



HAL
open science

Le vice, créature des profondeurs

Jean-Paul Débax

► **To cite this version:**

Jean-Paul Débax. Le vice, créature des profondeurs. Colette Stévanovitch; René Tixier. Surface et profondeur. Mélanges offerts à Guy Bourquin à l'occasion de son 75e anniversaire, 7, Association des médiévistes anglicistes de l'enseignement supérieur, pp.211-219, 2003, GRENDEL, 2-901198-35-X. hal-04693907

HAL Id: hal-04693907

<https://hal.science/hal-04693907v1>

Submitted on 11 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 Vice, créature des profondeurs

Pour l'homme de la fin du Moyen Age comprendre n'est jamais le fruit d'une perception superficielle des événements et des phénomènes. Celui qui se bornerait à collectionner les faits que nous propose l'histoire, l'observation de la nature ou de l'agitation humaine pourrait enregistrer beaucoup d'images et de mouvements, il n'en serait pas plus sage s'il ne possédait pas ce pouvoir merveilleux qui permet de découvrir le sens caché sous la surface des choses. Cette formule magique ouvrant la porte des connaissances, ce pouvait être selon les domaines la science des étymologies comme la pratiquait Isidore de Séville, à l'aide de laquelle il pensait rétablir l'ordre, les régularités et la clarté parmi la confusion et l'arbitraire apparents du langage. Ce pouvait être aussi les lois de la physique médiévale qui expliquaient l'organisation du monde matériel par les attirances et les répugnances qu'avaient entre eux les quatre éléments le composant ; ou les lois de la médecine qui expliquaient par le jeu des humeurs le fonctionnement et les dérèglements du corps humain. C'était enfin la connaissance de l'origine pécheresse et de la rédemption promise qui donnait sens à la destinée, si absurde en apparence, de l'homme, nombril de l'univers.

Sous les influences (pas toujours convergentes d'un point de vue strictement philosophique, mais cependant combinées et concomitantes) d'Aristote revisité par les penseurs arabes (Avicène et Averroès), et de saint Thomas, on admettait généralement que derrière l'« existant » se cachait une « essence », que la connaissance du divin ne pouvait être que révélée, et que cette connaissance était nécessaire pour accéder au bonheur. Ainsi, et malgré la réduction outrageusement mutilante opérée par ce présent essai de définition de la pensée du XIII^e siècle, on peut expliquer la polysémie fondamentale du terme « édification » si abondamment employé tout au long de ce siècle. Bien entendu, les nombreuses « sommes », les « trésors » et « miroirs » exposant les connaissances disponibles et les traités spécifiquement homilétiques et moraux peuvent être comptés parmi les textes « édifiants » ; mais d'autres écrits, classés aujourd'hui parmi la littérature *stricto sensu*, ressortissent à ce même projet pédagogique. Je veux parler des récits et contes, de la poésie (sauf peut-être certains poèmes érotiques dans la tradition des troubadours), et du théâtre. C'est ce dernier qui sera l'objet de cet article.

On peut penser que voilà un long détour pour en arriver enfin à poser un problème spécifique, relativement local et dérisoire *sub specie aeternitatis*, celui de la nature d'un personnage insaisissable et inquiétant (le Vice) d'un genre, lui-même flou et mal borné des XV^e et XVI^e siècles (l'interlude) et pour démontrer que cette créature est une création fonctionnelle, sans foi ni loi, révélant un mécanisme enfoui en général sous une épaisse croûte de figurativisation. Et pour tenter d'illustrer le fonctionnement de la profondeur j'aurai, qui plus est, l'audace de passer par le détour de quelques textes plutôt que de faire appel à la rigueur d'une démonstration.

