inspireurs lointains de la pensée réformée anglaise, on compte un certain nombre de clercs – ne formant ni groupe à proprement parler, ni secte structurée – regroupés sous le nom de Lollards,¹ dont le plus connu est John Wyclif (c. 1320-1384). On leur doit une abondante littérature polémique, protestataire, quelquefois simplement anticléricale, quelquefois aussi profondément critique de la doctrine de l'Eglise mise au point par saint Thomas et propagée au XIV^e siècle par les Dominicains. Selon ces derniers, l'action de la grâce divine passe par les institutions (rites et sacrements). D'autre part, certaines parties des activités humaines peuvent être considérées comme non pertinentes pour le salut, dont les « honnêtes récréations » constituant une détente permise, une sorte de soupape de sécurité qui sont, selon les termes mêmes de Thomas, « comme le sommeil, et ne s'adressent pas à la raison humaine ».

Pour saint Thomas, le théâtre se situe aussi dans cette zone neutre, non interdite même s'il n'est d'aucune utilité pour le salut : « le travail des acteurs, dont l'objet est d'égayer le cœur humain, n'est pas condamnable en lui-même. Ils ne sont pas non plus en état de péché, pourvu que leur jeu soit modéré, c'est-à-dire qu'ils n'utilisent pas de mots ou de gestes indécents pour amuser, ni introduisent dans leur jeu des sujets ou des registres déplacés ».

La plupart des écrits Lollard se situent dans la tradition de l'iconoclasme. Rappelons brièvement qu'après la lutte acharnée contre les images menée par les empereurs byzantins, Constantin (V^e siècle) et Léon III (VIII^e siècle), le deuxième Concile de Nicée (787) condamne l'iconoclasme, et établit la distinction entre la vénération des images (permise) et leur adoration (condamnée). Des réformes monastiques ont été fondées sur la suppression, ou la simplification, de l'image ; chez les Cisterciens, par exemple. Au XII^e siècle, l'Abbé cistercien de Rievault, Ælfred, se plaignait de la théâtralité de la

¹ Terme probablement issu du Néerlandais *lollen*, signifiant « marmonner ».

liturgie qui, disait-il, ressortissait plus au spectacle qu'à un office de prière.

Pour en revenir aux écrits de la tradition lollarde, deux textes nous concernent particulièrement¹ :

– un traité sur les images, contenu dans un manuscrit du début du XV^e siècle. Ce texte constitue une réponse au traité de Walter Hilton en défense des images, et critique à la fois les représentations iconographiques et les pèlerinages. L'auteur de ce traité s'en prend au luxe qui entoure les images : riches costumes, pierres précieuses, qui constituent un mauvais exemple et une excuse pour les gens dépravés qui abusent de leur richesse, en même temps qu'une injure envers les pauvres. Il condamne aussi les offrandes faites aux images, alors que tant de pauvres sont dans le besoin et ne sont pas secourus. Les fidèles qui font de telles offrandes vénèrent « la peinture qui recouvre des bouts de bois, plutôt que le saint représenté », ² et ces offrandes procèdent plus de la cupidité et de l'orgueil (des clercs qui organisent ce culte) que de la charité. Ces clercs détournent les fidèles de la vraie foi et manifestent cupidité, simonie et hérésie. De plus, les pèlerinages sont l'occasion de luxure, de glotonnerie, d'ivrognerie, de pillage, de malhonnêteté et de vanité. Dans leur vénération des statues, les pèlerins en oublient leur prochain, qui est la véritable image du Christ. Pourquoi aller en pèlerinage, conclut notre texte, quand il vaut mieux s'adresser à Dieu qu'à ses saints ? En effet, c'est de Dieu que ces derniers tiennent tout leur pouvoir. L'auteur condamne donc l'« industrie » de l'image dans ce qu'elle a de plus agressif, de plus mercantile et de plus choquant, tout en reconnaissant qu'une image simple – ce qu'il appelle « *a pore crucifix* » et qui rappelle « la passion et la mort que le Christ a endurées volontairement pour les péchés des hommes » ³ – peut provoquer la prière et fixer l'attention du fidèle. ⁴

¹ Ils sont tous les deux édités dans *Selections from English Wycliffite Writings*, éd. Anne Hudson, Cambridge Univ. Press, 1978 ; respectivement p. 83 et p. 97.

