



**HAL**  
open science

# Le théâtre ou la révélation des ruses : Jonson et Middleton contre Machiavel

Clotilde Thouret

► **To cite this version:**

Clotilde Thouret. Le théâtre ou la révélation des ruses : Jonson et Middleton contre Machiavel. *Comparatismes en Sorbonne*, 2012, La Ruse en scène. Poétiques et politiques de la tromperie (XVIe-XVIIIe siècles), 3. hal-02903200

**HAL Id: hal-02903200**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02903200>**

Submitted on 24 Aug 2020

**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, ou la révélation des ruses : Jonson et Middleton contre Machiavel

Le théâtre anglais de la première modernité a sans doute beaucoup nourri la vision qu'avait Marx du capitalisme. Non seulement son analyse de l'usure s'appuie sur le *Timon d'Athènes* de Shakespeare<sup>1</sup>, mais son étonnement admiratif devant la capacité créatrice du capitalisme pourrait bien aussi avoir été inspiré par les *city comedies* jacobéennes et les personnages rusés qu'elles mettent en scène. L'énergie et l'ingéniosité déployées par les Sir Giles Overreach, les Subtle, et autres Witgood, pour profiter des possibilités de profit offertes par les débuts du capitalisme sont proprement surprenantes<sup>2</sup>.

Il semblerait qu'alors la vérité elle-même soit entrée dans un régime de concurrence. Jean-Christophe Agnew, explorant le parallèle conflictuel entre le marché et le théâtre, a mesuré combien la production dramatique de cette époque porte la marque d'une crise de la signification qui touche l'ensemble des activités des hommes : par ses stratagèmes, le personnage rusé métamorphose les signes et les symboles sociaux traditionnels (langage, vêtement, rang...) en vulgaires objets d'échange, marchandises aisément échangeables ayant perdu tout lien ontologique avec la réalité des positions et des identités<sup>3</sup>. À ces bouleversements économiques s'ajoutent en outre des changements politiques et culturels qui troublent aussi le statut de la réalité ou l'accès à la vérité : la démystification et la valorisation du secret dans tous les domaines (action politique, domaine juridique, vie sociale ordinaire...) s'accompagne d'un développement des techniques de dissimulation et de simulation qui éloignent d'autant les hommes de la vérité et semblent les entourer d'illusions<sup>4</sup>. La valorisation du secret et de la ruse tend par ailleurs à fragiliser le lien de fidélité traditionnel, déjà ébranlé par l'émergence de l'État moderne, les guerres de religion, l'instabilité politique et par la promotion de la sphère privée, donnant ainsi une résonance politique très forte aux inquiétudes nées des bouleversements de la fin de la Renaissance et de l'âge baroque.

Ce soupçon sur les signes pèse au tout premier chef sur le langage, et touche la fiction poétique, déjà associée à la feinte et au mensonge. Le théâtre dans ce cadre est suspect à plus d'un titre : parce qu'il produit des illusions visuelles, parce qu'il conduit les acteurs à faire bon

---

<sup>1</sup> Richard Marienstras, « Karl Marx, Timon d'Athènes et la magie de l'or », dans *Les Voies de la création théâtrale*, n° 5, Paris, Éditions du CNRS, 1977, p. 52-57. La pièce de Shakespeare a retenu l'attention de Marx, parce qu'elle décrit la puissance de l'or, capable de transformer l'avoir en être, parce qu'elle montre que l'argent est devenu la fin, et non plus seulement le moyen, des relations entre les hommes, et aussi parce qu'elle donne des images saisissantes du système du prêt à intérêt.

<sup>2</sup> Ces personnages rusés se trouvent respectivement dans les pièces suivantes : Philip Massinger, *A New Way to Pay Old Debts*, Ben Jonson, *The Alchemist* et Thomas Middleton, *A Trick to Catch the Old One*.

<sup>3</sup> Jean-Christophe Agnew, *Worlds Apart. The Market and the Theater in Anglo-American Thought (1550-1750)*, Londres-New York-Melbourne, Cambridge UP, 1986, chap. 2, en particulier p. 57-61 et 96-100.

<sup>4</sup> Voir les travaux de Jean-Pierre Cavaillé, entre autres : « Simulation et dissimulation : quatre définitions (XVI-XVII<sup>e</sup> siècles) », dans *Deceptio. Mystifications, tromperies, illusions de l'Antiquité au XVII<sup>e</sup> siècle*, Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry Montpellier III, 2000 ; *Dis/simulations*, Paris, Champion, 2002.

marché des identités, parce qu'il fait un usage trompeur voire corrompateur du langage<sup>5</sup>. Plus que tout autre art, il peut être accusé d'être une réalité sans vérité. Aussi, comme dans les autres domaines où il s'agit, dans le procès général qui est fait aux apparences trompeuses, de mettre en avant une distinction entre la bonne tromperie et le leurre néfaste, certains dramaturges s'attachent à exhiber ce soupçon pour mieux le conjurer et à mettre en scène des manipulateurs pour mieux les dénoncer. Ben Jonson et Thomas Middleton adoptent cette démarche dans plusieurs de leurs pièces respectives<sup>6</sup> mais je voudrais ici me concentrer sur deux d'entre elles, *The Devil is an Ass* et *Women Beware Women*, parce qu'elles abordent dans un même mouvement le versant poétique et le versant politico-social de cette crise de la signification.

### ***The Devil is an Ass* et *Women Beware Women* : la ruse, une question poétique et politique contemporaine**

En effet, outre l'identification classique entre l'acteur voire le poète et le fourbe, les intrigues de ces pièces mettent en regard le simulacre théâtral et les mystifications des *tricksters* londoniens ou des courtisans sans scrupules<sup>7</sup>. Dans la comédie de Ben Jonson, le ridicule et vaniteux Fitzdottrel (« *dotterel* » désigne un pluvier, oiseau qui se laisse attraper facilement), est la proie de Merecraft (littéralement « ruse complète » que l'on pourrait traduire par « Totalastuce »), d'Engine (dont la similitude avec l'ancien français « engin » – habileté, artifice – et « engignier » – imaginer, tromper – indique son activité de poseur de pièges) et de Wittipol (construit à partir de « *wit* », qui désigne l'esprit, et plus spécifiquement l'astuce, l'intelligence rusée). Ceux-ci tentent de dépouiller le dit Fitzdottrel, qui de sa fortune, qui de sa femme, en jouant de son désir d'aller assister, revêtu d'un riche vêtement dont sa condition le rend normalement indigne, une représentation dramatique (cette imposture lui permettra de prétendre aux places situées directement sur la scène où l'on peut se faire voir à loisir). Les rebondissements de l'intrigue l'empêcheront de se rendre au théâtre, et pour cause : la pièce qui y doit être représentée est... *The Devil is an Ass* ; bien loin d'en être spectateur, il en est le principal personnage. Le monde des ruses, ici proliférantes et omniprésentes, est donc le théâtre. Dans *Women Beware Women*, l'identification de la ruse et du spectacle tient en grande partie à la structure dramaturgique du dénouement. Le *masque* – divertissement allégorique et spectaculaire<sup>8</sup> – représenté à l'occasion du mariage du duc de Florence et de Bianca, est le stratagème qui doit réaliser trois vengeances : l'invention poétique devient l'instrument des machinations.