Le *Speculum Humanae Salvationis*¹

Les ouvrages qui ont le public le plus large — les « best-sellers » de chaque époque — sont aussi les plus représentatifs de la production de leur temps et, par conséquent, de l'attente du public. Un tel ouvrage est le *SHS*, dont il nous reste encore aujourd'hui le nombre impressionnant de 394 manuscrits des XIV^e et XV^e siècles, rédigés en latin et distribués sur une aire géographique très étendue, allant de Dortmund à Tolède en passant par Prague, ainsi que des traductions en cinq langues vernaculaires : allemand, français, néerlandais, anglais et tchèque, qui témoignent de sa très large diffusion dans de nombreux pays d'Europe. La version anglaise, intitulée *The Mirour of Mans Salvacioune*, est l'un des premiers livres imprimés en Angleterre, signe supplémentaire de sa très grande popularité.²

A l'examen de ce texte nous sommes d'abord frappés par sa structure : les différents chapitres découpent l'histoire du monde depuis la Création jusqu'au Jugement Dernier. Y sont détaillés les épisodes devenus familiers à cause de leur présence dans les sommes, les pénitentiels et les Mystères dramatiques. Bien que ceux qui relatent la vie du Christ y soient largement majoritaires, et déterminent le découpage chronologique en chapitres, les épisodes bibliques n'en sont pas absents pour autant. En effet, chaque chapitre se compose régulièrement de 200 vers, dont les cent premiers sont occupés par la relation d'une scène évangélique et les restants contiennent trois courts épisodes bibliques en relation typologique, donc explicative, allégorique, morale, avec la première moitié. Le chapitre XVI, par exemple, rapporte l'épisode du repas évangélique et l'instauration du sacrement de l'Eucharistie. Les trois épisodes préfiguratifs de ce moment sont le miracle de la manne nourrissant les Hébreux dans le désert (Exo. 16, 11-36), puis la célébration de la Pâque par le sacrifice

¹ Edition : Lutz J. et P. Perdrizet, éd., *Speculum Humanae Salvationis, Texte critique [...] avec traduction de Jean Mielot, 1448*, 2 vols, Mulhouse et Leipzig, 1907, 1909. Texte désigné ci-dessous par *SHS*.

² Edition moderne du texte anglais : *The Mirour of Mans Salvacioune*, Avril Henry, éd., Scholar Press, Aldershot, 1986.

d'un agneau pendant leur séjour en Egypte (Exo. 12, 3-11) et enfin le don du pain et du vin fait par Melchisédek à Abraham après sa victoire sur Kedorlaomer (Gen. 14, 17-24).³ On remarquera enfin que certains manuscrits du *SHS* sont illustrés et que dans ces illustrations les vêtements portés par les personnages évoquent plutôt le XV^e siècle que les temps bibliques, rapprochant ainsi des lecteurs l'histoire rapportée.⁴

*The Dying Creature*⁵

Avant de commenter les caractéristiques de *SHS*, j'évoquerai un autre traité, pour tirer d'abord quelques conclusions de la comparaison de ces deux textes non dramatiques entre eux, puis avec les textes dramatiques. Son titre, *The Dying Creature*, le range d'emblée parmi les productions relevant de l'« ars moriendi », très populaires au XV^e siècle.⁶

Ce texte met en scène le moment de la mort. La « créature humaine » effrayée par cette échéance inéluctable, cherche de l'aide auprès de plusieurs personnages au statut sémiotique plus incertain, allégories, vertus dûment répertoriées dans la tradition chrétienne, personnages semi divins, anges gardiens, Vierge Marie. Les différents thèmes abordés sont tout d'abord la peur de la mort (dans le style émotif de la « Devotio Moderna »), signe de la faiblesse humaine, mais aussi preuve d'une repentance et donc de l'espoir de rédemption. Deuxième thème, la nécessité de distinguer le bien du mal, pour choisir le chemin de la vertu, c'est-à-dire choisir au milieu des larmes la voie qui mène au sacrement de pénitence. Comme beaucoup d'autres textes du XV^e siècle inspirés de l'« ars moriendi », et à la différence du sentiment de sérénité de rigueur au seuil du grand passage prôné à l'époque romane, ce traité dramatise la situation et joue à la fois sur la peur et sur les sentiments pour convaincre l'homme du bien-fondé des exigences de l'Eglise.

