



Scène
Européenne

Traductions
introuvables

Mucédorus

Anonyme

Introduction et traduction française
de Jean-Paul Débax

Référence électronique

Introduction, *Mucedorus*

[En ligne], éd. par J.-P. Debax, 2017, mis en ligne le 28-03-2017,

URL : <http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/mucedorus>

La collection

TRADUCTIONS INTROUVABLES

est publiée par le Centre d'études supérieures de la Renaissance,
(Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Benoist Pierre

Responsable scientifique

Richard Hillman

ISSN

1760-4745

Mentions légales

Copyright © 2017—CESR.

Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.loffredonue@univ-tours.fr

Introduction

Jean-Paul Débax
CESR, Tours

Une question fondamentale pour notre propos doit être posée dès l'entrée de jeu: cette pièce, peu connue aujourd'hui, mérite-t-elle notre attention? La réponse est oui, sans aucun doute – et ce, pour de multiples raisons. Elle appartient à cette période charnière: charnière chronologique entre deux siècles, le XVI^e siècle et le XVII^e; charnière politique aussi entre deux règnes, ceux d'Élisabeth I^{re} et de Jacques I^{er}, et, par voie de conséquence, entre deux attitudes culturelles: fin d'un certain âge « classique », tant que dure l'emblème (l'icône) de la civilisation Tudor, et début d'une époque plus brouillonne au cours de laquelle les dissensions religieuses, qui mettront en danger la forme même de l'État, auront un impact culturel peut-être plus profond que la réforme religieuse d'Henry VIII.

Ces années sont aussi celles d'une abondante production dramatique, témoignage d'une demande sociale démultipliée, et donc une multiplication des représentations théâtrales à la Cour comme à la Ville, et en dehors de Londres aussi, à n'en pas douter.

La pièce aux dix-sept éditions

Un facteur nouveau, observable dès la moitié du XVI^e siècle, est la relation qu'on peut établir avec un peu plus de certitude entre l'activité théâtrale et le nombre d'éditions dont les pièces de théâtre ont bénéficié¹. Or, de ce point de vue, *Mucedorus* apparaît comme un véritable cham-

1 Les quelques éditions du début du siècle, par exemple celles des deux pièces de Henry Medwall (c.1512 et c. 1530) ou de John Heywood (1533-1534), sont dues à la proximité sociale ou familiale entre le dramaturge et un imprimeur, et ne nous renseignent en rien sur le nombre de pièces écrites ou jouées pendant la période considérée. À ce propos, voir l'article au titre si éloquent de George F. Reynolds, « *Mucedorus*, Most Po-

pion éditorial, avec dix-sept éditions entre 1598 et 1668, signe d'une longévité sur les planches assez remarquable; et comment alors ne pas s'intéresser, ne fût-ce qu'en tant que témoignage historique, à une pièce qui a été si bien accueillie par les contemporains, et peut donc être considérée comme un reflet fidèle de leurs goûts en matière de théâtre.

L'édition de 1610, la troisième, est ainsi présentée sur la page de garde:

Comédie très plaisante de Mucédorus [...] augmentée de nouvelles additions, telle qu'elle fut représentée devant sa majesté le Roi à Whitehall, le dimanche de la quadragésime en soirée par les comédiens de sa Majesté, qui se produisent habituellement au Globe. Très délectable et pleine de traits comiques².

Cette présentation de la pièce est instructive à un double titre: elle fait état d'une représentation devant la Cour à une date proche de 1610 (rappelons à cet égard que la composition de *Mucédorus* peut être située quelques années avant la première édition de 1598, soit aux environs de 1590; et que la présentation sur la page de garde de cette première édition précise qu'elle a été jouée « plusieurs fois dans l'honorable ville de Londres »³). En deuxième lieu, elle indique que l'édition en question est « augmentée », en d'autres termes, que le texte a été révisé et enrichi – information qui sera répétée sous la même forme dans plusieurs éditions successives. Cette mention indique l'importance que prend le texte imprimé (et donc le lectorat) au cours de la période considérée, ou tout au moins que le texte imprimé reflète les modifications apportées au texte joué au fil des représentations.

Mentionnons que ce deuxième texte « augmenté » (qui ne sera pas modifié dans les éditions ultérieures) est celui qui est retenu par C. F. Tucker Brooke, dans son édition de *Mucédorus* dans le volume *The Shakespeare Apocrypha*, et qui constitue le texte pris comme base de notre traduction⁴.

pular Elizabethan Play? », dans *Studies in the English Renaissance Drama: In Memory of Karl Julius Holzknecht*, éd. Josephine Waters Bennett, Oscar Cargill et Vernon Hall, New York, Columbia University Press, 1959, p. 248-268.

² *A most pleasant comedie of Mucedorus [...] Amplified with new additions, as it was acted before the Kings Maiestie at White-hall on Shroue-sunday night. By his Highnes Seruantes vsually playing at the Globe. Very delectable, and full of coneeited [sic] mirth [...]*, Londres, [William White pour] William Iones, 1610. Toutes les traductions de l'anglais sont de nous.

³ « *as it hath bin sundrie times plaide in the honorable cittie of London* » (*A most pleasant comedie of Mucedorus, etc.*, Londres, William Iones, 1598).

⁴ C. F. Tucker Brooke, éd., *The Shakespeare Apocrypha: Being a Collection of Fourteen Plays Which Have Been Ascribed to Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1908. Sans indication contraire, les citations données, les divisions en actes et scènes et la numérotation des vers ou de lignes de prose suivent cette édition. Les additions mentionnées en 1610 sont constituées par les segments suivants: Prologue; 1, 1; 1, 2; 5, 2 de 92 à 109; et Épilogue 15-81, comme indiqué par Leo Kirschbaum, « The

Une autre preuve qui corrobore la référence aux diverses mises en scène dans la ville de Londres de l'édition de 1598, est la présence de son titre dans une pièce des environs de 1607-1608: *The Knight of the Burning Pestle* (*Le chevalier au pilon ardent*), de Francis Beaumont. Au cours de l'Induction, un compère qui se prétend spectateur, et épicier dans la vie, conteste le choix de la troupe, et veut imposer une pièce qui aurait un héros épicier, tandis que sa femme insiste pour que ce rôle soit incarné par son apprenti Rafe. Son argument est qu'il a déjà joué sur un théâtre: c'était dans la pièce *Mucedorus*, représentée devant les gouverneurs de la guilde des épiciers. *Mucedorus* fait donc bien partie du répertoire de notre épicière, digne représentante de son mari et de la classe marchande londonienne⁵!

L'ours blanc

Sitôt après le début de la pièce, la présentation d'Amadine, fille du roi d'Aragon, prend la forme d'une promenade en forêt, où elle est en compagnie de son fiancé officiel Ségasto, et au cours de laquelle les deux jeunes gens sont poursuivis par un ours – occasion pour Ségasto de se ridiculiser, car il prend aussitôt la fuite au lieu de protéger la jeune princesse dont il a la charge. On peut à cette occasion évoquer plusieurs pièces contemporaines où un ours se manifeste. L'ours est souvent présent au théâtre pour apporter une diversion, comme déclencheur d'une scène tragique, ou plus souvent comique, surtout quand il est patent que c'est un simple déguisement, un acteur dans une peau d'ours. Par ailleurs, les montreurs d'ours n'étaient pas exceptionnels aux XV^e et XVI^e siècles⁶.

Texts of *Mucedorus* », *Modern Language Review*, 50, 1955, p. 1-5, p. 1. J'ai aussi consulté l'édition de Charles Read Baskervill, Virgil B. Heltzel et Arthur H. Nethercot dans *Elizabethan and Stuart Plays*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1962, et celle de James Winny dans *Three Elizabethan Plays: Edward III, Mucedorus, Midas*, Londres, Chatto and Windus, 1959.