Les deux auteurs interrogent ainsi le pouvoir de véracité du théâtre et la place de la ruse dans la société citadine contemporaine. Chacune de ces deux pièces prétend en effet donner une image « réaliste », ou plutôt précise et complète, de la société urbaine dans laquelle

---

<sup>5</sup> Une partie des critiques des ennemis du théâtre portent sur le détournement et la corruption des textes par les acteurs. Sur ce point voir, Timothy Murray, « From Foul Sheets to Legitimate Model : Antitheater, Text, Ben Jonson », *New Literary History*, n° 14, Spring 1983, p. 641-664.

<sup>6</sup> William Dynes aborde *The Alchemist*, *A Trick to Catch the Old One* et *The Roaring Girl* dans « The trickster-figure in Jacobean city comedy », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 33, n° 2, 1993, p. 365-384, article très éclairant auquel je suis redevable d'une partie de mes analyses.

<sup>7</sup> *The Devil is an Ass* été représentée en 1616 au théâtre des Blackfriars par la troupe des King's Men ; *Women Beware Women* fut probablement créée au début des années 1620, puis publiée seulement en 1653 : afin de ne pas surcharger le propos par des explications sur une intrigue complexe, j'ai placé un résumé de celle-ci à la fin de l'article. Je me référerai à ces pièces, notées DA et WBW, dans les éditions suivantes : Ben Jonson, *The Devil is an Ass*, 1616, éd. P. Happé, Manchester et New York, Manchester University Press, coll. « The Revels Plays », 1994 ; Thomas Middleton, *Women Beware Women*, dans *Five Plays*, éd. B. Loughrey et N. Taylor, Londres, Penguin Books, coll. « Penguin Classics », 1988.

<sup>8</sup> Je conserve l'italique pour désigner le spectacle allégorique, ce qui permettra de distinguer cet emploi de ce lui de « masque » au sens large.

l'action se déroule. *Women Beware Women* montre pratiquement toutes les conditions de la ville de Florence, du duc à l'employé d'un riche marchand, en passant par des courtisans, de petits nobles en ascension et des bourgeois citadins<sup>9</sup>. *The Devil is an Ass* met en scène la nouvelle société londonienne dans toute sa diversité : galants de petite noblesse, bourgeois enrichis, artisans, commères de tavernes, spectateurs en tout genre, entrepreneurs-imposteurs et leurs acolytes. Tous les groupes sociaux ont dans ces deux pièces recours à la ruse : elle s'insinue partout et n'épargne aucune condition.

La ruse et le théâtre y sont inscrits au cœur d'une société non seulement urbaine mais aussi contemporaine. Les deux pièces insistent sur la nouveauté de ce qu'elles représentent ; elles formulent l'idée que les temps ont changé, que les simulations et dissimulations sont des réalités spécifiques des temps nouveaux. Middleton choisit une histoire récente, tirée des nouvelles de Malespini publiées en 1609 (*Ducento novelle*) ; il construit en outre son dénouement sur un divertissement alors particulièrement à la mode, en particulier pour les mariages ; enfin, il fait dire à Guardiano, après qu'il a livré Bianca au désir du duc :

[...] it's a witty age.  
Never were finer snares for women's honesties  
Than are devised in these days<sup>10</sup> ;

Jonson insiste plus encore sur la contemporanéité de l'action représentée et souligne l'identité du monde des personnages avec celui des spectateurs. La pièce s'ouvre comme une ancienne moralité : Satan refuse à un jeune démon d'aller faire ses preuves sur terre parce qu'il n'a aucune chance face aux hommes ; les vices, explique-t-il, inventés par les Londoniens de 1616 dépassent en ingéniosité et en sophistication tout ce que l'Enfer a en réserve. Après Satan, Fitzdottrel précisera lui aussi la date de l'action qui est celle de la représentation de la pièce. Les créations de titres aristocratiques et autres inventions de monopoles suggérées par Merecraft sont alors d'une actualité brûlante. Enfin, lorsque les escrocs, pour ruiner Fitzdottrel, mettent sur pied une fausse leçon de bonnes manières qui serait dispensée à Mrs Fitzdottrel par une « Spanish Lady » de comédie, Engine suggère l'acteur Dick Robinson, qui appartenait justement à la troupe des Comédiens du roi qui interprétait la pièce au théâtre des Blackfriars lors de sa création.

Cet ancrage temporel, plus ou moins fort selon les deux auteurs, est une manière d'inscrire leurs pièces dans les débats du temps. Le premier d'entre eux est la controverse sur le théâtre qui revient sporadiquement, en particulier à Londres, depuis la fin des années 1570. Les détracteurs du théâtre, qui se recrutent majoritairement parmi les Puritains, mais pas seulement, s'opposent à ce divertissement pour tout un ensemble de raisons, souvent plus pratiques et politiques que théoriques<sup>11</sup>. Cependant, parmi les oppositions de principe, une attaque récurrente touche plus particulièrement l'acteur : non seulement il travaille le dimanche mais, grand dissimulateur et maître des illusions, il n'est pas ce qu'il paraît, il donne une image de ce qu'il ne saurait accomplir dans la vie ; son hypocrisie trompe le monde comme le fait le fourbe. Il est ainsi parfois rapproché de la figure honnie de l'usurier :

<sup>9</sup> Margot Heinemann a d'ailleurs souligné l'atmosphère citadine de la pièce, notamment en raison du vocabulaire, qui l'éloignait d'autant de l'intrigue de cour de la source italienne (*Puritanism and Theatre : Thomas Middleton and Opposition Drama under the Early Stuarts*, Cambridge, CUP, 1980, p. 180-188).

<sup>10</sup> WBW, acte II, scène 2, v. 398-400 : « Les temps sont à la ruse. Il n'y a jamais eu autant de traquenards pour l'honneur des femmes qu'à notre époque » (trad. M.-P. Ramo, s. l., Kargo & L'Éclat, 2004).

<sup>11</sup> Il serait trop long de d'énumérer ces raisons ici ; sur l'opposition au théâtre, voir M. Heinemann, *op. cit.* ; Jonas Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, University of California Press, 1981 ; J.-C. Agnew, *op. cit.* ; Laura Levine, *Men in Women's Clothing : Anti-theatricality and Effeminization 1579-1642*, Cambridge, Cambridge UP, 1994 ; Michael O'Connell, *The Idolatrous Eye : Iconoclasm and Theater in Early Modern England*, Oxford, Oxford UP, 2000.

comme lui, il est une « *artificial person* », surnuméraire dans la société et sans réel travail, qui ne propose pas d'échange honnête puisqu'il donne une ombre contre de l'argent<sup>12</sup>.

Ce qui nous mène au deuxième débat présent dans *The Devil is an Ass* et *Women Beware Women* : car si, comme on va le voir, ces deux pièces répliquent aux accusations contre le théâtre en le détachant de l'illusion trompeuse, elles le font en engageant dans le même temps la question de la ruse sur le terrain politique, notamment en prenant Machiavel pour cible. « Politique » doit être pris dans un sens large ici, non seulement parce que l'enjeu est d'évaluer les conséquences des comportements rusés sur les liens sociaux et économiques, mais aussi parce que la pensée souvent outrée et mal comprise du Florentin était alors étendue au-delà du seul art de gouverner : ainsi l'usurier, et avec lui l'entrepreneur trompeur, était-il perçu comme le Machiavel du champ socio-économique<sup>13</sup>.