Quant à la forme, ce traité est composé de monologues qui se succèdent sans se répondre vraiment, sans constituer un véritable dialogue, mais plutôt une

³ Pour l'utilisation de la typologie dans les Mystères, voir en particulier Arnold Williams, « Typology and the Cycle plays », *Speculum*, 43 (1968), 677-84, et Patrick J. Collins, « Typology, Criticism and Medieval Drama: Some Observations on Method », *Comparative Drama*, 10 (Winter 1976-77), 298-313.

⁴ Ces illustrations sont reproduites dans l'édition Henry.

⁵ Imprimé en 1514. Voir mon édition dans *Caliban XI*, Annales de l'Université de Toulouse-le-Mirail, nouvelle série, tome 10, fasc. 1, 1974, 3-48 ; seule éd. moderne. Sera désigné ci-dessous par *DC*.

⁶ Pour une étude complète des textes reliés à l'Ars Moriendi, voir Beaty, Nancy, Lee, *The Craft of Dying, A Study in the Literary Tradition of the Ars Moriendi in England*, New Haven : Yale University Press, 1970. Autres manuels traitant de la nécessité d'une bonne mort, *Ayenbite of Inwyt*, 1340 et *The Pricke of Conscience*. On citera aussi le volume publié en 1490 par Caxton, *Art and Crafte to knowe well how to dye*, et « Orogium Sapientiae », in *The Book of the Craft of Dying*, Frances Comper, éd., Londres, 1917.

suite de plaidoyers, ou de plaidoiries judiciaires : de la part de la « créature », ce sont des appels au secours, des déplorations du type « planctus ».⁷ Une amorce de dialogue est esquissée quand s'instaure un échange entre son âme et son corps, qui prend la forme, très classique, du débat. Les appels de la créature en direction des vertus de Foi, d'Espérance et de Charité évoquent les Procès de Paradis apocryphes, fréquents dans les ouvrages apologétiques et dans les Passions continentales. Mais ici le procès ne débouche pas (et pour cause puisqu'il se situe dans un contexte déjà chrétien !) sur la décision de l'Incarnation, mais sur l'acceptation par la Vierge de plaider la cause de l'homme mourant auprès de Jésus; et on peut espérer un accueil favorable de la part du Fils de Dieu, bien que sa réponse ne figure pas dans le texte.

Certaines éditions sont précédées d'une illustration représentant l'homme sur son lit de mort, surmonté par un crucifix (anticipant donc sur une réponse probablement positive de la part du Christ), tandis que des créatures infernales se tordent de désespoir au pied du lit.

Chroniques et épures

Ces deux traités édifiants ont été ici rassemblés, pour que puisse apparaître une correspondance entre eux, et être ensuite établi un parallèle avec des textes dramatiques. Bien que d'abords très différents, le *SHS* et le *DC* ont une finalité homilétique commune. La présentation chronologique du premier ne doit pas faire illusion ; comme son titre l'indique d'ailleurs (*Speculum*), le *SHS* n'est pas une chronique. La présence insistante du procédé typologique indique très clairement son propos moral. Les « types » qui figurent après chaque épisode évangélique ont été choisis pour suggérer (et confirmer) sa signification. Il en résulte que, pour chaque proposition signifiante, nous sont fournis quatre discours différents, quatre « figurativisations », diraient les sémioticiens. Il est donc clairement posé que, derrière les discours et les figures du monde, c'est un sens unique transcendant qui se cache, une histoire relatant « de l'homme la première désobéissance » et « sa restauration dans le séjour du bonheur ».⁸ Cette trame interprétative, qui n'est pas inscrite dans les apparences matérielles de l'univers, ne peut exister que dans l'esprit (ou l'âme) de l'homme qui a reçu et accepté la Révélation ; c'est une histoire vécue et idéale, jamais réelle.