- 5 « Nay, gentlemen, he hath played before, my husband says, Mucedorus before the wardens of our company » (Francis Beaumont, *The Knight of the Burning Pestle*, éd. Michael Hattaway, Londres, Ernest Benn, coll. « New Mermaids », 1969, Induction, 83). Ce Rafe a même failli jouer dans la *Spanish Tragedy* de Thomas Kyd, pièce qui a eu évidemment une autre fortune! *Mucedorus* est également mentionné dans *The Cutter of Coleman Street*, 1658, où l'un des personnages, Will, est interpellé: « did'st thou not play once the Clown in *Musidorus*? » (cité dans Victor Holtcamp, « A Fear of 'Ould' Plays: How *Mucedorus* Brought Down the House and Fought for Charles II in 1652 », dans *The Shakespeare Apocrypha*, éd. Douglas A. Brooks, Ann Thompson et John Ford, Lewiston, NY, Edwin Mellen Press, 2007, p. 145-170, p. 141).
- 6 En font foi les paiements versés par des abbayes pour de tels spectacles. Voir E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, 2 vols, Londres, Oxford University Press, 1903, vol. 2, p. 244-254. Les ménestrels se déguisaient en animaux, entre autres en ours; ils pouvaient aussi mener et faire jouer de vrais animaux (Chambers, vol. 1, p. 71-72). Les souverains Tudor entretenaient des montreurs d'ours (Chambers, vol. 1, p. 68). Dans *Mucedorus* l'ours paraît à la fin de 1, 2. C'est l'apparition la plus connue d'un ours dans le théâtre anglais de la Renaissance. Mais, était-ce un vrai véritable, ou un acteur dans une peau d'ours? La deuxième solution est suggérée par « un diable caché sous la peau d'un ours [some Diuell

À l'acte 1, scène 2, de *Mucédorus*, Monsieur Mulot (« Mouse »), le clown de la pièce, arrive hors d'haleine, car sur le chemin qui le mène à son écurie il a rencontré un ours. Dans un premier temps nous ne voyons pas l'ours. Nous ne sommes témoins que de la panique de Mulot et des cogitations que déclenche la présence d'un ours sur son chemin. Ses réactions prennent un tour abstrait, donnant plutôt dans la supposition, et l'emploi de l'irréel, que dans la description directe des émotions. Le passage vaut la peine d'être cité :

Quel pauvre homme sous l'effet de l'épouvante a perdu l'usage de ses sept sens ?
Un ours ? Mais, en vérité, ce n'est pas possible que ce soit un ours, mais quelque diable sous un déguisement d'ours : car un ours n'aurait pas pu avoir l'habileté de m'épouvanter. Eh bien, je préférerais voir pendre mon père que continuer à soigner son cheval. Je vais rapporter à la maison cette botte de foin, et pour cette fois, convertirai le cheval de mon père au puritanisme, et lui ferai observer jeûne et abstinence. Il n'aura pas une miette. Mais, chut, il m'a suivi jusqu'ici. Je vais donc passer par l'autre côté, et je vais l'avoir à l'œil, et berner ce sot de créancier en marchant à reculons. (1, 2, 1-15⁷)

L'ours n'entre en scène qu'à ce moment-là et provoque la chute de Mulot, ce qui produit un effet comique. Au moment où il sort à reculons, l'ours entre, et Mulot trébuche sur sa botte de foin ; il s'enfuit à toutes jambes en abandonnant la botte.

Une deuxième scène (1, 4) met l'ours au centre du dialogue, sinon de l'action dramatique proprement dite. Au début de la scène, Ségasto, le fiancé indigne, se lamente sur le sort qui l'attend en raison de sa conduite pusillanime quand l'ours a attaqué Amadine. En réalité, il ne fait que souligner le défaut moral de son comportement, puisque le spectateur est déjà au courant des faits, puisqu'ils se sont déroulés sous ses yeux. Alors Mulot

in a Beares Doublet] » (*Mucédorus*, 1, 2, 4). C'est aussi la solution qui convient à la majorité des critiques (voir le dernier éditeur de *The Winter's Tale* de William Shakespeare, dans l'édition Arden, 3^e sér., éd. John Pitcher [Londres, The Arden Shakespeare, 2010], p. 143, note à « The Names of the Actors », l. 34). Il semble que cet ours soit évoqué par Feessimple dans la pièce de Nathaniel Field, *Amends for Ladies* (1611), 5, 2, 40-42 (dans *A Select Collection of Old English Plays*, ed. Robert Dodsley, 4^e éd., éd. W. Carew Hazlitt, London, Reeves and Turner, 15 vols, 1874-1876, vol. 5) : « Look how the old ass, my father, stands; he looks like the bear in the play; he has killed the lady with his very sight ». (Cette référence est signalée par Louis B. Wright, « Animal Actors on the English Stage before 1642 », *PMLA*, 42, 1927, p. 656-669, p. 663). L'ours peut être simplement évoqué (et non présent sur scène), comme dans *The Old Wife's Tale* de George Peele (c. 1590), dans *Three Sixteenth-Century Comedies*, éd. Charles W. Whitworth, New Mermaids, Londres, Ernest Benn, 1984, v. 186. L'ours restera un symbole de danger au théâtre, et l'archétype de la bête sauvage. Dans les pièces de Shakespeare, voir aussi *Twelfth Night*, 2, 5, 7, *The Merry Wives of Windsor*, 1, 1, 268 sqq. et *King Lear*, 3, 4, 9-11. (Les références shakespeariennes sont à *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, éd. Stanley Wells, Gary Taylor et al., Oxford, Clarendon Press, 1994.)

7 Les citations se réfèrent à notre traduction.

survient et Ségasto s'entretient avec lui, permettant ainsi à Mulot de remettre sur la table le thème de l'ours blanc. Voici le passage en question:

[*Entre Mulot appelant à la garde.*]

MULOT

Oh! Des gourdins, des fourches et des fourchettes, des épieux,
Au secours, un ours, un ours, un ours, un ours!

SÉGASTO

Toujours des ours, on ne parle que d'ours!
Dis-moi, mon ami, où est-il donc passé?

MULOT

Monseigneur, il s'est enfoncé dans les bois; je vois sa tête blanche,
Et les poils blancs de son ventre.

SÉGASTO

Ne me parle pas d'ours blancs, pas plus que de merles blancs.
Mais, coquin, en as-tu jamais vu un?

MULOT

Que non pas, en vérité, jamais; mais je me rappelle ce que disait
Mon père: il me disait qu'il ne fallait pas me laisser attraper par
un ours blanc.

SÉGASTO

Une bien triste histoire, à n'en pas douter! (I, 4, 33-46)

Dans cette conversation Mulot passe vite de l'évocation de l'ours blanc (ou polaire), au sens figuré de « merveille », « prodige », culminant avec l'utilisation de « histoire » (« tale ») pour qualifier le discours de Mulot (46). La référence aux poils blancs de l'ours, qu'on pourrait prendre pour un discours de l'absurde, est en réalité une entreprise de de-réalisation du discours, exactement comme les variations grammaticales du passage précédent et l'incertitude exprimée quant à la nature animale de l'ours (pris pour un acteur déguisé). La suggestion d'humanité prend corps à la fin du passage, lorsque Ségasto demande à Mulot, avec une candeur feinte: « Est-ce que cet ours ne portait pas un seau à son bras? » (58). L'allusion ne semble pas avoir été saisie par le clown, dont l'esprit est épais par définition.

Cette fascination pour un ours familier, apprivoisé, « cultivé » pourrait-on dire, puisqu'il participe à un jeu théâtral, et qui pourrait même se rendre utile en allant traire les brebis (!), ne peut pas ne pas évoquer un autre ours, littéraire celui-là, puisqu'il se trouve dans une œuvre bien connue du XVIII^e siècle, le *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, où il est utilisé comme le sujet sans équivalent référentiel d'une variation grammaticale. Citons le passage:

« As-tu jamais vu un ours blanc? » s'écria mon père, se tournant vers Trim, qui se tenait derrière sa chaise. « Mais non, votre Honneur », répondit le

caporal. « Mais tu pourrais en disserter, Trim », dit mon père « en cas de besoin? ». « Comment est-ce possible, mon frère », fit remarquer mon oncle Toby, « si le caporal n'en a jamais vu? » « C'est bien cela qui m'intéresse », répondit mon père, « et les commentaires possibles se formuleraient ainsi: UN OURS BLANC, très bien. Est ce que j'en ai jamais vu un? Se pourrait-il que j'en aie vu un? En verrai-je jamais un? Faudrait-il que jamais j'en visse un? Ou, se peut-il que jamais j'en voie un? Ah, si j'avais pu voir un ours blanc! (sinon, comment l'imaginer?) Si je voyais un ours blanc, que dirais-je? S'il se faisait que je ne voie jamais un ours blanc, que dire? Si je n'avais jamais vu, ou ne pouvais ou devais jamais voir d'ours blanc vivant? Ai-je jamais vu une peau d'ours blanc? En ai-je jamais vu un en peinture? ou décrit dans un récit? En ai-je jamais rêvé? Est-ce que mon père, mon oncle, ma tante, frères ou sœurs ont jamais vu un ours blanc? Que donneraient-ils pour en voir un? Comment se comporteraient-ils alors? Comment l'ours se serait-il comporté? Est-il sauvage? apprivoisé? terrible? redoutable? Inoffensif? Est-ce que voir un ours blanc en vaut la chandelle? N'est-ce pas un péché? Est-ce que ça a plus d'intérêt que de voir un ours brun? »⁸.