² « And so it semes þat þe pupile worschipsis þe gaye peynting of þe rotun stok and nou3t þe seynt in whos name it is seett þere » (Hudson, p. 85).

³ « [...] to have mynde on þe harde passioun and bittere deþ þat Crist suffrid wilfully for þe synne of man » (Hudson, p. 83).

⁴ Le ton de ce traité est très semblable à celui de l'orthodoxe *Dives and Pauper* des environs de 1400.

– Plus directement pertinent pour le théâtre, est un texte jumeau de celui que nous venons d'évoquer et qui s'attaquait aux images. Il s'agit du traité *Of Miraclis Pleyinge*. Ce dernier est ouvertement polémique, puisqu'il se présente comme une réponse systématique aux arguments des partisans du théâtre religieux destiné à l'édification. Et, pour ce faire, il énonce les arguments de la thèse adverse pour mieux les réfuter ensuite :

1. Ces pièces participent au culte divin.

2. Le spectacle des conséquences du péché peut inciter certains à la conversion.

3. Certains, émus par le spectacle des souffrances du Christ, peuvent verser des larmes et donc être convertis (nature émotive de la *Devotio Moderna*).

4. Certains ne peuvent être convertis que par les spectacles et les distractions (*gamen and pleye*, traduction moderne « dorer la pilule »).

5. La récréation est nécessaire à tout un chacun ; les « honnêtes récréations » sont plus recommandables que les vicieuses ; (les points 4 et 5 rejoignent les arguments thomistes en faveur des jeux).

6. Le théâtre n'est qu'une version plus attrayante et plus convaincante des images en général.

L'idée dominante qui inspire l'argumentation de ce traité est que la religion, la foi et le salut qui sont les choses les plus sérieuses de la création, ne peuvent être traitées sur le mode du jeu, du faire-semblant, de l'illusion (*play, game, bourde, pretense*), mais seulement du sérieux (*earnest*).

Les réponses aux arguments prêtés aux catholiques sont les suivantes :

1. les jeux du théâtre sont organisés pour plaire au monde et non à Dieu. Les partisans du théâtre sont comme les païens qui prétendent honorer leur dieu, quand en réalité ils ne vénèrent que leurs idoles. Les spectateurs du théâtre n'y vont que pour assouvir leur propre passion (péché d'*avoutrie* = adultère, hérésie).

2. Le spectacle d'un péché ne peut que propager le péché, et ne mène pas à la conversion. Cette raison contredit ce verset des Psaumes

« Détourne ton regard des vanités » (Psaumes, Vulgate 118,3). Ce point est illustré par les pièces traitant de l'Antéchrist.

3. Les pleurs qui sont provoqués par les représentations ne sont ni authentiques ni profitables, puisqu'ils sont le fruit d'une vision extérieure et non l'expression d'une foi intérieure. Le Christ lui-même n'avait-il pas défendu de pleurer aux femmes qui le suivaient dans sa montée au Calvaire, « Filles de Jérusalem, ne pleurez pas sur moi » (Luc, 23, 28) ?

4. Comment un homme peut-il être converti par ces vaines représentations s'il n'a pas été converti par l'action véritable (*ernestful*) de Dieu ? La parole trompeuse des spectacles est opposée à la parole de Dieu. Ceux-ci ne font que les enfoncer dans le péché, car ils s'adressent à la chair et non à l'esprit.

5. Ces distractions sont vaines et mondaines (*false and worldly*), comme le prouve le comportement de leurs auteurs. Cette hypocrisie au sujet de leur prétendue bonne influence font qu'ils sont plus nocifs (*double shrewdness*) que les spectacles profanes (allusion aux controverses des premiers temps de l'Eglise). Que faire alors le jour du Seigneur ? (allusion à « Souviens-toi du jour du sabbat pour le sanctifier », Exode, 20, 8) Que faire après la contemplation à laquelle ils se sont livrés à l'église ? La réponse est humoristique : s'ils s'étaient vraiment adonnés à la contemplation, ils ne poseraient pas cette question ! Plus sérieusement, l'auteur leur conseille, pour se délasser, de se consacrer aux œuvres de charité envers leur prochain.