Les textes anglais gagnent donc à être mis en regard avec *La Mandragola*, car ils lui répondent. Un personnage de « Machiavel », *villain* hypocrite inspiré par une vision caricaturée de sa philosophie politique, se trouve dans plusieurs tragédies de Jonson et, dans *The Devil is an Ass* comme dans la comédie du Florentin, un homme met sa femme à la disposition d'un autre homme pour obtenir ce qu'il désire (un enfant dans le premier cas, un manteau dans le second). De son côté, Middleton, en reprenant l'histoire de Bianca Capello, vénitienne qui devient la maîtresse du duc Francesco de Medicis, situe sa tragédie à Florence tout en l'achevant sur le vers suivant : « So where Lust reigns, that prince cannot reign long »<sup>14</sup>.

Ces enjeux polémiques éclairent l'usage que font Jonson et Middleton du motif de la ruse : ils reprennent le parallèle topique du théâtre avec la pratique rusée pour mieux approfondir leur distinction, et faire du théâtre un outil de révélation bien plutôt qu'un instrument d'illusion et de dissimulation ; et puisqu'à travers le théâtre se manifeste la vérité des ruses, celles-ci se trouvent redéfinies et resituées socialement et politiquement, notamment par rapport à la pensée machiavélienne.

### **Le théâtre en contrepoint des ruses**

Les trois pièces explorent la ressemblance entre le stratagème et la représentation dramatique. On peut distinguer trois modalités de ce rapprochement : premièrement, des équivalences lexicales ; deuxièmement, une identification des pratiques (invention de l'intrigue, répétitions, travestissement) ; troisièmement, une similarité entre le fonctionnement du théâtre et le principe de la ruse, en ce que, jouant tous deux de l'imagination, ils donnent une effectivité à l'apparence, et l'inscrivent ainsi dans la réalité pratique<sup>15</sup>.

Dans les deux pièces anglaises, certaines occurrences du substantif « *plot* », ou du verbe qui en dérive, manifestent la parenté entre la ruse et le théâtre : le mot désigne en effet aussi bien le complot ou la conspiration, que l'intrigue ou l'action dans un contexte poétique. Ainsi Fitzdottrel, persuadé du crédit de Merecraft auprès des institutions royales et de son inventivité, tout à l'enthousiasme de sa rencontre avec lui, en fait part à son épouse :

---

<sup>12</sup> Voir J.-C. Agnew, *op. cit.*, p. 118-135.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 121-122. Sur la diffusion des écrits et de la philosophie de Machiavel en Angleterre, voir Alessandra Petrina, *Machiavelli in the British Isles*, Farnham, Ashgate, 2009.

<sup>14</sup> WBW, V, 2, v. 227 : « Où la luxure est souveraine, le prince ne règne pas longtemps ».

<sup>15</sup> Afin de ne pas alourdir le propos, je me permets de renvoyer, pour détail des analyses, à mon article « Le piège dans la pièce : intelligence rusée et imaginaire théâtral (Machiavel, Jonson, Middleton) », dans *Théâtre et imaginaire. Images scéniques et représentations mentales (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, dir. J. de Guardia et V. Lochert, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, p. 131-142.

Wife, such a man, Wife !  
He has such plots ! He will make me duke<sup>16</sup>!

L'identité du *masque* et du piège, dans *Women Beware Women*, fait particulièrement résonner ce type de polysémie. Livia et Guardiano, inventeurs et metteurs en scène du divertissement, font cause commune pour se débarrasser d'Isabella et d'Hippolito : Livia pour venger la mort de Leantio, tué par Hippolito et qu'elle aimait éperdument ; Guardiano pour laver son honneur terni par la liaison incestueuse entre Isabella, sa bru, et Hippolito. À propos de leur machination, la première dit au second :

Tis a device would fit these times so well too  
Art's treasury not better<sup>17</sup>.

Or, « *device* » se comprend ici dans ses deux sens de « stratagème, dispositif », et d'« allégorie », de même que « *art* » désigne aussi bien l'habileté des criminels que le savoir-faire des organisateurs du divertissement, la technique des fourbes que la poétique des dramaturges. Plus loin, la phrase de Guardiano « *The plot's full* » (IV, 2, v. 204) se traduit également par « nous avons un acteur pour chaque rôle » et « le stratagème est prêt<sup>18</sup> ».

Le parallèle des savoir-faire est aussi développé dans *La Mandragola*<sup>19</sup>. Ligurio l'astucieux, le chouchou de la malice (« *il parassito di malizia il cucco* » dit le Prologue, v. 43) fait évidemment figure de dramaturge. Pour aider Callimaco, amoureux fou de Lucrezia, l'épouse de maître Nicia, il invente une intrigue farcesque et distribue les rôles<sup>20</sup> : Callimaco en médecin puis en quidam, la mère et le confesseur en entremetteurs adjuvants, Nicia en cocu. Pour le bon déroulement de l'histoire, certains d'entre eux doivent d'ailleurs se travestir. Callimaco doit prendre un costume de médecin, puis se rendre méconnaissable en quidam. Afin que Nicia ne le reconnaisse pas, il le fait répéter et lui apprend des mimiques :

Non farà, perché io voglio che tu ti storca el viso, che tu apra, aguzi o digrigni la bocca,  
chiugga un occhio... Pruova un poco<sup>21</sup>.

Enfin, de la même manière que, dans la tragédie de Middleton, la représentation dramatique du *masque* se confond avec les stratagèmes vengeurs, la comédie de Machiavel est toute entière constituée de la *beffa* de Ligurio. Sa ruse donne à l'action, que le personnage gouverne de bout en bout, son unité et sa linéarité, elle occupe tout l'espace-temps de l'intrigue et en détermine la structure. L'*inganno* se confond tellement avec l'intrigue qu'il ne prend pas fin avec le dénouement : contrairement à la tradition, le mensonge n'est pas révélé, les masques ne tombent pas, et le serviteur reste impuni – il faut dire que le dupé lui-même profite de la ruse.

*The Devil is an Ass* ne présente pas d'identification structurelle du même type que les deux autres pièces, mais les feintes et les machinations des hommes se succèdent pour composer toute la trame de la comédie, au point d'évincer les tentatives du démon Pug pour lancer une intrigue diabolique. On a relevé plus haut les points de rencontre géographiques et

<sup>16</sup> DA, II, 3, v. 33-34 : « Quel homme, ma petite femme ! / Il est plein d'artifices ! Il fera de moi un duc ! ».

<sup>17</sup> WBW, IV, 2, v. 199-200 : « la pièce est parfaitement appropriée à la situation, l'art n'a pas conservé de meilleur ouvrage ».

<sup>18</sup> Le même jeu est à l'œuvre dans un vers de Bianca : « *the plot's laid surely* » (V, 2, v. 21 : « le complot est assuré »).

<sup>19</sup> Pour la comédie de Machiavel, je me réfère à l'édition suivante : Machiavel, *Mandragola*, éd. et trad. Paul Larivaille, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

<sup>20</sup> Voir le résumé de la pièce à la fin de l'article.