Ce dialogue en forme de dissertation/débat à propos de l'ours blanc, qui, certes, doit beaucoup emprunter à une riche tradition anthropologico-folklorique sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, n'est en définitive fondé que sur un jeu d'esprit à propos d'une prétendue impossibilité de voir des ours blancs, là où le français parle de merles blancs, caractéristique du fou, clown, amuseur, composante incontournable de la pièce populaire, comme du récit légendaire. L'ours est un personnage très répandu de l'imaginaire post médiéval. Un traitement particulier peut être spécialement associé à cette pièce, justement en raison de sa longévité, comme plusieurs preuves convergentes nous poussent à croire, même si notre pièce n'est sans doute pas le seul antécédent de la petite leçon de grammaire du père Shandy.

Witney, 1652

Une fameuse représentation de *Mucédorus* a lieu à Witney le 3 février 1652, soit un bon demi-siècle après la première édition, et la date présumée de composition de la pièce. Heureuse coïncidence, cet événement est particulièrement bien documenté, et nous permet de tirer des conclusions éclairantes sur bien des points relatifs à l'activité théâtrale sous le Commonwealth. Witney est un bourg de la vallée de la Tamise, non loin

⁸ Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Intro. de George Saintsbury, Everyman's Library, Londres, Dent, 1935, p. 299. Chaque fois que l'ours blanc (en anglais « white bear ») est cité, comme ici par Sterne, il faut garder en mémoire qu'il peut toujours y avoir une allusion érotique, en raison de l'interprétation « white bear » comme « wight bare » (même prononciation), qui signifierait « naked person », plutôt « naked woman [femme nue] ».

d'Oxford, possédant une tradition théâtrale et spectaculaire remontant au Moyen Âge, comme les archives d'Oxford en font foi⁹. Les acteurs responsables de cette représentation n'étaient pas, comme le suggère à tort E. K. Chambers, des acteurs itinérants (« *strolling players* »)¹⁰, (erreur également colportée par Brooke dans son introduction à *Mucédorus*¹¹), mais, d'après le prêtre de Witney (puritain, mais témoin scrupuleux), des habitants originaires de Stanton-Harcourt (autre village de la vallée de la Tamise, voisin de Witney), où la pièce avait été jouée quelques années auparavant. Il précise même sur la foi d'un témoignage (« *we have been told* ») qu'ils avaient commencé de la répéter vers la Saint Michel (29 septembre), au rythme d'une séance par semaine, et note que la série des représentations avait commencé à Noël¹².

Il n'est pas indifférent que Witney, centre de réjouissances et d'activités théâtrales, soit situé à quelques lieues d'Oxford; une université contient en effet les ingrédients nécessaires pour stimuler ces comportements: les jeunes étudiants constituent un groupe toujours prêt à danser, à chanter et à jouer la comédie, et les professeurs possesseurs et utilisateurs de bibliothèques sont comme des mémoires capables de fournir des textes, fussent-ils déjà anciens, par exemple des pièces de théâtre. Le début du rapport relatif à cette représentation mentionne qu'avant le début de la pièce, « *the people which were in the room were exceeding joviall, and merry [...], Young men and Maides dancing together, and so merry and frolick were many of the spectators* » (« la salle était fort joyeuse [...] les jeunes gens et les jeunes filles dansant ensemble; et de même bien des spectateurs s'amusaient et folâtraient »)¹³.

N'oublions pas que nous sommes en 1652, sous le règne (si l'on ose dire!) du Commonwealth, et donc du puritanisme triomphant. Et justement Oxford fournit pour l'occasion un censeur érudit, aux convictions puritaines solides, et polémiste acharné et adroit. Ce censeur, c'est John Rowe, formé à Oxford, *fellow* d'un des collèges de l'Université, et depuis quelques années chargé de prêcher la bonne doctrine (« *lecturer* ») dans la paroisse de Witney. C'était donc là le commentateur idéal pour tirer la morale de l'accident qui survient au cours de la représentation du 3 février. Lui vient immédiatement à l'esprit le « *texte* » qu'il va appliquer à la situation, et qu'il prend pour thème de

9 Alexandra. F. Johnston, « The 1652 Performance of *Mucedorus* in Witney », dans *Porci Ante Margaritam: Essays in Honour of Meg Twycross*, éd. Sarah Carpenter *et al.*, *Leeds Studies in English*, New Series, 32, 2001, p. 195-209.

10 E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, 4 vols, Oxford, Oxford University Press, 1923, vol. 4, p. 36.

11 Brooke, éd., p. xxv.

12 T. S. Graves, « Notes on Puritanism and the Stage », *Studies in Philology*, 18, 1921, p. 141-169, p. 150.

13 Graves, p. 151.

son exposé: Epître aux Romains, 1.18: « La colère de Dieu se révèle du ciel contre toute impiété et toute injustice des hommes qui retiennent injustement la vérité captive »¹⁴.

Mais que s'est-il donc passé ce 3 février 1652? Eh bien, les autorités ayant refusé la salle municipale à la troupe, cette dernière avait dû se replier vers l'auberge du Cerf Blanc, où la représentation se tient dans la salle de malterie. Plus de deux cents personnes s'y entassent, et aux deux tiers environ de la pièce, une poutre soutenant le plancher cède sous le poids des spectateurs, et les voilà précipités à l'étage inférieur. Bilan, cinq morts et de nombreux blessés. Rowe, secondé par une citation de Romains 1.18, y décèle la main de Dieu intervenant pour punir la débauche populaire. Il compare le trou dans le plancher à la terre s'ouvrant pour avaler les pécheurs et les précipiter en enfer. Ni plus, ni moins! Dure punition pour de pauvres villageois qui avaient monté une pièce romanesque, plutôt vieillotte, pour payer des réparations ou quelque aménagement dans leur église!

Pour le moment, bornons-nous à noter que cette « vieille » pièce n'était pas oubliée, plus de cinquante ans après son heure de gloire, et l'époque où son style était à la mode, et qu'elle était encore capable de rassembler des foules dans une campagne (relativement) reculée.

Une pièce romanesque

Le temps est venu d'examiner ce qu'est cette pièce à la longue vie. Et pour faire émerger les spécificités propres, nulle méthode ne me paraît plus efficace qu'une comparaison/opposition avec une autre œuvre à succès, et de faire apparaître leurs différences significatives. Je choisirai de l'examiner en parallèle avec cette pièce qui fait mention de *Mucédorus* dans son induction: *The Knight of the Burning Pestle* de Beaumont. On pourrait penser que la comparaison est faussée par la différence entre les dates (proposées) de composition (ou de première représentation) de chacune des deux pièces: c. 1590 pour *Mucédorus* (en fait, légèrement plus tôt, si le rôle de Mulot a été joué par le célèbre acteur comique Richard

14 Le texte français fourni est celui d'une Bible protestante moderne. Celui de l'Authorized Version est le suivant: « For the wrath of God is revealed from heaven against all ungodliness and unrighteousness of men, who hold the truth in unrighteousness ». C'est celui-là que Rowe devait avoir présent à l'esprit. Le jugement de Dieu à propos d'un incident de la vie quotidienne est un classique de la littérature puritaine; dans un pamphlet anonyme de 1625 encore: « At Lions, in France, in the moneth of August in the yeare 1607, while the Jesuites were acting their Playes to the disgrace of true religion and the professors thereof, the Lord from heaven continuing thunder and lightnings for the space of two hours together, slewe twelve persons presently, and amased all the rest with great terrour and feare » (*A Treatise against Stage-Plays*, dans *The English Drama and Stage, under the Tudor and Stuart Princes 1543-1664: Illustrated by a Series of Documents, Treatises and Poems, with a Preface and Index*, éd. William Carew Hazlitt, Londres, The Roxburghe Library, 1869, p. 231-252).