6. Si les images fixes sont tolérables, elles ne valent pas mieux que des lettres « nues » (*naked letters*) où un clerc peut lire la vérité ; mais les pièces de théâtre visent à réjouir les corps, et ne peuvent pas être considérées comme des « livres vivants » (*quike bookis*) pour les ignorants.

La conclusion de ce traité sur les miracles, qui illustre la tendance « dure » des Lollards qui se retrouvera plus tard chez les Puritains du XVI^e siècle, est que « la vie est trop courte pour la consacrer à ces vaines activités ». Par un coup de génie pédagogique, l'auteur conclut par une citation du deuxième Livre de Samuel. Si vous voulez jouer,

¹ « Gode men perfore seinge per tyme to schort [...] fleen alle siche ydilnessis » (Hudson, p. 104).

nous conseille-t-il, au lieu de jouer des interludes jouez comme David. Le Livre de Samuel décrit en effet ainsi David ramenant l'Arche de Dieu dans sa cité, au milieu des réjouissances : il se mit à « danser de toute sa force devant l'Éternel » ; et, à son épouse Mical, qui le rabrouait, il répondit : « C'est devant l'Éternel que j'ai dansé ».¹

Cette tendance iconoclaste, dont les condamnations portent essentiellement sur les images mobiles du théâtre, aurait évidemment réussi à interdire toute représentation si elle avait eu le bras séculier à sa disposition. Mais ce n'était pas le cas, et les mystères ont fleuri tout au long des XIV^e et XV^e siècles grâce au soutien de l'Église et du pouvoir civil.

On constate bien plus tard, à la fin du XVI^e siècle (autour des années 1575), une ré-apparition de la même agressivité, du même ton intransigeant et de la même violence verbale qui se déchaîne contre le théâtre. Ces textes sont trop connus pour être analysés ici. Le titre du traité de J. Northbrooke, *A Treatise against Dicing, Dancing, Plays and Interludes, with Other Vile Pastimes* (1577), résume bien le contenu de tous ces textes qui décrivent jusqu'à la nausée les abominations dont les spectacles sont la cause.²

*

* *

Ces prises de position du XIV^e et celles de la fin du XVI^e siècle, qui semblent témoigner d'une logique immuable dans la pensée protestante anglaise, donnent en réalité une impression trompeuse. Les partisans anticatholiques de Henry VIII, ainsi que les autorités religieuses et universitaires sous Edward VI et Elizabeth ne sont pas uniformément hostiles au théâtre, bien au contraire.

¹ 2Samuel, 6, 14 et 21.

² Autre illustration de ce même thème :

Plays are the inventions of the Devil, the offerings of idolatry, the pomp of worldlings, the blossoms of vanity, the root of apostacy, the food of iniquity and root of adulterie (S. Gosson, *The School of Abuses*, 1579).

Un autre traité développant la même thématique : Ph. Stubbes, *The Anatomy of Abuses*, 1583. Le dernier en date, celui de William Prynne, *Histriomastix, The Players Scourge or Actors Tragedie* (1633), long et sentencieux, illustre un degré encore plus avancé dans la furie antidramatique.

En effet, alors que les démêlés entre Henry VIII et le Pape entr'ouvrent la porte aux idées contestataires et dissidentes, bien des témoignages suggèrent que les partisans d'un changement (politique et religieux) pensent fortement au théâtre comme moyen d'expression et de propagande. L'attitude contradictoire du pouvoir vis-à-vis du théâtre, qui tour à tour réprime et encourage les initiatives dans ce domaine, peut être illustrée par les quelques exemples qui suivent.