<sup>21</sup> *La Mandragola*, IV, 2, p. 40 : « Non, il ne te reconnaîtra pas, parce que je veux que tu fasses des grimaces, que tu ouvres labouche, que la pointe en cul de poule ou grinces des dents, que tu fermes un œil... Essaie un peu ».

historiques entre la représentation dramatique et la pratique rusée : Fitzdottrel cherchant à aller voir la pièce qui se déroule en fait sous les yeux des spectateurs, l'évocation de l'acteur Dick Robinson pour mener à bien un stratagème. Enfin, par deux fois, l'artifice mis en œuvre par Wittipol pour séduire Mistress Frances (c'est-à-dire Mrs Fitzdottrel) consiste à jouer un rôle, à emprunter une identité afin de pouvoir lui parler. Lorsqu'il s'aperçoit que Fitzdottrel a interdit à sa femme de prononcer un mot et qu'elle ne peut répondre au discours dans lequel il avait fait avec esprit l'éloge de sa beauté et montré qu'il connaissait son malheur, il décide de répondre à sa place et de se métamorphoser en Frances pour une quarantaine de vers<sup>22</sup>. Composant alors la plainte d'une femme intelligente mais mal mariée, il continue à montrer sa compréhension et sa profonde empathie à son égard (I, 6, v. 154-192). Wittipol est alors dramaturge, régisseur et comédien : il demande à son ami Manly de prendre physiquement sa place, pendant qu'il se déplace légèrement afin d'interpréter le rôle de la jeune femme<sup>23</sup>. Un peu plus loin, lorsque Merecraft demande à Engine de l'aider à trouver un jeune homme doué (« *a witty boy* », II, 8, v. 57) pour prendre le rôle de la dame espagnole, Engine, après avoir suggéré Dick Robinson, propose Wittipol : à l'acte IV, l'amoureux prendra donc le costume de la veuve maîtresse de bonnes manières. À ces rôles, on peut encore ajouter celui de Fitzdottrel à la fin de la pièce : sur les conseils de Merecraft, Fitzdottrel feint d'être possédé par le démon afin de pouvoir dénoncer le contrat qui confie sa fortune à un tiers<sup>24</sup>, et cite à cette occasion des vers d'Aristophane ; mais, dans son cas, si son public profite du numéro, il ne trompe personne.

La ressemblance fondamentale entre la ruse et l'art dramatique se trouve ainsi souligné : le principe de la ruse est l'invention d'une situation, voire d'une intrigue, et parfois même d'un personnage : le médecin qui connaît les secrets de la mandragore, le possédé, la veuve aristocrate de retour d'Espagne. Dans leur processus d'invention, le rusé et le dramaturge ont recours au tout premier chef à l'imagination, cette faculté de créer des représentations sensorielles, la leur et celle du dupé et du spectateur<sup>25</sup>. Comme l'analysait Louis Marin à partir du « Chat botté », il s'agit de présenter à sa proie l'image de ce qu'elle désire<sup>26</sup> ; le trompeur est avant tout un simulateur. Avec les promesses de Merecraft, Fitzdottrel se voit déjà sur la scène du théâtre ou dans son château de duc ; au moment même où Callimaco est dans la chambre conjugale, Nicia pense à son futur enfant et dit à Sostrata qu'il lui « semble déjà [l']avoir dans les bras »<sup>27</sup>. Grâce aux discours et aux masques, la machination crée une réalité sans vérité, car le piège est un leurre : un divertissement pour un piège mortel, une grande dame pour un amant éperdu, ou un quidam disgracieux pour un autre amant éperdu ; mais la machination rend effectif le mensonge ou l'illusion (Nicia sera un père heureux ; Hippolito, Livia et Isabella trouvent la mort ; Wittipol trouve le chemin du cœur de Mistress Frances et Merecraft celui du coffre de Fitzdottrel), de la même manière que la représentation

<sup>22</sup> « *Speaks for her* », dit la didascalie (II, 6, v. 154).

<sup>23</sup> L'intrigue reprend en partie la 5<sup>e</sup> nouvelle de la 3<sup>e</sup> journée du *Décameron* : contre un palefroi, Francesco laisse Zima s'entretenir avec sa femme ; mais Zima donne à l'épouse de Francesco les indications pour le revoir et ils deviennent amants. Dans la pièce de Jonson, c'est Frances qui trouvera le moyen de donner un deuxième rendez-vous à Wittipol, mais elle lui demandera de la défendre contre les errances de son mari sans pour autant devenir sa maîtresse.

<sup>24</sup> Pour sauver la fortune de Mrs Fitzdottrel, Wittipol est parvenu à faire mettre le nom de son ami Manly sur le contrat, suggéré par Merecraft, par lequel Mr Fitzdottrel confiait ses biens à un tiers, afin de se battre en duel ; l'opération devait évidemment permettre à Merecraft de mettre la main sur cette fortune.

<sup>25</sup> Il faut voir dans l'imagination non pas une créativité intellectuelle, dégagée des choses matérielles, mais au contraire, une façon de penser à partir d'elles, c'est-à-dire à partir des choses que l'on perçoit ou que l'on peut percevoir par les sens, forme de pensée intermédiaire entre le corps et l'intellect (John D. Lyons, *Before Imagination. Embodied Thought from Montaigne to Rousseau*, Stanford, Stanford University Press, 2005).

<sup>26</sup> Louis Marin, *Le récit est un piège*, Paris, Éditions de Minuit, 1978, p. 13.

<sup>27</sup> *La Mandragola*, V, 2, p. 52 : « Dipoi ragionamo del bambino, che me lo pare tuttavia avere in braccio el naccherino ! »

dramatique a un effet pathétique bien réel sur le spectateur – au grand dam des ennemis du théâtre.

Cependant, si dans la comédie de Machiavel, la réalité continue d'être double, dans les deux pièces anglaises, la malice n'a pas le dernier mot. Dans la tragédie, les pièges des criminels se retournent contre eux-mêmes : à la suite d'une mauvaise interprétation du signal, Guardiano tombe dans la trappe et le duc boit la coupe que Bianca destinait au cardinal. Dans la comédie, Frances demande à Wittipol de se faire véritable ami plutôt qu'amant déguisé, afin de l'aider à éviter la ruine où son mari l'entraîne : avec l'aide de Manly, il révèle les stratagèmes de Mercraft et sauve la fortune du couple. Jonson et Middleton s'attachent ainsi à distinguer l'art dramatique de l'art de la tromperie en réaffirmant la valeur aléthique du premier : l'invention poétique est une semi-révélation à l'opposé de l'imposture qui cherche à tromper et à manipuler<sup>28</sup>. Cette distinction entre la ruse et le spectacle qui la représente tient en particulier à ce que, dans la tragédie comme dans la comédie, un niveau de feintise n'est maîtrisé que par le dramaturge, ce que manifeste l'échec des ruses au dénouement.

Dans *Women Beware Women*, le *masque* dysfonctionne et, d'instrument de dissimulation se fait au contraire théâtre de la révélation des ruses, la dimension réflexive du théâtre dans le théâtre jouant évidemment à plein ici. À partir du moment où la mécanique mortelle s'enraye, la représentation se transforme un massacre qui non seulement dénonce les crimes et les criminels, mais manifeste également la véritable nature de la société florentine, des actions des hommes et des liens qui les unissaient. Le discours qu'Hippolito prononce avant sa mort est tout entier gouverné par l'idée de révélation : explication au duc de la double vengeance, prise du conscience du péché qui rongait tous les acteurs du masque, intuition du châtement qui s'effectue malgré les hommes<sup>29</sup>. Une réaction du duc, au moment où il comprend que le spectacle dissimulait une vengeance sanglante, va aussi dans ce sens :

Duke – Upon the first night of our nuptial honours  
Destruction plays her triumph, and great mischiefs  
Mask in expected pleasures ! 'tis prodigious<sup>30</sup>!

« *Expected* » (« espérés ») est de erroné, car la phrase vaut aussi pour les plaisirs passés du duc : ses crimes – le viol, puis la séduction de Bianca – ont pris le masque des plaisirs. L'isotopie du dévoilement explicite le sens métaphorique du dénouement, qui échappe partiellement aux vengeurs mais pas aux spectateurs : à l'exception de Guardiano en effet, tous les personnages meurent du poison, châtement particulièrement approprié pour ceux que rongait le poison spirituel de la corruption morale et politique.

