



**HAL**  
open science

**Satire et déguisement : l'élaboration d'une variation sur  
un même thème langagier dans Antonio's Revenge,  
Antonio and Mellida, The Malcontent et The Fawn de  
John Marston (1576-1634)**

Paul-Éric Morillot

► **To cite this version:**

Paul-Éric Morillot. Satire et déguisement : l'élaboration d'une variation sur un même thème langagier dans Antonio's Revenge, Antonio and Mellida, The Malcontent et The Fawn de John Marston (1576-1634). Littératures. Université Nancy 2, 1994. Français. NNT : 1994NAN21005 . tel-01776402

**HAL Id: tel-01776402**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01776402v1>**

Submitted on 24 Apr 2018

**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.



## AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : [ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr](mailto:ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr)

## LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

[http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg\\_droi.php](http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php)

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

**UNIVERSITE DE NANCY II**  
Département d'Etudes Anglaises et Nord-Américaines

Thèse  
présentée pour l'obtention du  
**DOCTORAT**  
par

Paul-Eric MORILLOT

**Satire et Déguisement:  
l'Elaboration d'une Variation sur un même Thème  
Langagier  
dans  
*Antonio's Revenge, Antonio and Mellida,  
The Malcontent et The Fawn*  
de  
John Marston (1576-1634)**

sous la direction  
de  
Pierre DANCHIN  
Professeur émérite à l'Université de Nancy II

**REPRODUCTION INTERDITE**

**JANVIER 1994**





**Satire et Déguisement:  
l'Elaboration d'une Variation sur un même Thème  
Langagier  
dans  
*Antonio's Revenge, Antonio and Mellida,  
The Malcontent et The Fawn*  
de  
John Marston (1576-1634)**

**REPRODUCTION INTERDITE**

**UNIVERSITE DE NANCY II**  
Département d'Etudes Anglaises et Nord-Américaines

Thèse  
présentée pour l'obtention du  
**DOCTORAT**  
par

Paul-Eric MORILLOT

**Satire et Déguisement:  
l'Elaboration d'une Variation sur un même Thème  
Langagier  
dans  
*Antonio's Revenge, Antonio and Mellida,  
The Malcontent et The Fawn*  
de  
John Marston (1576-1634)**

sous la direction  
de  
Pierre DANCHIN  
Professeur émérite à l'Université de Nancy II

**REPRODUCTION INTERDITE**

**JANVIER 1994**

A Monsieur Pierre Danchin  
Professeur des Universités émérite  
qui, avec son sens de la rigueur,  
nous a patiemment guidé tout au long de ce travail,  
et nous a toujours encouragé avec beaucoup <sup>de</sup> bienveillance

A tous mes Maîtres

dont

Madame Françoise Mathieu-Arth  
Maître de conférences  
sans qui ce travail ne serait pas  
si elle ne nous avait transmis sa vocation élisabéthaine

et

Monsieur Michel Morel  
Professeur des Universités  
qui, dès la première heure, nous a appris à "lire"  
et à aiguiser notre démarche critique