Cette même histoire est le sujet de *DC*, mais elle y est narrée d'un point de vue différent : à partir de celui de l'homme échantillon et générique, surpris dans un moment lui aussi symbolique et universel. Dans cet instant de passage,

⁷ Les plaidoyers sont fréquents dans les pièces en forme de débat : *Witty and Wiles* et *The Four PP*, de J. Heywood, *Gentleness and Nobility* de (?) J. Rastell. Notons aussi les discours des deux prétendants à la main de Lucrece, Gaius Flaminius et Publius Cornelius, dans *Fulgens and Lucreces*, de H. Medwall

⁸ Milton, *Paradise Lost*, I, 1, 5.

survalorisé par la théologie catholique, l'homme inclut, par ses évocations, invocations et prières, les moments repères de son histoire *sub specie fidei* : création d'Adam, Incarnation et Jugement Dernier. On peut considérer que dans ce deuxième texte l'abstraction est plus poussée que dans le premier : le fil conducteur est une pure tension dramatique qui se définit par l'opposition salut / damnation, sous l'éclairage de la miséricorde divine, juge ultime du parcours humain. Le conflit n'y est pas abstrait au sens intellectuel du terme, mais « épuré », en termes classiques nous dirons « allégorisé », comme le prouve la présence au niveau discursif des motifs du Procès de Paradis et du débat de l'âme et du corps.

Si ces deux textes se situent dans le même contexte, l'instruction des fidèles (peut-être indirectement dans le cas de *SHS* qui pouvait servir de source d'inspiration pour les prêtres en quête d'arguments et de types pour leurs sermons), la différence de niveau d'« épuré » se manifeste aussi à l'intérieur du *SHS* ; en effet les trois derniers chapitres n'ont pas recours au procédé typologique, mais sont constitués de récits paraboliques et de prières, modèles que le lecteur est invité à reprendre à son compte.

Deux caractéristiques (au moins) apparaissent donc de l'étude parallèle de ces deux représentants du genre édifiant : ils sont tous les deux illustrés, particularité qui est explicitement soulignée par le prologue du *SHS* : « si l'écrit suffit aux gens instruits, les images sont nécessaires pour instruire les ignorants ». ⁹ Cette communication par l'image nous renvoie certes aux images fixes (peinture, statuaire, vitraux), mais aussi à l'image vivante que constitue le théâtre. En deuxième lieu les discours alternés qui composent le *DC*, s'ils ne constituent pas un vrai dialogue, suggèrent cependant une multiplicité de voix, à l'image de ce qui se passe au théâtre.

Discours édifiants et théâtre

Les deux points de vue narratifs sur l'histoire de l'homme de la Faute à la Rédemption, que nous avons constatés dans la littérature proprement édifiante, se retrouvent aussi dans le théâtre. Les mystères utilisent un cadre chronologique comme le *SHS*, même si ce cadre est souvent mis en suspens par des personnages « théâtraux », ou présentateurs, qui n'appartiennent pas à la fiction narrée, mais au vecteur narratif ou « dramatique », comme les « Docteurs », les démons, les anges, un « summoner », Expositor ou Contemplacio et, d'autre part, par des scènes non canoniques comme les pièces des bergers ou les échanges comiques des bourreaux au pied de la croix. Par ailleurs, d'autres pièces suivent le schéma

⁹ Le prologue de *SHS* reprend une lettre de Grégoire le Grand : *Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa etiam ignorantes vident quid sequi debeant, in ipsa legunt qui literas nesciunt, Mirour of Mans Salvacioune, p. 227, n. 1*

de *DC*. Parmi ces dernières, sont particulièrement caractéristiques celles qu'on peut qualifier de pièces à intrigue en « *Humanum Genus* ». La plus représentative d'entre elles, *Everyman*, même si par ailleurs son « anglicité » est très contestable, semble être une réplique à l'identique de *DC* : même tension tragique, mêmes appels angoissés pour obtenir du secours, même recours à la pénitence pour racheter les péchés de la vie et même espoir d'une conclusion heureuse.