Tarlton, qui meurt en 1588¹⁵), c. 1607-1608 pour *The Knight*¹⁶. Les dates respectives des premières éditions des deux pièces – 1613 pour *The Knight*, 1598 pour *Mucédorus* – offrent le même décalage (quinze ans), mais la longévité éditoriale de *Mucédorus* peut légitimer cette comparaison.

L'une et l'autre pièce sont des morceaux de distraction, en revanche les moyens de distraire ne sont pas les mêmes. *Mucédorus* fait rêver, *The Knight* utilise la satire. *Mucédorus* communique à un premier niveau (« straight »), *The Knight* au deuxième. La présence de ce deuxième niveau est peut-être d'ailleurs ce qui a causé son échec lors de la première représentation¹⁷. Si les deux sont destinées à distraire, elles ne s'adressent pas au même public. *Mucédorus* postule un consensus, qui avait pour conséquence qu'un public populaire pouvait applaudir aux mêmes spectacles que l'aristocratie. *The Knight* met en scène la société elle-même et ses différentes fractures. Romanesque, elle l'est, certes, tout autant que *Mucédorus*; mais plutôt dans l'esprit du *Don Quichotte* de Cervantes¹⁸.

On peut proposer que *Mucédorus* est comparable à des pièces plus anciennes, plutôt qu'à ses contemporaines, et on peut donc établir des parallèles fructueux avec deux autres pièces qui méritent d'être définies comme des pièces romanesques (en anglais « romances » ou « romantic plays »), *Sir Clyomon and Sir Clamydes* (composée c. 1575, éditée 1599) et *Common Conditions* (composée c. 1570, éditée 1576) et qui constituent, avec *Mucédorus*, un trio cohérent encore disponible aujourd'hui¹⁹. Mais, que nous puissions les réunir sous un chapeau commun, comme « romanesques », ne signifie pas qu'elles soient semblables, en thématique ou en structure. Les trois pièces ont en commun d'avoir été composées sur le modèle du théâtre du Vice, c'est-à-dire de posséder un personnage extérieur à l'intrigue proprement dite, au statut de serviteur, en général malfaisant, tout au moins malicieux et manipulateur, et qui fournit des inter-

¹⁵ Voir Peter Happé, *English Drama before Shakespeare*, Londres, Longman, 1999, p. 238.

¹⁶ Hattaway, éd., p. x-xi, propose ces dates en se fondant sur le vers 6 de l'Induction: « This seven years there hath been plays at this house »; or, la troupe des Enfants des Menus Plaisirs de la Reine avaient commencé de jouer dans la salle des Frères Noirs en 1600.

¹⁷ Et peut-être aussi parce que la satire des petits bourgeois n'était pas assez agressive pour le public élitiste devant lequel elle était jouée à Blackfriars. Voir Alfred Harbage, *Shakespeare and the Rival Traditions*, New York, Macmillan, 1952, p. 107.

¹⁸ L'ironie et *Don Quichotte* sont mentionnés par Beaumont lui-même dans sa dédicace à Robert Keyser (Hattaway, éd., p. 3).

¹⁹ De nombreuses pièces ont disparu, corps et biens; quelques titres ont été conservés pour les années 1570-1590, *The Knight of the Burning Rock* (1579), ou *The Mad Priest of the Sun* (1587), par exemple. On y ajoute quelquefois *A Knack to Know a Knaves*, que Harbage, p. 344, qualifie de comédie, bien qu'il me semble que le but moral (moralisateur?) est plus central que les passages comiques, ou que la figurativisation romanesque. Ce caractère austère du souci d'édification affiché peut sans doute expliquer que cette pièce ait été vite oubliée.

mèdes comiques. *Clyomon and Clamydes* a été (à juste titre) défini comme « a veritable riot of adventure » (« un complexe d'aventures échevelées »)²⁰. Deux chevaliers se disputent la vedette, Sir Clamydes, connu sous le nom de « White Knight » (le Chevalier Blanc), l'autre, Sir Clyomon, « The Knight of the Golden Shield » (le Chevalier à l'Écu Doré). Le Vice, Subtle Shift (Petit Malin), qui se fait passer pour Knowledge (Savoir) pour entrer au service de Clyomon, et qui sera connu plus tard sous le nom de Policy (Fourberie), trahira bientôt son employeur pour servir Sir Clamydes, qu'il trahira à son tour. Pendant ce temps, un dragon volant est tué. Après bien des batailles et des tournois, les deux chevaliers se réconcilient et épousent chacun une fille de roi.

Dans *Common Conditions*, le Vice, Common Conditions (Passe-partout?), a pris les choses en main. Il est le vrai moteur de l'intrigue, comploteur et manipulateur à l'origine des actions, voyages, malheurs et rencontres fortuites des héros romanesques; il est aussi le point focal des scènes comiques, comme celle où il berne les trois rétameurs/brigands en prétendant (hypocritement) s'infliger à lui-même le supplice de la pendaison. Il sème ensuite la zizanie parmi une bande de pirates dont il finit par devenir le commandant. Il souffle le chaud et le froid sur les amours tantôt heureuses tantôt impossibles des jeunes gens qui se rencontrent aux quatre coins du monde. On attend la fin heureuse de ces rencontres quand la pièce est brusquement et inexplicablement interrompue. L'imagination est stimulée par les voyages constants qui rappellent ceux du *Pericles* de Shakespeare (pièce composé probablement en collaboration avec George Wilkins). Et les péripéties se trouvent (presque) toutes comme des illustrations d'un thème central: les héros victimes de la Fortune.

Construction en alternance

Plus systématiquement sans doute que dans la majorité des pièces de l'époque, est respectée l'alternance de scènes de forêt et de scènes à la Cour (ou près d'une Cour). J'en tirerai la conclusion (bien qu'une conclusion à ce stade de l'analyse peut paraître prématurée) qu'il règne dès le début de la pièce un sentiment de sécurité, même si, par la suite, la pièce nous fournira le lot habituel d'imprévu, d'incertitude et de suspense.

La première scène nous propose le spectacle rassurant d'une Cour (la Cour de Valence) prospère et ordonnée; l'exemple d'une amitié masculine entre « gens de bien », thème classique qui remonte à l'Antiquité, où ce type d'amitié, en général entre compagnons d'arme, est l'image de la stabilité, à la différence de l'amour homosexuel, image de l'aventure et de l'incertitude. Mucédorus et Anselmo insistent, chacun à son tour, sur

20 Lee Monroe Ellison, *The Early Romantic Drama at the English Court*, Menasha, Wisconsin University Press, 1917, p. 110.

la coïncidence (présentée comme paradoxale) entre la différence hiérarchique des deux hommes et sur leur amitié réciproque.

Mucédorus installe d'emblée le thème que la pièce va développer, ainsi que le décor dans lequel elle va se dérouler: monde des Cours princières et atmosphère courtoise. Les intentions de Mucédorus sont pures, et il déclare (sans qu'on ait aucune raison de douter de sa bonne foi), qu'il est à la recherche de la vérité (1, 1, 20). Mucédorus n'est donc pas un jeune « évaporé », et, en définitive, pas très romantique (au sens moderne du terme). C'est un héros plutôt rassurant pour les artisans de Londres (et de Witney!). Pour arriver à ses fins, il doit se déguiser, dans cette même scène, en berger, plus tard, en ermite. Mais là non plus, pas d'ambiguïté: il se déguise au vu et au su du spectateur, et pour le spectateur; et c'est bien là l'essentiel puisque nous sommes au théâtre. La signification de ces déguisements sera élucidée plus loin.

Le contraste est brutal entre la scène 1 et la scène 2. Nous y sommes transportés dans une forêt située en Aragon, et enfin le personnage qui se révèle dans cette scène est le clown Mulot, dont les propos cocasses et quelque peu incohérents sont introduits par l'interjection « horreur! horreur! » (1, 2, 1). Malgré les apparences et les faits qu'ils commentent, ses propos sont comiques, et sont accompagnés d'une mimique également comique, la chute du clown, procédé comique appartenant au registre de la farce.