L'échec des artifices – les ruses et le *masque*, le jeu sur la polysémie est d'ailleurs évident – rend donc visible la violence et les vices qui gouvernaient les acteurs du drame ; il définit en même temps un bon usage des pouvoirs du théâtre. En effet, pour le *masque*, les personnages de la pièce revêtent l'identité et le costume de divinités (Junon-Livia) ou d'êtres innocents et purs (la nymphe-Isabella) alors qu'ils se révèlent criminels et pécheurs. Le

<sup>28</sup> Gilles Declercq a dégagée cette opposition pour *L'Odyssée* dans « Le manteau d'Ulysse. Poétique de la ruse aléthique », dans *La Parole masquée*, dir. M.-H. Prat et P. Servet, Cahiers du Gadges, n° 2, p. 11-44.

<sup>29</sup> WBW, V, 2, v. 147-167 ; « Lust and forgetfulness has been amongst us, / And we are brought to nothing. [...] man's understanding / Is riper at his fall than all his lifetime. [...] Vengeance met Vengeance, / Like a set match, [...]. [...] 'tis the property / Of guilty deeds to draw your wise men downward. / Therefore the wonder ceases » (« Nous avons été rongés par la luxure et l'aveuglement, et nous voilà perdus. [...] l'entendement d'un homme est plus vif à l'heure de sa mort que durant toute sa vie. [...] La vengeance a rencontré la vengeance, comme pour une conspiration [...]. [...] il est dans la nature des crimes d'entraîner les esprits intelligents dans la chute. Il ne faut donc plus s'en étonner »).

<sup>30</sup> WBW, V, 2, v. 171-173 : « En cette première nuit de notre fête nuptiale, la destruction a fait un triomphe, et les grands crimes ont pris le masque des plaisirs espérés ! C'est un prodige ! ».



procédé est courant à l'époque pour dénoncer la fausseté des apparences mais il est ici ressaisi dans le débat du parallèle entre l'art dramatique et la tromperie : l'utilisation criminelle du *masque* disqualifie le théâtre comme puissance de simulation et de dissimulation, et comme instrument des passions. En retour, ou plus exactement par contrepoint, la tragédie de Middleton fonctionne comme un véritable dévoilement, montrant ainsi que le mal peut se faire remède.

Pour détacher la fiction dramatique de l'illusion trompeuse, Jonson s'appuie sur trois procédés. Le premier est le jeu paradoxal des effets métaeptiques ; le second est la tension entre le recours à l'allégorie (y compris le genre de la moralité) et le « réalisme cornucopien » de la représentation<sup>31</sup> ; le troisième est la multiplication des comportements rusés que l'on peut échelonner sur une échelle qui va de la fausseté la plus évidente à celle qui se rapproche le plus d'une forme de véracité.

Si la frontière entre la scène et la salle se brouille avec les références aux monopoles, à la troupe des King's Men, au théâtre des Blackfriars et à la représentation même que le spectateur a sous les yeux, il est constamment rappelé à celui-ci qu'il est devant un artefact, par les noms à dimension allégorique, par le personnage du démon ainsi que par l'effet de distanciation provoqué justement par les allusions au théâtre.

La ruse est par ailleurs déclinée selon un éventail des possibles qui correspondent à différents degrés dans le rapport qu'entretient l'invention avec la vérité. Le premier degré, entièrement du côté de la fausseté, est le travestissement trompeur et parfois grossier, celui de Wittipol en dame espagnole, celui de Fitzdottrel en démon et virtuellement en duc. Le second degré possède déjà une forme de vraisemblance : les inventions de Merecraft sont efficaces car elles s'inspirent de la réalité. Avec le troisième degré, représenté par la tentative de séduction de Wittipol, Jonson indique le pouvoir de véracité du théâtre tout en soulignant le danger de la feinte vraisemblable. Lors de sa première entrevue avec l'épouse de Fitzdottrel, Wittipol fait preuve d'une sensibilité remarquable, qui se fait jour dans chacun des mots avec lesquels il décrit la situation de la jeune femme : la voix qu'il invente alors pour elle est tout à fait juste et vraisemblable. Elle lui dira d'ailleurs lors de leur rendez-vous qu'elle a été sensible à son esprit et à sa maîtrise du langage. Son invention dramatique n'est pas une imposture, comme le sont les ruses d'un Merecraft, mais une manière de révéler des vérités cachées, en particulier une réalité qui est de l'ordre de l'émotion<sup>32</sup>. Cependant, au moment même où le rusé ressemble le plus au poète, il le fait pour encourager Mistress Frances à l'adultère ; il correspond alors très exactement à ce que Satan disait des hommes de Londres à l'ouverture de la pièce : « *They have their Vices there most like to Virtues* » (« Là bas, les vertus ressemblent aux vices à s'y méprendre », I, 1, v. 121). Le spectateur est ainsi amené à formuler une pensée similaire ; du moins le sera-t-il à la fin de l'acte IV, lorsque Frances, menacée de tout perdre, demande à Wittipol de se faire son champion plutôt que son amant – ce qu'il acceptera de faire. Ici aussi, la progression de la pièce correspond à un dévoilement, qui tend à l'éloigner des dissimulations de la ruse.

### **La ruse en société : instrument politique, force destructrice, ou mauvais usage de l'esprit**

On l'a dit, dans leurs machinations, les personnages sont parfois amenés à inventer un personnage avec lequel les dupés entretiennent une relation décisive ; ce simulacre introduit en quelque sorte du jeu, au sens mécanique du terme, dans l'ordre social, jeu nécessaire aux rusés pour assouplir cet ordre et le plier à leurs volontés. Si la ruse crée une réalité sans vérité,

---

<sup>31</sup> L'expression est de G. K. Hunter, *English Drama. 1586-1642. The Age of Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 405.

<sup>32</sup> Voir Anne Barton, *Ben Jonson, Dramatist*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 226 et suiv.

cela tient en grande partie aux liens, bien réels, qui se tissent entre les dupés et les personnages qui portent des masques, ou entre les rusés. En montrant la manière dont les hommes entrent en relation les uns avec les autres et leurs usages de la ruse, le théâtre interroge donc aussi les implications politiques de la ruse, et en particulier la façon dont elle met en cause le lien de fidélité traditionnel qui était alors un des principes de l'ordre socio-politique<sup>33</sup>.

Comme l'a montré Jean-Claude Zancarini, *la Mandragola* est une « illustration des thèses centrales du Prince qui deviennent [...] le substrat même du fonctionnement comique et du système des personnages »<sup>34</sup>. Le « gouvernement » de Ligurio rétablit l'unité de la communauté en usant de la ruse qui sait rendre effectif ce qui est faux. Par là, la pièce fait écho au chapitre XVIII du *Prince*, « Comment les princes doivent tenir leur parole » : tout comme la ruse politique est utile au Prince pour la conservation et le bien de son État, la *beffa* de Ligurio rétablit finalement l'harmonie dans la communauté et en resserre les liens<sup>35</sup>.

La conspiration montée par Ligurio profite finalement à tous et tous se réjouissent de la situation. L'invention de rôles (un médecin et un quidam) qui n'existaient pas dans la cité a permis aux échanges de reprendre, à la famille de se perpétuer, etc. Au dénouement, aucun serviteur n'est roué de coups pour ses fourberies, ni aucun *trickster* puni ou expulsé de la communauté<sup>36</sup>. Celle-ci au contraire en ressort plus unie et plus harmonieuse comme le montre la dernière scène qui rassemble tous les personnages devant l'Eglise et où l'on voit le vieux Nicia faire de Callimaco et de Ligurio des familiers de sa maison. Cette refondation de la communauté par le mensonge fait en outre écho aux théories de l'auteur par plusieurs autres aspects.