Dès 1523, un *disguising* à objectif politique est joué à la cour, à l'occasion d'une visite du roi de France. En 1526, une moralité de John Roo met en scène la captivité du Pape, selon un point de vue tout à fait orthodoxe. En 1528, une pièce antiluthérienne est jouée par les Enfants de Saint Paul. En 1533 en revanche, une comédie est jouée à la cour *to no little defamation of certain cardinals*. Mais ce genre d'attaque grossière est immédiatement interdit, le roi ne voulant pas être dépassé par des partisans trop zélés ; et la même année, une interdiction est proclamée concernant *the playing of interludes, containing doctrines in matters now in question and controversie*. De même, Elizabeth qui, lors de son couronnement, avait été régalande par un interlude antipapiste, où « des cardinaux, des évêques et des abbés étaient représentés sous forme de corbeaux, d'ânes et de loups », prend l'année suivante une décision d'interdiction des pièces « traitant de religion ou de politique » (*religion and the governance of the State*).

Foxe et Wolsey, mais surtout Cromwell se sont trouvés au cœur de cette contradiction. Thomas Wylley, curé de Yoxford, propose ses services à Cromwell en 1536 : il lui annonce les sujets des pièces qu'il est en train d'écrire et lui demande sa protection. Ralph Radcliffe fonde une école en 1546 où une activité pédagogique importante est l'organisation de spectacles dramatiques. Ce mouvement en faveur du théâtre trouva son théoricien en la personne de Martin Bucer.¹ D'éducation continentale (Genève, Strasbourg), il offre en 1551 à Edward VI son traité d'éducation *De Regno Christi*, où le théâtre

¹ Sur Martin Bucer, voir Paul Whitfield White, *Theatre and Reformation, Protestantism, Patronage and Playing in Tudor England*, CUP, 1993. Du même auteur, "Reforming Mysteries' End : A New Look at Protestant Intervention in English Provincial Drama", *The Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 29-1 (1999), 121-147. Le texte du chapitre « De honestis ludis » qui nous intéresse se trouve dans G. Wickham, *Early English Stages*, Vol. I, Appendix C, 329-31.

(chapitre « De Honestis Ludis ») a une part importante pourvu que les pièces soient composées par des hommes pieux, *schooled in the knowledge of Christ's kingdom and also endowed with discrimination*.

Paraît particulièrement révélateur le traité contenu dans un manuscrit anonyme,¹ *A Discourse Touching the Reformation of the Lawes of England*. Considérons le passage concernant les fêtes et les spectacles. On sait que les Cycles et les Mystères (du XIII^e au XV^e siècles) constituaient le cœur de véritables festivals, à la fois religieux et civiques, qui pouvaient durer plusieurs jours, voire plus d'une semaine, et auxquels la population était très attachée. L'auteur de ce traité avait compris l'importance de telles fêtes pour maintenir la cohésion sociale des villes et des bourgs, pour renforcer les liens entre la population et les institutions, et pour procurer ces « honnêtes récréations » dont tous les gens de bon sens ont toujours reconnu la nécessité pour soutenir, pour ainsi dire, le moral des troupes. Il propose donc une série de fêtes annuelles qui remplaceraient les fêtes trop marquées dans leur caractère catholique (Corpus Christi, par exemple, imposée par Rome tout au long du XIII^e siècle), et les manifestations folkloriques qui sentaient trop le paganisme.

En premier lieu, il propose une célébration particulièrement grandiose de la fête de Pâques. De même que les Israélites célébraient leur libération après l'exil en Egypte, les Anglais doivent garder le souvenir vivant de la fin de la tyrannie de l'Evêque de Rome, ce nouveau et détestable Pharaon. Henry VIII représentait le nouveau Moïse. Ce projet de fête comprenait une suite de processions, de réjouissances, de feux de joie et de prières. En deuxième lieu, une célébration patriotique. Devançant Shakespeare, Morison tient Henry V pour le héros national à cause de sa victoire sur les Français à Azincourt. Aussi cette fête doit-elle être marquée par des chants de louange adressés à Dieu, des salves d'artillerie, des processions et des sonneries de trompettes qui rappellent le triomphe sur ce détestable dragon, l'Evêque de Rome. La troisième célébration est particulièrement intéressante. Morison propose un autre festival patriotique, Hok- ou Hox-tide² qui, suggère-t-il, doit commémorer la

¹ En général attribué à Richard Morison, le secrétaire de Cromwell, et daté des environs de 1536.