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler ici que ces deux scènes ont été ajoutées au texte de *Mucédorus* à partir de l'édition de 1610. Chacune a son utilité: la première ajoute beaucoup à la clarté de la période d'exposition, déclaration des intentions de Mucédorus, pacte secret entre lui et son ami Anselmo et moyen de sa réussite, le déguisement. Quant à la scène 2, elle permet une entrée efficace de l'acteur comique, qui s'était sans doute signalé au public lors des premières représentations. Il est ainsi offert un petit morceau de bravoure dramaturgique aux titulaires ultérieurs de ce personnage. On peut remarquer qu'au début de la scène notre clown est introduit comme « Mouse » (sans autre explication), alors qu'à la scène 4, il est introduit de façon plus explicite comme « Mouse, the Clowne » (1, 4, 32 [didascalie]), ce qui semble indiquer que c'était là sa première entrée, non modifiée dans les éditions ultérieures. Cette entrée est annoncée avant même que Mulot soit visible en scène, par ses cris de « clubs », alors que le clown est encore en coulisse. Cette entrée particulièrement tonitruante, « clubs » étant le cri par lequel les apprentis appelaient « à la garde » en cas de danger, est soulignée par l'énumération: « Oh, des gourdins, des fourches et des fourchettes, des épieux » (« Clubs, prongs, pitchforks, billes ») (1, 4, 33).

Un décompte systématique des scènes nous confirme que cette alternance entre Cour et forêt (pour faire bref) ne se démentira pas jusqu'à la fin de la pièce. Ce rythme apaisant lui donne sa tonalité. Les personnages sont en majorité au diapason de cette atmosphère lénifiante. À peine le roi de Valence a-t-il commencé sa lamentation sur la « perte » de son

fil, Mucédorus, que surgit le loyal Anselmo pour le consoler en lui révélant leur secret, c'est-à-dire, la quête du jeune prince pour s'assurer de la beauté d'Amadine. Et même Ségasto, qui aurait pu incarner l'assassin vengeur, ou le traître fourbe, s'efface rapidement et élégamment en apprenant les sentiments que partagent Mucédorus et Amadine:

J'y consens volontiers, et à bien plus encore:
Et je contribuerai, pour rehausser la fête
Fournissant distractions et jeux les plus variés²¹. (5, 2, 73-75)

Nature et civilisation

Nous venons de voir que l'alternance était le principe architectural ayant présidé à la construction de la pièce. Ces décors, ou plutôt ces deux mondes qui alternent, sont d'une part le monde civilisé, et la forêt ou nature brute d'autre part. La première irruption dans le monde ordonné de la Cour est constituée par l'ours. Mais cet ours ne nous fera pas peur bien longtemps: car sitôt l'ours entrevu, le sabre de Mucédorus nous débarrassera vite fait de ce « monstre repoussant » (« fowle deformed monster ») (1, 3, 13)²², et le sauveur d'Amadine paraît, la tête de l'ours à la main, dans la posture classique de porteur de tête coupée²³. Cette tête coupée est à la fois effrayante, mais rassurante aussi puisque l'ours mort n'est plus nuisible. Cette mort de l'ours a une conséquence positive, la rencontre providentielle entre Amadine et le berger qui la cherchait parce qu'il était déjà amoureux d'elle. En tuant l'ours, Mucédorus prend possession d'une force naturelle que l'ours représentait, et d'une fertilité qui lui manquait. Ce meurtre serait qualifié d'« épreuve qualifiante » par les sémioticiens. De plus, cette épreuve ne pouvait être réussie que sous

21 Original:

With all my heart, were it far a greater thing,
And what I may to furnish vp there rites
With pleasing sports and pastimes you shall see.

22 Le même sort attend Trémelio: dès que Mucédorus apprend le projet d'assassinat ourdi par Ségasto à son encontre et que Trémelio doit exécuter, il est occis sans sommations (2, 2, 94). Sur l'ours et la forêt, voir Richard Marienstras, *Le proche et le lointain. Sur Shakespeare, le drame élisabéthain et l'idéologie anglaise aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 23-30.

23 Que l'on pourrait appeler « céphalophore », au nombre desquels le chevalier vert de *Sir Gawain and the Green Knight* (roman en vers anonyme du XIV^e siècle), Wit qui porte la tête du monstre Tediousness dans *Wit and Science (English Morality Plays and Moral Interludes)*, Edgar T. Schell et J. D. Shuchter, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1969, v. 954, didascalie), et Clamydes qui porte la tête du dragon dans *Clyomon and Clamydes*, éd. W. W. Greg, Malone Society Reprints, Oxford, Oxford University Press, 1913, v. 875. Voir à ce propos Pierre Saintyves, *Les saints successeurs des dieux: essais de mythologie chrétienne*, Paris, E. Nourry, 1907, p. 123. L'on peut également citer le modèle des armées romaines du III^e siècle, où les soldats portaient au chef vainqueur la tête du chef vaincu; cf. Paul Veyne, *Palmyre. L'irremplaçable trésor*, Paris, Albin Michel, 2015, p. 73.

un déguisement de berger (l'homme près de la nature et des animaux), et dans un décor forestier, lieu de liberté, réceptacle des forces vitales de la création.

Sitôt après cet incident, la nature va s'imposer à nouveau. Entre-temps se manifeste un « opposant », Trémelio, qui sera vite neutralisé; incident qui se passe significativement dans un camp militaire, lieu perverti car ambigu, lieu naturel envahi par une présence humaine qui n'est pas pour autant civilisatrice, et donc bien assorti avec le personnage du traître. Ensuite, la nature envahit la scène à nouveau en la personne de Brémo, l'homme sauvage. Au cours des âges, l'homme sauvage a été porteur de valeurs variées, voire opposées. Ici, Brémo n'est ni le bon sauvage de Rousseau, ni l'écolo des temps modernes. Il est représenté comme un cannibale violent²⁴ et prédateur sexuel. Son long monologue de 2, 3 inspire au public populaire quelques frémissements délectables d'inquiétude – passage obligé car la nature sauvage doit assumer tour à tour ses deux images opposées, l'une menaçante, l'autre grosse de possibilités et de fécondité. Les interventions suivantes de Brémo donnent lieu à des échanges plus dramatiques (dans 3, 3; 4, 3; et 5, 1), mais heureusement atténués par les passages comiques comme la scène de farce entre Mulot et la tenancière de l'auberge (3, 5), des visions d'ordre civilisé ou des effusions sentimentales et de bons sentiments, comme les lamentations du roi de Valence, père de Mucédorus (4, 1, 6-16).

Un point important dans la progression – on pourrait peut-être employer le terme de « maturation » – de l'intrigue de *Mucédorus* est le déguisement en ermite. Mucédorus n'invoque pas alors de raison pratique pour justifier ce changement de costume²⁵. Cette décision n'est pas pour autant gratuite: outre le fait que le personnage de l'ermite a une saveur nostalgique, donc romanesque, dans cette période post Réforme, l'ermite est un symbole de communion avec la nature – disons plutôt avec « la création divine ». À

-
- 24** Entrant sur scène il se plaint: « Quoi, pas un voyageur ce matin? » (2, 3, 1); voyant Amadine il s'écrie:
 Beau gibier! Cher Brémo, repais-toi de chair fraîche!
 Morceau de choix, Brémo, pour rassasier ta panse!
 Du sang de cette proie régale tes entrailles! (3, 3, 16-18)
 Et il poursuit avec des menaces directes: « Je suis impatient de sucer ton sang » (23); « De tes os délicats je vais sucer la moelle » (30). Voir aussi Richard Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages: A Study in Art, Sentiment, and Demonology*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1952, and Robert H. Goldsmith, « The Wild Man on the English Stage », *Modern Language Review*, 53, 1958, p. 481-491.
- 25** Il se dit à lui-même: « Alors, Mucédorus, fais comme tu l'as dit » (4, 2, 7). On peut supposer aussi que le spectateur s'attendait à ce déguisement répandu dans les romances dont il reconnaissait immédiatement la dimension romanesque. Un exemple: un certain J. Lane, pensant que la légende de Guy of Warwick ayant été injustement oublié, entreprend d'écrire une suite au « Conte du Chevalier » de Chaucer, terminée en 1617, qu'il intitule *The corrected historie of Sir Guy, Earle of Warwick, surnamed the Heremite*; voir R. S. Crane, « The Vogue of Guy of Warwick », *PMLA*, 30, 1915, p. 125-194, p. 157-160

la différence du berger qui donne l'image d'une prise directe avec l'univers primitif où « l'homme était un loup pour l'homme »²⁶ (*natura naturata*). L'ermite épouse une perspective divine (compatible avec le puritanisme!); il connaît les ressorts cachés de la nature et ses finalités ultimes (*natura naturans*). Ce déguisement en ermite constitue donc une étape nouvelle – une nouvelle épreuve qualifiante – qui conduira à l'élimination de l'opposant, par le stratagème assez naïf que l'on sait²⁷, mais qui a aussi l'intérêt d'illustrer la « bêtise » de l'homme sauvage, et de mettre en relief la supériorité de l'homme civilisé et... inspiré par Dieu – ce qui revient au même! Par ce meurtre qui n'est en aucun cas vu comme une action coupable, Mucédorus rétablit un ordre perturbé. Tout est prêt maintenant pour la révélation de la véritable identité de l'ermite, et pour la réunion finale.