Lucrezia, qui pouvait apparaître comme la première victime du stratagème, décide de s'en faire bénéficiaire et dit à Callimaco qui a révélé la supercherie :

Poi che l'astuzia tua, la sciochezza del mio marito, la semplicità di mia madre et la tristizia del mio confessoro mi hanno condotto a fare quello che mai per me medesima arei fatto, io voglio giudicare ch'e' venga da una celeste disposizione che abbi voluto così, e non sono sufficiente a recusare quello che 'l cielo vuole che io accetti<sup>37</sup>.

Contrairement à la plupart des hommes qui ne savent pas changer avec la situation, elle s'en accommode et la tourne à son avantage. Ligurio avait d'ailleurs déjà reconnu en elle une femme sage, « capable de gouverner un royaume<sup>38</sup> ».

En outre, la ruse fonctionne en opposition avec la force en ce qu'elle permet d'éviter d'avoir recours à la violence. Si, dans les comédies latines, elle intervient après la force puisque la jeune fille pour laquelle l'esclave doit trouver l'argent a été violée ou enlevée, ici, la ruse vient se substituer à la force. Le détail du dialogue le signale également : alors que Callimaco, qui n'y tient plus, s'apprête à commettre une action « *bestiale, crudele* », Ligurio

<sup>33</sup> Comme le rappelle Nicolas Lombart, dans les dictionnaires et les livres d'emblèmes, « tromperie » s'oppose à « fidélité » (« *Tromperie et déception au XVI<sup>e</sup> siècle : évolution des concepts et "imaginaire lexical"* », dans *Deceptio. Mystifications, tromperies, illusions de l'Antiquité au XVII<sup>e</sup> siècle*, Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry Montpellier III, 2000, p. 23-47). Pour un autre exemple théâtral de ces rapports entre ruse et fidélité, voir Fabien Cavaillé, « La ruse dans la Tragédie du More cruel : une parole sans foi », à paraître dans les actes du colloque « Ruse et surveillance », organisé à l'université de Paris III en 2006.

<sup>34</sup> J.-C. Zancarini, « *Ridere delli errori delli huomini*. Politique et comique chez Machiavel », dans *Il teatro di Machiavelli*, dir. G. Barbarisi et A. M. Cabrini, Milan, Cisalpino, 2005, p. 99-124.

<sup>35</sup> Le chapitre XVIII du *Prince*, repose en grande partie sur l'idée que, en politique, l'apparence est plus efficace et effective que l'être.

<sup>36</sup> C'est le sort qui lui est généralement réservé est dans la comédie anglaise (voir W. Dynes, *op. cit.*).

<sup>37</sup> *La Mandragola*, V, 4, p. 54 ; « Puisque ta ruse, la sottise de mon mari, la simplicité de ma mère et la perfidie de mon confesseur m'ont amenée à faire ce que de moi-même je n'aurais jamais fait, je veux juger que c'est la volonté d'en haut qui en a décidé ainsi, et je n'ai pas le pouvoir de refuser ce que le ciel veut que j'accepte ».

<sup>38</sup> I, 3, p. 10 : « *atta al governare un regno* ».

trouve la solution. À plusieurs reprises, le texte met en équivalence la fourberie (*inganno* ou *disegno*), et le remède (*remedio*)<sup>39</sup>. C'est aussi le sens de l'idée de Ligurio : le principe de sa machination tient tout entier dans l'invention de la potion médicale à base de mandragore, qui guérit de l'infertilité mais qui provoque la mort du partenaire lors du premier rapport sexuel ; la ruse est donc *littéralement* un remède. On peut remarquer en passant combien cette habileté est une intelligence pratique, qui sait mettre à profit les données matérielles et les contraintes de la situation<sup>40</sup>. La ruse de Ligurio peut se comprendre comme un agencement des différents caractères qui sont à sa disposition, « un amant qui se désole, un maître peu rusé, un moine mal morigéné »<sup>41</sup>.

Enfin, ruse et fidélité ne s'excluent pas tout à fait : à la faveur des tromperies, des liens de fidélité se nouent. Deux séquences du dialogue indiquent ce paradoxe. Face à la méfiance de Callimaco, Ligurio l'assure de son dévouement (« *non dubitare della fede mia* », I, 3, p. 12) en raison de la sympathie qu'il lui porte. Plus loin, Callimaco et le frère Timoteo qui va l'aider à convaincre à la femme de Nicia, se lient l'un à l'autre sur la foi de leurs bienveillances respectives (IV, 5, p. 103). En vérité, il n'y a guère de paradoxe car il se crée là une communauté des rusés dont aucun d'entre eux n'a intérêt à révéler le mensonge. Aussi, contrairement à ce qui se passe dans la tradition, le dénouement ne révèle pas au dupé l'illusion dont il a été victime. Finalement, les équilibres et les liens familiaux *tiennent* à la ruse, et le bien advient et se maintient par le mal<sup>42</sup>.

*La Mandragola* apparaît donc bien comme une mise en œuvre dramatique d'idées politiques de son auteur. Pour autant il n'y a pas de réelle équivalence entre la ruse politique et la ruse comique. L'enjeu n'est pas, comme pour les dramaturges anglais, une question de moralité et de vérité, mais une question de dignité. Il ne s'agit pas de distinguer entre l'art dramatique et l'art de la ruse du point de vue de leur nature, mais de souligner que leurs objets sont différents. Machiavel écrit *La Mandragola* pendant que, ayant été écarté du gouvernement de Florence, il est à la campagne et qu'il cherche à retrouver une place de secrétaire auprès des Médicis. Il fait allusion à cette situation avec une certaine amertume dans le Prologue : l'auteur se divertit avec ces futilités, matière indigne d'un homme sage et grave, parce qu'on ne le laisse pas montrer ses talents dans les affaires plus nobles et plus importantes<sup>43</sup>. Il doit donc appliquer ses hautes considérations politiques à un objet dégradant et prosaïque : une vulgaire histoire d'adultère. Puisque « l'antique vertu dégénère » et que plus personne ne cherche à travailler, les esprits ingénieux de Florence sont réduits à s'occuper de cocufiage. Entre la ruse du traité politique et la ruse de la comédie, il y a toute la distance de la parodie et de la dérision<sup>44</sup>.

La tragédie de Middleton, bien loin d'accorder une quelconque dignité ou utilité à la ruse, renverse les thèses du Florentin. À la logique machiavélienne de distinction de la ruse et de la force, placées dans une relation d'alternative ou de complémentarité, *Women Beware Women* oppose une logique d'identification : autre nom de la force, la ruse n'a de pouvoir que

---

<sup>39</sup> Ainsi dans la chanson qui achève le troisième acte, p. 60 : « Si suave è lo inganno / al fin condotto desiato et caro, / ch'altrui spoglia d'affanno / et dolce face ogni gustato amaro. / O rimedio alto e raro, tu mostri il dritto calle all'alme erranti » : « Douce est la duperie / parvenue à la fin chèrement désirée, Qui efface les peines, / Et calme toutes les rigueurs passées. / Beau et précieux remède, / Tu montres le droit chemin aux âmes errantes ». À l'occasion de la représentation de la pièce à Faenza, en 1526, des chansons avaient été composées pour chaque fin d'acte.

<sup>40</sup> Marcel Détienné et Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La mêtis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 52.