² Et non pas Hop-tide comme il l'orthographie.

victoire anglaise remportée grâce aux femmes (le détail est d'importance) sur les Danois en 1002 ; c'est du moins en ces termes que cette célébration fut décrite à la Reine Elizabeth au cours de sa réception au château de Kenilworth en 1575. L'ironie des choses est que Morison voulait promouvoir ces célébrations patriotico-religieuses en remplacement de pratiques folkloriques comme la légende de Robin Hood. Or Hock-tide risque fort d'être aussi un festival folklorique – disons traditionnel – une variété de combat dansé (comparable à la danse du sabre pratiquée essentiellement dans le nord de l'Angleterre) où le combat entre les sexes est bien mis en relief, puisque le lundi de cette fête¹ les femmes essayaient d'isoler un homme pour le faire prisonnier et le ligoter ; le mardi, c'était le tour des hommes. Il est probable que ce n'est que tardivement que fut greffée l'explication pseudo-historique du combat contre des envahisseurs.²

Si les ambitions de Morison n'ont pas toujours été couronnées de succès, les incitations à la composition de pièces ou de divertissements antipapistes ont été largement entendues, et de nombreux textes sont parvenus jusqu'à nous.

*

* *

Dans la plupart des cas, la propagande protestante s'est coulée dans une forme préexistante, l'interlude, dont le premier exemple connu date du XIV^e siècle. Comme la moralité en France, l'interlude est une pièce courte, à intrigue minimale, pouvant s'adapter à des contenus fort variés : édification, polémique, satire, apologétique, etc.

¹ Hock-tide est situé les lundi et mardi suivant le deuxième dimanche après Pâques.

² On évoquera ici l'utilisation de ce motif dans la pièce *The Castle of Perseverance*, sous forme d'un combat entre les vices et les vertus, qui se conclut par une pluie de pétales de roses. On notera tout particulièrement que les vertus sont de sexe féminin et les vices masculin.

On peut mentionner ici une autre ironie de l'histoire : si les festivals prônés par Morison n'ont pas toujours eu le succès escompté (sauf Hock-tide que, de toutes manières, il n'a pas inventé), en revanche la providence a voulu qu'en 1605 un certain Guy Fawkes ait tenté de faire sauter le Parlement à l'instigation du parti catholique, et cette tentative a été l'origine de pratiques commémoratives (quêtes populaires et feux de joie) encore vivantes aujourd'hui.

On peut distinguer deux temps dans cette production protestante, le premier temps allant du début du siècle jusqu'à la chute de Cromwell (1540). Le cas de J. Bale est exemplaire, bien qu'un peu marginal par rapport à notre propos. Ancien Carme, il semble avoir travaillé, sinon sous la direction immédiate de Cromwell, tout au moins en accord avec ses visées polémiques. C'est Cromwell qui le libère lorsqu'en Janvier 1537, Bale est emprisonné par l'évêque de Londres, Stokesley. Il sera bénéficiaire de deux paiements provenant de Cromwell en 1538 et 1539. Une pièce sur le roi Jean a été jouée au Palais de Lambeth à la Noël 1538 ; peut-être le *Kyng Johan* de notre auteur. La production de Bale ne comporte pas d'interlude. *Kyng Johan* est plutôt une pièce historique, qui tire son efficacité de l'utilisation très adroite de l'allégorie. John y est décrit comme un patriote, qui a soutenu les droits de son pays contre les ambitions papales. Mais c'est plutôt un martyr de sa cause qu'un héros ; il meurt empoisonné par Dissimulation, serviteur du Vice Sedition, lui-même confident du Pape. Cet épisode non historique va d'ailleurs entrer dans la tradition anglaise, puisqu'il est repris dans les deux pièces postérieures sur le roi Jean, *The troublesome Reign* et le *King John* de Shakespeare.