Le clown et le comique

Dès les années 90 du XVI^e siècle, le théâtre n'est plus principalement voué à l'endoctrinement moral. Après la période 1530-1550, où de nombreuses pièces sont engagées dans la propagande d'un clan ou de l'autre, catholique ou protestant, Élisabeth, dans le but d'apaiser les esprits, interdit toute polémique religieuse au théâtre. D'autre part, avec la montée en puissance du courant puritain au début du XVII^e siècle, l'opposition se situe entre ceux qui sont pour le théâtre et ceux qui sont contre, et par le fait, les dramaturges sont poussés dans leur majorité à affirmer le théâtre comme activité ludique, récréative et étrangère aux institutions, d'autant plus que, depuis longtemps déjà, le théâtre était organisé sur le mode commercial, et donc par nature, ouvert aux exigences du public. Et le public qui désirait à certaines occasions s'enflammer au récit de la gloire de son passé national, ou désirait rêver à l'évocation des merveilles et des aventures contées dans des histoires sentimentales, désirait en toute occasion des plages de distraction, qu'elles soient purement verbales ou spectaculaires.

Dans *Mucédorus* la distraction est majoritairement verbale. Le rôle comique est bien typé. Pour décrire au plus près la silhouette de Mulot, la méthode la plus révélatrice sera de dire ce qu'il n'est pas. En comparant avec les rôles de Vices à notre disposition dans le théâtre du XVI^e siècle²⁸, on peut affirmer que, contrairement à Common Conditions

26 Univers décrit par Mucédorus lui-même:

Il y a bien longtemps, quand les humains vivaient
Comme bêtes sauvages, habitant les cavernes,
Et qu'ils étaient guidés par leur instinct brutal,
Horde sans loi où l'homme était un loup pour l'homme. (4, 3, 72-75)

27 Sous prétexte d'apprendre le maniement du gourdin, Mucédorus s'empare du bâton de Brémo et se fait expliquer comment utiliser cette arme; ainsi, il peut tuer un Brémo désarmé (5, 1, 42-71).

28 Entre 1533 (John Heywood, *A Play of Love*) et 1579 (Francis Merbury, *The Contract of Marriage*)

dans la pièce éponyme, Mulot n'est pas totalement un Vice²⁹. Ce n'est pas un Vice, parce qu'il lui manque un trait distinctif nécessaire pour bâtir un rôle de Vice, c'est la fonction méta-dramatique ou, disons plus simplement, un pouvoir de manipulation; et bien entendu, pour manipuler tous les moyens sont bons, d'où les autres traits de son caractère, comique, opportunisme, dissimulation, chantage...

Examinons les actions et les paroles de Mulot par ordre de complexité. Au début de la pièce, c'est la scène, ajoutée tardivement peut-être, où Mulot paraît portant une botte de foin sur la tête, ce qui lui permet force pitreries jusqu'à sa chute inopinée lorsqu'il trébuche contre l'ours en sortant de scène à reculons: tomber par terre et l'altercation menant à une bastonnade sont, nous le savons, les deux procédés comiques de la grosse farce³⁰. Mulot répète sa chute comique (comique de répétition) lorsqu'il trébuche à nouveau sur un corps couché sur le sol: celui de Brémo tué par Mucédorus. Auparavant il avait été sollicité par Ségasto pour emporter le corps de Trémelio que Mucédorus vient de supprimer³¹ – service pour lequel il demande en récompense l'équipement du défunt! Satire des mœurs militaires? Ce déblaiement de cadavres semble être un jeu de scène favori de ce rôle!

La scène entre Mulot et la tenancière d'auberge allie les deux moyens comiques d'expression: le jeu corporel et le jeu sur le langage. L'introduction de la scène est très efficace: « Arrêtez-le, arrêtez-le! » (3, 5, 1), qui fait écho sans doute à des appels semblables, venant de la coulisse (comme les ovations annonçant l'arrivée d'abord du roi d'Aragon [5, 2, 12] et plus tard, celle du roi de Valence). Les appels de 3, 5, 1 traduisent, certes, une urgence mais ne renseignent pas sur les circonstances qui les ont provoqués, ni sur l'identité du contrevenant qu'il convient d'arrêter. Ils introduisent donc un suspense qui mobi-

between Wit and Wisdom), on compte vingt-deux Vices explicitement nommés, plus quelques autres qui répondent aux mêmes critères de sélection. Voir F. H. Mares, « The Origin of the Figure Called the Vice », *Huntington Library Quarterly*, 22, 1958-1959, p. 11-29, qui donne la liste des Vices « nommés ».

29 Je suis un peu plus catégorique que Happé, p. 239, et tout à fait d'accord avec Ola E. Winslow, *Low Comedy as a Structural Element in English Drama*, Chicago, University of Chicago Library, 1926, p. 92-95.

30 Notons que très subtilement la pièce nous fournit une version assez élaborée de la dégelée de coups de bâton, autre jeu de scène de la farce, au moment où Mucédorus arrive à se faire donner le gourdin de Brémo, ainsi que le mode d'emploi, et finit ainsi par tuer l'homme sauvage (5, 1, 58-69). À propos de bâton, Mulot répond à Ségasto qui voudrait obtenir de lui une preuve de la véracité de ce qu'il dit: « si vous ne me croyez pas, demandez-le à mon bâton. / *Ségasto*. Ton bâton peut le dire? / *Mulot*. C'est qu'il était en ma compagnie » (3, 2, 56-58) – réplique qui confère (ludiquement) au bâton un rôle de personnage.

31 Nécessité de la mise en scène dans un théâtre sans rideau de scène (et dont profitera, entre autres, Falstaff revenant des morts sur le champ de bataille de Shrewsbury dans *1 Henri IV* de Shakespeare).

lise l'attention des spectateurs. La faconde qui lui fait éructer une brochette d'insultes à l'endroit de la vieille est digne d'un « flyting » écossais³²!

La scène commence avec un monologue narratif de Mulot, qui est plus vivant et plus « dramatique » que la même scène réellement jouée devant nos yeux³³. Après ce récit vient l'affrontement langagier et physique avec la mère Picole qui l'accuse d'avoir volé la chope dans laquelle la bière lui a été servie³⁴. Nous en connaissons le détail grâce à une didascalie particulièrement détaillée. Elle nous décrit le tour d'adresse qui permet à Mulot de boire sa bière par dessus la tête de la vieille alors qu'elle est occupée à le fouiller; l'affrontement dégénère en une bagarre qui permet enfin à la bistrotière de récupérer sa chope. Cet épisode prendra une saveur particulière si la pièce est représentée dans une auberge (comme à Witney en 1652!).

Traditionnellement le clown brille aussi par l'agilité de sa langue. Il sait faire dévier une conversation, jouer sur les ressemblances phonétiques et rendre ses propos énigmatiques. Dans la conversation qui va mener à son embauche par Ségasto, Mulot (n'oublions pas le nom de « Mouse », terme qui signifie « souris »!) doit décliner son identité. Pour justifier (plaisamment) son nom, il déclare qu'il est fils de dératiser, profession très répandue, fort utile, mais de piètre réputation dans les siècles passés³⁵. Retournant la situation à son avantage lorsqu'il prétend être un courtisan de l'entourage du roi de Valence, il amène Ségasto à reconnaître qu'il n'a pas de profession véritable, puisqu'il est propriétaire terrien et vit de ses revenus: aveu qui doit faire son effet, pas nécessairement positif sur les artisans, commerçants et cultivateurs de Londres et de Witney.