<sup>41</sup> Prologo, p. 2, v. 40-42 : « *Un amante meschino, / un dotto poco astuto, / un frate mal vissuto* ».

<sup>42</sup> Pierre Manent, « Machiavel et la fécondité du mal », dans *Histoire intellectuelle du libéralisme*, Paris, Hachette littératures, 1997.

<sup>43</sup> Prologo, p. 2, v. 45-55.

<sup>44</sup> Paul Larivaille, dans l'introduction à son édition de la pièce, et Patrizia Gasparini dans ses notes de l'édition du Livre de Poche (Paris, Librairie générale, 2007) s'accordent sur ce point.

destructeur. Le *masque*, stratagème des vengeurs, est une véritable explosion de violence et célèbre les noces de ruse et de force. La nymphe-Isabella, pour son sacrifice à Junon-Livia, fait brûler un encens aux vapeurs délétères et fatales. Avant de s'effondrer, dans sa réponse à la nymphe, Junon-Livia jette une poudre dorée sur Isabella qui tombe raide morte. Hippolito, qui interprète l'un des amants de la nymphe, s'en aperçoit et tape du pied de rage : la trappe s'ouvre mais c'est Guardiano qui y tombe – et y meurt. Cupidon n'a pas oublié sa mission et décoche une flèche empoisonnée qui touche Hippolito. En fait, la représentation à l'image de ce qui s'est passé dans la galerie de peinture à la scène 2 de l'acte II : Bianca y a été prise de force par le duc, grâce aux ruses de Livia et Guardiano<sup>45</sup>.

À travers les différentes ruses qui sont mises en œuvre au cours de la pièce, la même idée se répète : la ruse corrompt les hommes et les liens qui les unissent, parce qu'elle instaure un rapport de domination et qu'elle provoque une confusion des ordres, social, religieux et économique. Alors que les personnages croient établir entre eux un certain type de lien, c'est une relation d'une autre nature qui se joue. Isabella, promise à l'idiot pupille de Guardiano fait un constat bien amer, qui dénonce l'échange économique qui s'est substitué au lien conjugal<sup>46</sup>. Par son mensonge, Livia change de nature le lien qui unit Isabella et Hippolito : de filial, il prend l'apparence du lien conjugal alors qu'il est incestueux. Enfin, le duc promet avancement et fortune à Guardiano et Livia, gloire et protection à Bianca et donne une capitainerie à Leantio pour effacer l'offense ; mais, comme l'issue de la pièce le démontrera, il n'instaure aucun lien de fidélité solide et qui puisse présider à des échanges pacifiés et harmonieux. Ces liens en effet sont fondés sur le seul intérêt ou sur la force, ils déstabilisent les institutions religieuses ou sociales et plus fondamentalement, transforment les rangs, et les hommes, en objet d'échanges.

Aussi le *masque* rend-il visible la violence sous-jacente qui régit les rapports entre les hommes quand ceux-ci sont noués par les ruses ; cette violence leur échappe d'ailleurs et s'achève par une destruction qui n'épargne personne. La rapidité avec laquelle les victimes tombent les unes après les autres est étonnante : en quelques minutes, les cadavres des six personnages principaux de l'intrigue couvrent la scène. Le grotesque qui se dégage de ce carnage final, en raison de cette rapidité ou du motif du piège qui se retourne contre celui qui l'a mis en place, empêche toute empathie chez le spectateur pour mieux rendre sensible une condamnation sans équivoque.

Jonson ne condamne pas la ruse de manière aussi univoque, du moins il ne condamne pas ce qui est en son principe, l'esprit ou le *wit*. D'abord, la pièce est l'une des plus *witty* du répertoire. Ensuite, le personnage qui possède cette faculté au plus haut point, *Wittipol*, est finalement digne de confiance et capable de vertu. Comme pour le jeu de ressemblance et de différence avec le spectacle dramatique, l'éventail des ruses correspond à différentes sortes d'esprits rusés, plus ou moins condamnés.

Fitzdottrel, s'il fait preuve d'une vanité sans invention, représente une menace réelle, pour l'ordre familial comme pour l'ordre social. Merecraft et Engine donnent de nouveaux visages à la fourberie et l'associe à la modernité économique et sociale. Engine, désigné dans la liste des personnages comme « *a broker, a middleman* », fait l'intermédiaire entre les hommes, les aide à réaliser leurs projets malhonnêtes et favorise leurs vices : incarnant l'échange trompeur, il est le principe actif du vice. Merecraft invente, entre autres, un « Monopole des affaires d'honneur en attente » : il en vend les services à Fitzdottrel (offensé par la relation de Wittipol avec son épouse) et il obtient de celui-ci, par un « *Deed of trust* » qu'il remette toutes ses possessions en son pouvoir. Le stratagème est emblématique d'une instrumentalisation d'une valeur morale fondamentale, la loyauté, à des fins économiques. En

---

<sup>45</sup> Si comme Lucrezia, Bianca s'arrange finalement de la situation, la tonalité est bien différente et son âme est définitivement corrompue par les richesses et la situation que le duc lui offre.

<sup>46</sup> WBW, I, 2, v. 158-177.

jouant par ailleurs sur la valeur instable de reconnaissances de dettes, Merecraft travaille à l'avènement d'un monde dans lequel les contrats écrits ont plus de poids que les promesses et les obligations morales, et dans lequel les hommes n'ont plus de relations que par leurs dettes d'argent. Toute la fascination que ces personnages peuvent exercer par leur ingéniosité est en outre largement compensée dans la pièce par le danger qu'ils font peser sur l'aimable Mrs Fitzdottrel, et à travers elle sur l'ensemble de la communauté.

Le cas de Wittipol, personnage rusé et pourtant non puni, est plus complexe : à la faveur de ses ruses galantes, son esprit rencontre celui Mistress Frances pour faire naître une relation véritable et vertueuse. Étonné et ravi par la finesse de Frances, qui lui donne un second rendez-vous sous le nez de Pug censé la surveiller, Wittipol déclare qu'il l'aime désormais davantage pour son esprit que pour sa beauté<sup>47</sup>. L'épouse de Fitzdottrel a naturellement reconnu dans Wittipol un esprit supérieur dès leur première entrevue, et elle l'avouera lors de sa leçon de bonnes manières avec la grande dame espagnole (Wittipol travesti). Mais sensible à son charme, elle n'y succombe pas et refuse alors d'aller plus loin que l'amitié :

[...] my hope was then [...]  
That whom I found the master of such language,  
That brain and spirit, for such an enterprise  
Could not but, if those succours were demanded  
To a right use, employ them virtuously !  
[...] Tis counsel that I want, and honest aids :  
And in this name I need you for a friend<sup>48</sup> !

La maîtrise du langage, l'esprit de Wittipol, la compréhension, l'empathie dont il a fait preuve en parlant à sa place, sont à ses yeux des signes d'une vertu possible, qui trouve alors justement l'occasion de s'exercer. L'ingéniosité n'est pas en soi mauvaise, tout dépend de la manière dont on l'emploie, tout est question d'usage. Manly encourage alors lui aussi son ami, qui de séducteur se transforme en champion et sauve l'honneur et la fortune de sa dame. Lors du premier entretien, Wittipol avait d'ailleurs fait appel à cette confiance en prononçant pour Frances les mots suivants : « I shall trust / My love and honour to you, and presume / you'll ever husband both, against this husband<sup>49</sup> ». La confiance qu'il lui demandait indirectement alors, et qu'elle met en avant pour demander son aide, se noue ainsi au *wit* pour fonder un lien de fidélité solide et qui ouvre sur une conduite vertueuse. En insistant sur l'usage du langage et de l'esprit, Jonson reformule ainsi l'opposition entre la ruse et la fidélité en opposition entre la tromperie et la confiance – qui peut s'associer à l'esprit rusé.