Le théâtre protestant anglais semble avoir subi dès sa naissance de fortes influences étrangères. Le *Kyng Johan* de Bale, en premier lieu, est probablement inspiré du célèbre *Pammachius* de Kirckmayer (1538). Les interludes, quant à eux, imitent les moralités et les farces protestantes continentales (surtout françaises). Par exemple, un fragment qu'on date des environs de 1550, connu sous le titre de *Somebody, Avarice and Minister*, s'est révélé être la traduction d'une moralité protestante française des années 30, *La vérité cachée*.

Dans un premier temps, les interludes protestants reprennent à leur compte les fonctions de divertissement assurées par les pièces antérieures non polémiques, avec chants et danses, le ridicule et le comique étant évidemment fournis par les représentants du parti catholique. Dans *Misogonus* (c. 1570), l'identification du Vice et du fou (Cacurgus Morio) et les parodies de la liturgie catholique transforment cette comédie de l'apprentissage (« youth play ») en véritable farce. De même, la sottise de Moros dans *The Longer Thou Livest The More Fool Thou Art* (1560) illustre le destin tragique qui attend ceux qui ne veulent pas reconnaître le bien fondé de la religion

réformée. Même si *Lusty Juventus* (c. 1550), une autre « youth play », est plus pédagogique, la part du comique n'y est pas négligeable non plus : elle repose sur un diable (catholique) grotesque et sur son auxiliaire Hypocrisy (qui se fait passer pour Knowledge).¹

A mi-chemin entre la « youth play » d'origine médiévale (donc catholique) et l'interlude inspiré d'un épisode biblique, nous trouvons les pièces bâties sur le thème de l'Enfant Prodigue. L'emploi de ce thème n'est certes pas une invention protestante, mais il est maintenant adapté à la nouvelle théologie de l'élection. Le Prodigue n'est plus l'image de l'homme pécheur, puis pardonné et sauvé (thème de la brebis égarée qui est particulièrement chère au pasteur, Luc, 15, 1-7), mais il est devenu la figure du réprouvé qui ne peut que disparaître en enfer. Parmi ces interludes nous trouvons : *The Nice Wanton* (c. 1550), *The Glass of Government* (1575), *The Disobedient Child* (1560), *Misogonus* (1570), à la théologie quelque peu incertaine, influencée par la pièce latine *Acolastus* imprimée en 1529 et traduite en 1540. Quelques autres pièces qui ne sont pas inspirées du thème de l'Enfant Prodigue possèdent deux figures de « Everyman » et non pas une seule, suivant ainsi le schéma des deux frères dans l'exploitation protestante de la parabole de l'Enfant Prodigue. C'est Just et Lust dans *The Trial of Treasure* (1567), Heavenly Man et Worldly Man dans *Enough Is as Good as a Feast* (1560). Dans *Like Will to Like* (1562) et dans *The Tide Tarrieth no Man* (1576), chacune des deux parties est représentée par plusieurs personnages, qui s'affrontent tout au long de la pièce sans jamais modifier leur position. *The Conflict of Conscience* de Nathaniel Woode (1581) induit la même incertitude dans l'esprit des spectateurs – mais d'une autre manière. En effet, cette pièce, probablement la seule œuvre de propagande religieuse tirée d'un incident réel (l'histoire d'un italien, Francisco Spira, qui était retombé dans le catholicisme après une conversion à la religion réformée), fournit deux dénouements, l'un heureux, l'autre malheureux, et propose donc une structure plus dramatique que dans le cas où la figure humaine est scindée en deux personnages. Ici, c'est le même homme qui est

¹ Rappelons à ce propos que « Savoir » ou « Sagesse » étaient des termes utilisés pour désigner le Christ ; voir le titre de la pièce anglaise du XV^e siècle *Wisdom who is Christ*.

montré déchiré entre deux destinées. Mais, n'est-on pas, en un sens, revenus là aux analyses catholiques du début du siècle ?