Le clown joue aussi sur les confusions suscitées par les proximités phonétiques: le nom du capitaine Trémolio devient dans sa bouche « treble knave » (2, 2, 53) grâce au détour par l'italien (« tri » suggérant « trois fois », « molio » évoquant « mou »); « slaine » est interprété comme « flaine » (2, 2, 120-121), participe passé de « flay »

32 « vieille croquante, vieille manante, vieille puante, vieille chiante, crasseuse maritorne » (« ould rustie, dustie, mustie, fustie, crustie firebran ») (3, 5, 17-18). Cf. les insultes adressées à sa mère par le protagoniste éponyme de l'interlude *Thersites* (Nicholas Udall [?], c. 1537) : « old witch [vieille sorcière][...] old whore [vieille putain][...] old withered witch [vieille sorcière rabougrie] » (dans *Three Tudor Classical Interludes*, éd. Marie Axton, Cambridge, D. S. Brewer, 1982, 614, 620, 628).

33 Voir l'efficacité du récit fait par Sensuality de la visite de Mankind chez les dames de petite vertu dans *Nature* de Henry Medwell (c. 1530), première partie, vv. 112-143 (dans *The Plays of Henry Medwall*, éd. Alan H. Nelson, Cambridge, Boydell and Brewer, 1980).

34 Elle est appelée « Mother Nip » dans le texte anglais (3, 5, 3).

35 I, iv, 70. Les dératiser avaient très mauvaise presse à l'époque. Voir par exemple, John Day, *The Isle of Gulls* (1606): « *Manasses*. My great grand father was a ratcatcher [Mon arrière-grand père était dératiser][...] ». *Lisander*. « Thou wert a knave by inheritance [Alors tu étais une crapule par héritage]. » (dans *The Works of John Day, Now First Collected*, éd. A. H. Bullen, [Londres], Chiswick Press, 1881, p. 67).

(« écorcher »). « Hayle », interprété comme « hail » (« grêle »), est mis ludiquement en parallèle avec « rain » (3, 1, 6-7). « Banish » est entendu comme « bastard » (3, 2, 36-39), « hermit » compris comme « emmet » (« fourmi ») (4, 2, 24-25); « rusher of the stable », qui renvoie à l'utilisation de joncs pour rendre les sols plus confortables, constitue une véritable contrepèterie, suggérant « vsher of the table » (4, 2, 65-66)³⁶.

Malheureusement ces jeux sur quelques éléments du lexique restent à l'état de touches acrobatiques et ne débouchent pas sur un sens nouveau dans le discours. Ils aboutissent au mieux sur des ambiguïtés qui soulignent des emplois métaphoriques du langage: Mulot refuse de « prêter l'oreille » à Ségasto³⁷; il se récrie à l'idée de « soulever la ville », car elle est trop lourde, dit-il³⁸.

Ces jeux langagiers mènent le plus souvent à un discours absurde: Mulot, qui redoute de rencontrer encore un ours, et donc de mettre sa vie en danger s'il suit Ségasto à la cour, répond que mourir pour mourir, il préfère mettre une chemise propre et aller se noyer (1, 4, 119-122). Il produit une explication oiseuse: comme toute chambre a une porte, tout homme a un nez au milieu de la figure! (2, 2, 12-17) – allusion à peine voilée à l'organe masculin. Si le capitaine Trémelio, chez qui il a été envoyé, est absent, la solution est de laisser un message à son chien (2, 2, 36-37). Si son maître ne sait pas quoi faire, il lui conseille d'aller se pendre... une demi heure! (3, 1, 26-27). Le portrait qu'il fait de Mucédorus déguisé en berger à Mucédorus lui-même, est conforme à un schéma souvent utilisé par le *fool* ou le Vice de théâtre: l'alignement d'une suite de contraires (e.g., grand et petit) incompatibles (4, 2, 56-58). Ces réparties totalement improbables confèrent une fantaisie certaine à ce personnage, en le situant en marge des contraintes réalistes.

Le dialogue peut devenir totalement absurde, au sens où l'a employé le théâtre dit « de l'absurde » (Ionesco *et al.*) à l'époque moderne, surtout si les autres personnages se prêtent au jeu institué par le clown. Après que le clown a raconté son histoire peu crédible de rencontre avec un ours blanc, Ségasto, son maître officiel, exprime son scepticisme, mais se ravise et feint, sitôt après, de croire au discours de Mulot, et lui demande innocemment si l'ours que Mulot a rencontré ne portait pas de seau à son bras (1, 4, 58). Il en

36 Joncher les pièces d'habitation était une pratique courante dans les temps anciens. Les joncs pouvaient prendre le rôle de plante civilisatrice et donnaient lieu à des festivals, voisins des cultes de la fertilité. Voir David George, « Rushbearing: A Forgotten British Custom », et Elizabeth Baldwin, « Rushbearings and May Games in the Dioceses of Chester before 1642 », dans *English Parish Drama*, éd. Alexandra F. Johnston et Wim Hüskén, Ludus: Medieval and Early Renaissance Drama, 1, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 17-29 et p. 31-40.

37 « *Segasto*. [...] giue care to me. *Mouse*. How? giue you one of my cares? » (3, 5, 46-47).

38 « *Segasto*. [...] goe thy waies straight and reare the whole towne. *Mouse*. How? reare the towne? [...] why, doe you thinke I can reare a towne, that can scarce reare a pot of ale to my heade? » (3, 5, 53-58).

va de même lorsque le clown apparaît harnaché avec armes offensives et cuirasse, équipement assez classique pour un comique de théâtre, le soldat fanfaron³⁹. C'est Ségasto qui engage la conversation, et qui semble susciter les blagues traditionnelles: « aimes-tu ton armure? » *Mulot*. « ... elle me tient les côtes au chaud » (2, 2, 1-4). Mais cette entreprise est de courte durée; Ségasto y met fin par un « trêve de balivernes » (« leauing idle talke ») (2, 2, 10) impérieux.

En définitive, deux procédés ou thèmes obsessionnels, autres que ceux déjà mentionnés, me paraissent efficaces: le premier c'est la référence aux ours blancs. Mulot opère un glissement entre une certaine 'réalité' (fictive, bien entendu) d'un ours inclus dans l'intrigue, puisque nous l'avons vu (ou entrevu) au début de la pièce, et son histoire est rappelée plusieurs fois: par Amadine qui entre accompagné d'un page qui porte une tête d'ours (rappelant le geste de Mucédorus au début de la pièce) devant son père, roi d'Aragon (2, 4, 31 *sqq.*), et, pratiquement dans les mêmes termes, par le clown devant Mucédorus, bien qu'il soit familier de ce récit (4, 2, 39 *sqq.*). Dans ses premiers commentaires sur cette rencontre entre Mulot et Ségasto à 1, 4, 33 *sqq.*, Mulot insiste sur le blanc de la tête et du ventre de l'ours (38) – ce qui prépare la répartie de Ségasto, introduisant le mot « merveille » (« wonders ») qui rétrospectivement nous incite à mettre en doute la matérialité de la vision de Mulot, qui doit bien avouer en fin de compte qu'il n'a pas vu d'ours blanc, mais que sa perception était sous l'influence des conseils de son père – dédoublement semblable à celui qui s'opère chez Tristram Shandy (particulièrement pendant la vie pré-natale du héros!). Ces conseils associent l'ours blanc au verbe « attraper » (« catch »), employé ici dans le sens de « prendre au piège », « tromper ». L'opération de Mulot est donc purement langagière: il prend une expression métaphorique au pied de la lettre, et en fait un objet dramaturgique.

39 On se rappelle la didascalie qui décrit avec précision le Vice Ambidexter, ainsi armé, dans le *Cam-bises* de Thomas Preston (c. 1561): « Enter the Vice, with an old capcase in his head, an olde paille about his hips for harnes, a scummer and a potlid by his side, and a rake on his shoulder [Le Vice entre coiffé d'une vieille besache, avec un vieux tonneau autour de la taille en guise de cuirasse, une écumoire et un couvercle de casserole pendus à la ceinture, et un râteau sur l'épaule] » (dans *Specimens of the Pre-Shakespearean Drama*, éd. J. M. Manly, 2 vols, vol. 2, Boston, Athenæum Press, 1898, v. 125, didascalie. Le sens du *decorum* médiéval n'est pas celui de l'époque classique: il n'interdit pas une participation momentanée des personnages de haut rang aux échanges de niveau populaire. Un des exemples les plus fameux est la conversation entre Lucre et le serviteur B dans *Fulgens and Lucre* de Henry Medwall (dans Nelson, éd., deuxième partie, vv. 239-299), qui se termine lorsque Lucre vient au secours sans fausse honte de la mémoire défaillante de B, en lui rappelant que Cornelius l'a embrassée dans le creux d'un frêne (« holow asshe » [v. 298]) et pas dans le trou du cul (« hole of thars » [vv. 285, 289]); équivoque possible entre « ash » et « ars » dans l'anglais de l'époque.