De ces ressemblances il ne faudrait pas conclure à une filiation où le texte édifiant constituerait une source du texte dramatique ; considérons plutôt ces rapports, selon les termes très justes de J.-C. Payen, comme « une circulation entre textes d'édification et représentations scéniques ». ¹⁰ Cette circulation peut être vue comme la conséquence de deux facteurs : en premier lieu le début du XV^e siècle est une époque où l'écrit garde encore mémoire de son origine orale, où la différence donc n'est pas encore creusée entre ces deux modes de communication. D'autre part, dans le domaine social l'époque est témoin d'un extraordinaire essor de la ville, et la culture urbaine « s'approprie le théâtre comme moyen d'expression : elle met en théâtre les autres genres ». ¹¹ *Everyman* (*Elckerlijck*), probablement écrit pour une Chambre de Rhétorique néerlandaise, académie à but culturel s'épanouissant dans le riche contexte d'une ville commerçante, en est un exemple frappant.

Si le théâtre et les écrits moraux peuvent recourir à la même thématique et aux mêmes structures, cela n'entraîne pas pour autant que les buts poursuivis dans l'un et l'autre cas soient identiques, c'est-à-dire toujours l'édification, contrairement à la proposition de G. R. Owst, pour qui le théâtre n'était que le prolongement de la chaire. ¹² Il me paraît très symptomatique à cet égard de trouver dans un compte-rendu de la première représentation moderne de *Everyman*, la pièce décrite comme un « entertainment », preuve que le critique avait été sensible à la théâtralité du texte plutôt qu'à son aspect pédagogique. ¹³ Si le matériau constitutif de *Everyman* est très proche de celui des traités moraux (cas très particulier, il faut le reconnaître), ce n'est pas le cas des autres pièces à intrigues en « *Humanum Genus* ». D'autres éléments y côtoient le noyau religieux : le spectaculaire du siège du château, les échafauds des cinq puissances qui s'affrontent et les cortèges que suscite leur situation autour de l'aire de jeu dans le *Castle of Perseverance* ; le sensationnel, le comique et la satire dans *Mankind* ; l'esthétique de la musique et de la danse dans *Wisdom*. Dans *Nature, Youth* et *Mundus et Infans*, la leçon morale est reléguée à une

¹⁰ J.-Ch. Payen, *Littérature française, I, Le Moyen Age*, Paris : Arthaud-Poche, 1984, p. 162.

¹¹ Payen, *Littérature française, I, Le Moyen Age*, p. 156.

¹² *Literature and Pulpit in Medieval England*, Oxford, 1953.

¹³ Il s'agit d'un article publié dans *Athenaeum*, 20 juillet 1901, p. 103. Cité par R. Potter, *The English Morality Play*, Londres, 1975, p. 4.

place secondaire. Dans toutes ces pièces qui ont été regroupées à tort sous le nom de « Moralités »,¹⁴ la leçon morale n'est pas un élément constant ni pertinent de classification. Céder à cette illusion reviendrait un peu à ne prendre en compte dans les fables d'Esopé ou de La Fontaine que la morale qui les conclut.