Ressaisie dans les termes des débats contemporains, la ruse occupe donc une place paradoxale dans les deux pièces jacobéennes : omniprésente et condamnée, créatrice et destructrice du jeu social, identifiée au théâtre pour mieux en être distinguée. Dans le cadre de la controverse, les parallèles entre la représentation théâtrale et la ruse, induits notamment par la professionnalisation et l'institutionnalisation du théâtre, conduisent les auteurs à souligner ce qui distingue les deux pratiques, en faisant de l'art dramatique un art de la démystification,

---

<sup>47</sup> DA, II, 6, v. 9-11 : « Let me not live if I am not in love / More with her wit for this direction now, / Than with her form » (« Que je meure si je ne l'aime pas plus pour son esprit et ce dont il se montre capable, que pour sa beauté »).

<sup>48</sup> DA, IV, 6, v. 10-15 et v. 25-26 : « J'espérais alors que celui qui faisait preuve pour une entreprise de séduction d'une telle maîtrise de la parole, d'une telle intelligence et d'un tel esprit, quand il serait appelé pour seconder un juste dessein, ne pourrait qu'employer ces qualités vertueusement. [...] Ce sont des conseils que je désire, et d'honnêtes alliés : et à ce titre, j'ai besoin d'avoir en vous un ami ».

<sup>49</sup> DA, I, 6, v. 176-178 : « je vous confie mon amour et mon honneur, et je pense que vous les garderez précieusement contre ce mari ».

voire de la révélation, par opposition à la fourberie, art de la dissimulation. Cherchant ainsi à révéler la vérité de la ruse, c'est le débat politique et la figure de Machiavel qu'ils rencontrent : à l'opposé de l'utilité politique illustrée par *La Mandragola* ou même d'une positivité envisagée par une partie des textes contemporains, la ruse est assimilée à une puissance destructrice de la vérité et des liens de fidélité. Cependant si la condamnation est univoque dans *Women Beware Women*, où l'on voit la ruse devenir un travestissement de la force et de la violence, *The Devil is an Ass* déplace la possible positivité en amont de la ruse, la situe en sa source, dans cet esprit qui est du côté du charme et qui peut aussi être du côté de la vertu et de la confiance.

Clotilde THOURET  
Université Paris-Sorbonne – CRLC

## Arguments

### **Machiavel, *La Mandragola* (1518-9)**

Callimaco rêve de séduire la femme de maître Nicia, un juriste idiot et imbu de lui-même, qui a épousé Lucrezia depuis plusieurs années et souhaite ardemment un enfant. Ligurio, un « parasite, enfant gâté de la malice » comme le désigne le Prologue, imagine alors un stratagème pour que Callimaco arrive à ses fins. Le jeune homme doit se travestir en médecin qui connaît un remède infailible contre l'infertilité : une potion à base de mandragore qui a un effet secondaire étonnant : le premier rapport sexuel avec la femme qui aura avalé cette potion provoque la mort de son partenaire. Ligurio propose à Nicia de s'emparer d'un quidam dans la rue pour cette opération (quidam qui sera bien sûr Callimaco). Avec l'aide de la mère de Lucrezia, Sostrata, et de son confesseur, le frère Timoteo, Nicia obtient l'accord de son épouse, au départ très réticente à son projet. Lors de la nuit qui voit la réalisation du projet, Callimaco avoue à Lucrezia la situation : elle l'accepte, décide de saisir l'occasion et de faire de Callimaco son amant et le compère de son mari. Tous les personnages se retrouvent à l'Eglise pour remercier le frère, le médecin et célébrer une cérémonie de purification qui prend en filigrane les allures d'un mariage.

### **Thomas Middleton, *Women Beware Women* (c. 1621, publ. 1653)**

La scène est à Florence. Bianca, une belle Vénitienne, s'est enfuie de la demeure familiale pour épouser Leantio, petit marchand florentin. Ce dernier la met sous la bonne garde de sa mère mais, pendant une procession, le duc de Florence aperçoit la jeune fille ; il la désire immédiatement. Une deuxième intrigue se développe parallèlement à celle-ci : Guardiano, un courtisan, cherche à marier son pupille (riche mais parfaitement idiot) à une jeune fille du nom d'Isabella. Hippolito, oncle d'Isabella, éprouve pour elle un amour interdit ; Livia, entremetteuse rusée, sœur d'Hippolito et tante d'Isabella, favorise cet amour en faisant croire à celle-ci qu'elle est la fille d'un noble Espagnol et qu'elle n'a donc aucun lien de sang avec son oncle. Le couple incestueux accepte le mariage avec le pupille : c'est le moyen idéal pour dissimuler leur liaison.

Pour obéir au duc, Livia et Guardiano, membres de la petite noblesse en ascension, se chargent de lui livrer Bianca. Alors que Livia occupe la mère de Leantio par une partie d'échecs, Guardiano fait visiter à la jeune fille la galerie de peintures érotiques de Livia ; la visite s'achève sur une « sculpture » qui n'est autre que le duc ; il prend la jeune fille de force (si le spectateur assiste à l'ensemble de la partie d'échecs, il ne perçoit que des bribes de ce qui se passe dans la galerie de peintures, située dans la galerie qui surplombe la scène du théâtre élisabéthain). Bianca devient ensuite la maîtresse du duc alors que Leantio se console (et s'enrichit) dans les bras de Livia. Bianca révèle leur amour au duc, qui en informe Hippolito : ce dernier, pour sauver l'honneur de la famille, tue Leantio en duel. Sous l'emprise de la colère, Livia révèle la nature incestueuse de la relation entre Hippolito et Isabella. La rage gagne Guardiano, et Isabella. Après réflexion, Livia feint la réconciliation. Elle décide d'attendre pour se venger et de s'allier avec Guardiano : ils se serviront du masque qu'ils ont proposé pour le mariage du duc et de Bianca (permis par la mort de Leantio), pour mettre leur vengeance à exécution.

L'argument du masque est le suivant : Isabella joue une nymphe aimée par deux hommes et qui les aime. Elle fait un sacrifice à Junon-Livia pour savoir lequel choisir. Malgré les conflits, l'issue est heureuse. Mais devant le duc, la représentation se déroule d'une tout autre manière : la nymphe-Isabella, pour son sacrifice à Junon-Livia, fait brûler un encens aux vapeurs délétères et mortelles. Avant de s'effondrer, dans sa réponse à la nymphe, Junon-Livia jette une poudre dorée sur Isabella qui tombe raide morte. Hippolito, qui interprète l'un des amants, s'en aperçoit et tape du pied de rage ; la trappe – piège qui lui était destiné – s'ouvre : Guardiano y tombe, et meurt. Cupidon décoche une flèche empoisonnée qui touche Hippolito ; celui-ci explique au duc ce qui vient de se dérouler sous ses yeux. Puis les souffrances et la faiblesse s'emparent du duc : pour se débarrasser du cardinal, frère du duc et obstacle à son pouvoir, Bianca avait confié à de jeunes pages la mission de servir, à l'occasion d'un anti-masque de son invention, des coupes de vin, dont l'une serait empoisonnée ; mais ils ont confondus les coupes. Par repentir et désespoir amoureux, Bianca embrasse le cadavre et en meurt. Le cardinal conclut : « *So where lust reigns, that prince cannot reign long* ».