L'autre thème obsédant de Mulot, c'est le boire et le manger. Dès qu'un problème se pose à lui, la solution, en forme de fuite, se trouve dans des projets de ripailles (rendez-vous pour dîner, détail des mets à consommer). Nous avons déjà étudié la scène avec la vieille aubergiste. À 2, 2, 64 *sqq.*, Mulot substitue son programme personnel de consommation au projet (sérieux s'il en est, voire tragique) de se débarrasser de Mucédorus. Ce programme doit se réaliser grâce à la complicité de « Jeannot le cuistot », qui lui procurera un « bon morceau de bœuf en sauce », et celle de Thomas le sommelier dont il obtiendra une chope de bière. À 3, 2, 13, il invite son maître Ségasto à le rejoindre pour dîner et lui détaille le menu, sans oublier la moutarde, qui semble être un rêve gastronomique du Moyen Âge anglais (21). C'est le plaisir de boire qu'il célèbre à 3, 5, 78-86. Pour le consoler de l'échec dans sa recherche de la fille qui s'est enfuie avec le berger, il évoque un avenir purement virtuel, exclusivement linguistique et scabreux, en promettant à son maître un pâté de bécasse (« woodcock ») (5, 2, 86-87)⁴⁰. Cette faim permanente, est même contagieuse: Rumbelo, une sorte d'alter ego de Mulot, se console à la perspective d'un dîner suivi d'un bon somme. Satisfaire ce besoin de se remplir la panse, et donc entretenir son confort personnel, apparaît comme la sagesse du populaire, et justifie l'inanité des grands sentiments qui est le leitmotiv majeur des Vices et des clowns⁴¹. Cet appétit éternel de Mulot trouve son symétrique ironique dans la conclusion « officielle » de la pièce annoncé par le roi d'Aragon: « Allons plutôt à table » (5, 2, 106).

Romanesque et populaire

Pour terminer cette analyse de *Mucédorus*, on aimerait pouvoir en extraire la notion d'une forme type de la pièce populaire. M. Hattaway est confronté au même problème dans son introduction à *Elizabethan Popular Drama*⁴². J'ai signalé que trois pièces peuvent être rassemblées dans un trio symbolique de la production dramatique de la fin du XVI^e siècle prenant comme source la littérature romanesque en vogue dans le dernier tiers de ce siècle. Mais ces pièces frappent aussi par leur diversité. *Clyomon and Clamydes*

⁴⁰ C'est probablement une façon de dire qu'ils se sont fait avoir, qu'ils sont aussi stupides qu'une bécasse.

⁴¹ On remarquera la présence du thème du manger dans une pièce contemporaine *George A Greene, The Pinner of Wakefield* (Robert Greene [?], c. 1590). George demande au Comte de Kendall, en signe de bonne volonté à son égard, de « vouchsafe a peece of beefe at my poore house. You shall haue wafer cakes your fill, a peece of beefe hung vp since Martilmas [partager une pièce de beuf à mon pauvre logis. Vous aurez toute les gaufres que vous voudrez, une pièce de beuf mise au séchoir depuis la Saint Martin] » (dans *Chief Pre-Shakespearean Dramas*, éd. Joseph Quincy Adams, Boston, Houghton Mifflin, 1924, l. 634-637).

⁴² Michael Hattaway, *Elizabethan Popular Theatre: Plays in Performance, Theatre Production Studies*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1982.

est caractérisée par un environnement merveilleux et irréel. Quant à sa structure, un Vice prend l'intrigue en main et trahit son maître dans ses aventures chevaleresques. *Common Conditions* possède un Vice comme *Clyomon and Clamydes*, mais évolue dans une atmosphère de Nouvelle Byzantine, évoquant le *Pericles* shakespearien. *Mucédorus*, enfin, n'a pas de Vice⁴³, car le personnage inventé n'est guère plus qu'un amuseur, qui permet de mettre l'intrigue romanesque à distance. Des pièces néerlandaises, telles que *Esmoreit*, *Lanseloet van Denemerken* et *Gloriant* sont plus près des modèles fournis par les romans du xv^e siècle.

Ces quelques comparaisons montrent que dans ce « genre » (classification acceptable par ailleurs) la diversité est de rigueur. Peut-être la comparaison avec une pièce anglaise déjà citée peut nous aiguiller vers un autre thème fédérateur. Ici la trame narrative met en scène un épisode de la rivalité entre l'Angleterre et l'Écosse, et la trahison du Comte de Kendall, qui, bien qu'anglais, prête main forte aux envahisseurs de son pays. Mais bientôt elle devient l'histoire de Greene, le « Pinner », l'officier chargé de contrôler les animaux errants de Wakefield, de ses amours avec la belle Bettris, que le père, riche bourgeois, refuse d'accorder en mariage à ce « petit fonctionnaire » qu'est George, qui est par ailleurs l'homme le plus fort du pays; il lance, en effet, un défi au représentant de la noble corporation (« gentle craft ») des savetiers, et à Robin Hood lui-même, qui accepte loyalement et sans rancune sa défaite. Notre « Pinner » reproche aux deux rois, maintenant réconciliés, qui visitent la belle ville de Bradford déguisés en paysans et qui ont obtempéré devant l'interdiction locale de porter des bâtons sur l'épaule dans le périmètre de la ville – il faut les traîner derrière soi! Il est secondé dans ses entreprises par deux serviteurs: un clown bête qui comprend tout de travers et un autre malin qui sous le déguisement d'un devin lui prédit une destinée heureuse et un prochain mariage officiel avec sa bien-aimée.

George A Greene représente, nous semble-t-il, avec ses combats successifs, la présence de nobles savetiers, celle de Robin Hood, sans oublier les rois d'Écosse et d'Angleterre, le prototype parfait, voire la caricature, de la pièce populaire, que nous sommes tentés aujourd'hui d'appeler patriotique ou populiste. Si une hésitation était possible au sujet de l'application de ces termes à la pièce de *Mucédorus*, l'épisode de la représentation à Witney est là pour nous inciter à répondre par l'affirmative. Comme à Witney, et compte tenue de la longueur de la carrière de *Mucédorus*, on peut supposer qu'il y a eu de nombreuses occasions semblables, où la pièce a été compatible avec les exigences d'un public

43 Ou si peu! Mulot ment une fois pour infléchir le cours de l'intrigue, prétendant que la nouvelle du bannissement de Mucédorus lui a été transmise par Amadine (3, 1, 18).

ni aristocratique, ni soucieux de la mode du jour: elle pourrait être de ce fait considérée comme une « pièce paroissiale » (« parish play »)⁴⁴.

Le charme de *Mucédorus* est fondé sur un mélange de conventions et de réalisme, le réalisme mettant la convention à la portée du public populaire. Même si la pièce n'est pas « patriotique » au sens premier du terme (à la différence de *George A Greene* ou de *Fair Em, the Miller's Daughter* [Anthony Munday (?), c. 1590], histoire d'une modeste fille de meunier dont Guillaume le Conquérant tombe amoureux). De façon comparable elle peut s'adresser à une classe moyenne de « yeomen », de « reeves » et d'artisans, et porter à leur connaissance les chroniques et les contes merveilleux qui étaient naguère réservés à ceux qui savaient lire⁴⁵. On ne peut décider de quand date ce type théâtral qui mêle les références historiques et culturelles au plaisir du jeu; ni combien de pièces ont pu être écrites et jouées dans cet esprit, genre où la dichotomie plaisir/enseignement n'a jamais eu cours, car ce n'est qu'à une conjonction providentielle entre la vigueur des acteurs professionnels et l'expansion de l'imprimerie qu'on doit, pour notre édification, la survie d'une partie (et d'une partie minoritaire sans doute) de cette production.

44 Selon la suggestion de Hattaway, *Elizabethan Popular Theatre*, p. 3, il serait possible de faire figurer *Mucédorus* dans cette nouvelle catégorie « découverte » par les chercheurs du REED (*Records of Early English Drama*). Pour une définition de « parish drama », voir Alexandra F. Johnston, Introduction, dans Johnston et Hüsken, éd., p. 7-14.

45 Les romans étaient initialement réservés à une élite de clercs et de chevaliers, nous rappelle Jacques Le Goff, « Lévy-Strauss en Brocéliande », *Critique*, 325, 1974, p. 541-571, p. 566.