Les interludes

Un type de production dramatique occupe, si l'on peut dire, le devant de la scène entre l'époque des Cycles et celui des premières pièces historiques et classiques (années 1580). A défaut d'un meilleur terme, ce type peut être désigné du nom « interlude ». Comme cela a déjà été suggéré à propos de *DC*, ces pièces ne sont pas mimétiques, mais mettent en scène le résultat de l'analyse (opérée au moyen du procédé allégorique), des actions historico-mythiques relatées dans la Bible et dans les Evangiles. Dans le Mystère français de *Griselidis* (1395), l'histoire de la douce et patiente Griselde peut être lue comme l'image de l'itinéraire spirituel de l'âme en quête de son salut. Ce mystère est bien mimétique et allégorique car c'est au lecteur-spectateur que revient la tâche de procéder à cette interprétation. Dans les interludes, dans *Wisdom* par exemple, la partie spirituelle de l'homme est directement représentée et mise en présence de l'essence des tentations, Diable, Monde et Chair, ainsi que des sept péchés capitaux ; il s'agit là d'une relation « en épreuve ».

Si l'on se bornait à considérer les caractéristiques que je viens d'évoquer, on pourrait penser que ces pièces sont dénuées de toute vie dramatique à l'image d'un tableau vivant qui soudain s'animerait sous nos yeux. Or, la réalité est toute différente ; ces interludes sont de splendides machines théâtrales qui font l'émerveillement des metteurs en scène modernes quand, d'aventure, ils en prennent connaissance. Les moyens utilisés pour leur insuffler la vie sont variés : vivacité des dialogues, comique, insinuations coquines et satiriques, clowneries, etc., mais un dispositif constant, central et structurel domine tous les autres : la relation au public est médiatisée. Ce genre de pièces annonce toujours d'une manière ou d'une autre : « Ceci est du théâtre, nous allons jouer ensemble ». Pour opérer cette médiation, il faut une instance médiatrice (dont nous avons déjà évoqué quelques avatars présents dans les Mystères), que pour des raisons historiques, et pour ne pas nous mettre en défaut vis-à-vis d'une ancienne tradition, nous appellerons le « Vice ». J'ai procédé, ailleurs, à une analyse de cette instance médiatrice en rôles thématiques, étude théorique de la profondeur, et suggéré à cette occasion que dans ce genre dramatique ces rôles apparaissaient à fleur de texte, dotés d'un investissement figuratif minimum, et

¹⁴ Nom inventé au XVIII^e siècle par le traducteur anglais de *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres d'Europe*, de Luigi Riccoboni (publié en français, 1738, en anglais, 1741). In Potter, *The English Morality Play*, p. 197.

incarnés dans des personnages qui ne sont que des actants affublés d'un subtil et vapoureux habillage topique.¹⁵ Cette étude a fait apparaître comme principaux rôles thématiques ceux de messenger, conseiller, commentateur, manipulateur, équivocateur, etc., et suggéré que ces rôles se trouvaient en proportions variées, sans d'ailleurs qu'ils fussent forcément tous présents, dans chacune des réalisations concrètes de l'instance en question.¹⁶

Mais ceci était une autre histoire ! Dans les quelques lignes qui me séparent de la fin de cet article, je poursuivrai « l'exploration des profondeurs » par la méthode que je me suis assignée ici : faire apparaître le profond par le rapprochement des textes et le dialogue entre les « surfaces ».

Merlin

Ce personnage, parmi les plus célèbres de la littérature médiévale, a une origine floue et évanescente. Peut-être l'héritier d'un barde gallois, Myrddhim qui, devenu fou, mène une vie sauvage dans les forêts de Calédon, ce personnage mythique a été graduellement enrichi par les différents auteurs qui l'ont mis en scène : Nennius (*Historia Britonum*, IX^e siècle), Geoffroi de Monmouth (*Prophetiae Merlini*, 1134, surtout son *Historia Regum Britanniae*, 1138 et enfin *Vita Merlini*, c. 1150). C'est dans le *Merlin* de Robert de Boron (début du XIII^e siècle), que nous trouvons la version la plus élaborée de ce personnage inquiétant. Contrairement à ses prédécesseurs, Boron ne le traite pas comme un objet d'histoire mais, inaugurant ainsi une vraie technique romanesque, il en fait le narrateur indirect du récit que le devin dicte, après le déroulement des faits rapportés, au vieux prêtre Blaise. De même, le Vice a une part active dans l'élaboration de l'interlude auquel il participe, grâce à ses fonctions de rapporteur et de commentateur. Il prend le public à témoin, lui faisant remarquer les détails de l'intrigue, le mettant dans la confiance au sujet des mauvais tours qu'il se prépare à jouer.