Dans la plupart des cas l'action, le mouvement, l'intérêt et le comique sont fournis par un meneur de jeu, animateur et boute-en-train, le Vice. D'après P. Happé, les interludes de la période 1550-80 contiendraient trente-cinq Vices ou personnages assimilés (quelquefois au prix d'assez hasardeuses assimilations !).¹ C'est surtout la période pendant laquelle le personnage se sclérose et se fossilise, se spécialisant dans la représentation du mal catholique. Il y acquiert une dimension polémique, sinon morale, mais ce qui est intéressant c'est que c'est cette image ultime de la vie de ce personnage (années 1580) qui est restée dans la mémoire à la fin du siècle et au début du suivant, légant une confusion totale entre Vice et vice. Cette confusion est patente chez Shakespeare et Jonson. La présence du Vice-meneur-de-jeu est sans doute due au contexte social dans lequel ces pièces étaient représentées : des troupes réduites, groupées autour d'un animateur-responsable qui jouait naturellement, une fois monté sur les tréteaux, un rôle semblable à celui qui était le sien dans son environnement professionnel.

Evoquons enfin ce que j'appellerai « l'équivoque juive ». Nombre de pièces mettent en scène un épisode biblique (*King Darius*, 1565, *Queen Hester*, 1527) et nous rappellent que la Bible est, au-delà des commentaires catholiques trompeurs, la seule source de vérité. Mais un curieux dédoublement intervient entre le parole biblique et la religion juive, et par un subtil tour de passe-passe les deux religions juive et catholique sont considérées au même titre, comme des déviations par rapport à l'Écriture. Dans *The Life of Mary Magdalene* (L. Wager, 1566), le Vice, Infidelitas, est à la fois juif et catholique, démontrant dans sa personne que le rejet par les catholiques de la doctrine de l'élection par la foi équivaut au rejet du Christ par les juifs. Dans un contexte plus historique, c'est la thèse exposée par Marlowe dans *The Jew of Malta* (1590) : le juif Barabas critique le

¹ « The Vice and the Popular Theatre, 1547-80 », in A. Coleman & A. Hammond eds., *Poetry and Drama, 1570-1700, Essays in honour of Harold E. Brooks*, London, 1981, 13-31. Voir aussi, du même auteur, "The Vice, A Checklist and an Annotated Bibliography", *Research Opportunities in Renaissance Drama*, 22 (1979), 17-35.

catholicisme (et non le christianisme en général), et il est suggéré que Barabas n'est pas pire que les catholiques.

*

* *

Certes l'interlude n'a pas été le seul véhicule de la propagande protestante ; ni, en ce qui concerne le théâtre, le seul genre dramatique. A la suite du *Kyng Johan* de Bale il y a eu de nombreuses « history plays »,¹ pas toujours « historiques » car leurs auteurs se sont souvent livrés à des manipulations éhontées des faits. Ces pièces, en réalité tout autant patriotiques que protestantes ou, disons plutôt, qui représentent une version plus consensuelle de la propagande protestante, ont sans doute pour cette raison mieux survécu à la période de leur composition.

Il semblerait donc que les interludes courts, malléables, peu coûteux, dans lesquels l'édification, voire la polémique ont toujours été présentes, aussi bien adaptés à la lecture silencieuse (après impression, en raison de sa parenté avec le dialogue édifiant médiéval) qu'à la représentation sur scène, sont vite apparus, en l'absence d'autres supports vraiment populaires,² comme le moyen de communication idéal pour toucher le plus grand nombre. Dès l'origine, les auteurs d'interludes avaient été des clercs et des maîtres d'école. Il se retrouvent dès les années 1530 à la pointe du combat protestant. Ces pièces, qui apparaissent aujourd'hui comme appartenant à un genre dramatique marginal, ont été pendant à peu près une cinquantaine d'années, au centre du dispositif médiatique. Mais, en fin de compte, en raison d'une monotonie structurelle évidente et de l'éclosion d'un nouveau contexte politico-religieux (en effet, l'« establishment » élisabéthain assez fermement implanté, n'a plus besoin de « communiquer ») l'interlude s'efface silencieusement et définitivement, pour laisser à d'autres genres – comédie, tragédie, pièce romanesque, pièce à intrigue, pièce historique, drame bourgeois – le devant de la scène.

¹ Dont 17 sont aujourd'hui disponibles.

² Les traités de disputation théologique étant plus rébarbatifs et peu accessibles pour un lectorat de culture moyenne.