Merlin puise son caractère original et marginal dans les circonstances de sa naissance ; bien que fruit des relations d'un diable (incube) et d'une mortelle, il n'est pas diabolique, car sa mère n'a pas consenti au péché et s'est rachetée par une conduite exemplaire. Il se déclare « serviteur de Dieu », mais prodigue cependant ses conseils au peu recommandable Vertigier. Il est loyal à son seigneur, n'hésite pas à lui faire des reproches mérités à propos de la conduite de ce dernier à l'égard des enfants du roi Moine, héritiers légitimes de la couronne, mais il le conseille utilement pour repousser leur flotte lorsqu'ils viennent

¹⁵ Ex. : dans *Horestes*, la vengeance s'incarne dans le clown rustique (type comique reconnu) qui veut se venger d'un voisin qui, prétend-il, a tué son chien.

¹⁶ Voir ma thèse : « Le théâtre du Vice, ou la comédie anglaise » (non publiée), partic. pp. 123-34, et mon article, « Le personnage du théâtre du Vice, ou démonstration en artificialité », *Tudor Theatre*, I, Coll. Theta, éd. A. Lascombes, Bern, 1994.

réclamer leur héritage. Plus tard il passera au service d'un de ces deux enfants devenu roi, Pendragon, mais n'hésitera pas à lui permettre, grâce à ses pouvoirs surnaturels, de visiter nocturnement la femme du duc de Tintagel qui se retrouvera enceinte et donnera bientôt le jour à Arthur. Entreprise moralement peu justifiable, mais on peut penser que c'était pour la bonne cause ! Et quelle étrange reproduction d'une situation qui évoque sa propre naissance (père inconnu), et lui confère la stature d'un héros !

Le Vice pour sa part, ne révèle pas les conditions de sa naissance, mais il côtoie souvent le diable et s'en déclare quelquefois le fils. Il cherche sans cesse à brouiller les cartes à propos de ses origines en débitant des *Curricula Vitae* débordants et fantaisistes. Dans la plupart des interludes, il disparaît sans explications et ne laisse pas de traces dans le monde de la fiction.¹⁷

Merlin et le Vice appartiennent l'un et l'autre à une région de l'entre-deux : entre-deux moral où les valeurs n'ont pas cours ; entre-deux social où les hiérarchies sont confondues ; entre-deux professionnel où toutes les activités sont cumulables, où la caractéristique permanente du personnage est d'être protéiforme ; entre-deux situationnel puisque leur ubiquité constitutive leur donne liberté totale vis-à-vis du lieu et du temps et leur confère ainsi la maîtrise du récit. Le rire enfin unit ces deux personnages ; rire d'exubérance vitale qui s'affirme en marge des interdits, des conventions, des féodalités et des églises ; rire de simple distraction et mystificateur qui ne recule pas devant les plaisanteries grossières et les vilains tours éculés ; rire aussi d'humeur et de dérision exprimant leur supériorité de meneur de jeu. Ils sont tous les deux de scandaleuses créations artistiques dans un monde encore contenu dans les limites sacrées de la Création. Ils sont à la fois générés par et générateurs du¹⁸ genre littéraire qui les contient, et ils nous fournissent l'image d'un fonctionnement profond affleurant subrepticement entre les deux eaux du discours.

¹⁷ Le diable apparaît, ou est mentionné dans les interludes suivants : *Lusty Juventus*, *Conflict of Conscience*, *Enough is as Good as a Feast*, *Like Will to Like*, *Susanna*, *All for Money* et *Apilus and Virginia*.

¹⁸ Excusez, je vous prie, l'anglicisme que constitue cette construction !