A ~~mon~~ Claire, mon épouse,  
et à tous mes proches

nous transmettons notre profonde reconnaissance pour leur soutien

## **TABLE DES MATIERES**



<b>INTRODUCTION GENERALE</b> .....	<b>1</b>
1. Le dramaturge et sa réception critique .....	2
2. L'auteur et sa vie .....	7
3. L'avènement d'un homme nouveau: une nouvelle identité: .....	8
4. Le Machiavel et son double, le Malcontent .....	12
5. Les œuvres théâtrales de Marston .....	14
6. Le Malcontent littéraire .....	17
7. Satire et déguisement .....	21
8. Théâtre et langage .....	24
<b>PREMIERE PARTIE: MIROIRS D'ACTION</b> .....	<b>27</b>
Présentation .....	28
<b>CHAPITRE 1: LES MASQUES SUR SCENE</b>	
<b>LA TORTURE</b> .....	<b>29</b>
1. Le Malcontent railleur est dérivé de Feliche dans <i>Antonio and Mellida</i> : .....	30
2. Une opposition inexacte entre flatterie et raillerie .....	32
3. Les masques torturent .....	33
4. Le troisième Quarto de <i>The Malcontent</i> se rapproche de <i>The Fawn</i> .....	38
5. Raillerie et flatterie ne sont pas opposées .....	43
<b>CHAPITRE 2: LES MASQUES SUR SCENE</b>	
<b>LA TORTURE, REACTIONS</b> .....	<b>44</b>
1. Deux réactions opposées .....	45
2. Deux prises de conscience opposées .....	48
3. Farce et sérieux, ou deux tonalités complémentaires .....	50
4. <i>The Fawn</i> , ou la revanche par l'absurde .....	56
5. La revanche verbale .....	58
6. Macilente dans <i>Every Man Out of His Humour</i> (1600) de BenJonson et Thersites dans <i>Troilus and Cressida</i> (1601-1602) de Shakespeare .....	60
<b>CHAPITRE 3:</b>	
<b>LA FLATTERIE ET LA DYNAMIQUE SPECULAIRE</b> .....	<b>63</b>
1. Le flatteur et le parasite, ou la reproduction spéculaire .....	64
2. Bilioso, clé du troisième Quarto .....	67
3. Bilioso et Pietro, ou la stratégie du double du troisième Quarto .....	73
4. Feliche, railleur et flatteur, ou la stratégie naissante de l'ambiguïté .....	77
5. La flatterie, ou l'écho déformant .....	80
<b>CHAPITRE 4: LES MASQUES, MIROIRS-OUTILS</b> .....	<b>82</b>
1. Malcontent ou Malevole ? .....	83
2. Mendoza et Malevole, doubles maléfiques .....	83
3. Mendoza, hypocrite figure du Mal .....	87
4. Piero, origine de Mendoza .....	92
5. Piero, anticipation de Mendoza .....	96
6. Strozo, miroir-outil de Piero .....	97
7. Antonio déguisé, second miroir-outil de Piero .....	101
8. L'élaboration d'une structure de miroir-outils .....	102

<b>CHAPITRE 5: AUTO-DESTRUCTION ET DESTRUCTION RECIPROQUE</b> .....	<b>105</b>
1. Destruction réciproque: les "Antonio Plays" .....	106
2. Destruction réciproque: <i>The Malcontent</i> et <i>The Fawn</i> .....	108
3. Le sommeil et le vide .....	113
Conclusion de la première partie .....	119
<b>SECONDE PARTIE: MIROIRS LANGAGIERS</b> .....	<b>125</b>
Présentation .....	126
<b>CHAPITRE 1: LANGAGES ET PARODIE</b> .....	<b>128</b>
1. Les langues artificielles .....	129
2. Les langages parodiques .....	133
3. Le langage réflexif ou le discours-miroir .....	137
4. Balurdo ou le jeu langagier .....	141
<b>CHAPITRE 2: LANGAGE ET THEATRALITE</b> .....	<b>144</b>
1. Une théâtralité consciente de soi .....	145
2. Le commentateur sur scène .....	149
3. Gonzago, ou le regard sur soi du beau parleur .....	150
4. Le bel esprit, ou la tentative d'emprise sur le réel .....	159
5. Le style de Marston et la conscience de soi .....	159
6. Conclusion .....	162
<b>CHAPITRE 3: LANGAGE ET PERCEPTION</b> .....	<b>164</b>
1. Savoir et connaissance .....	165
2. Vision, parole et écriture .....	168
<b>CHAPITRE 4: NOMINATION ET METAMORPHOSE</b> .....	<b>171</b>
1. Langage et transformation .....	172
2. Métamorphose animale .....	172
3. Nomination et réalité .....	178
4. Le mot impose le réel .....	181
5. L'identité factice .....	185
<b>CHAPITRE 5: GAGES ET EMBLEMES</b> .....	<b>190</b>
1. Le gage, ou le déguisement symbolique .....	191
2. Gage et déguisement dans <i>The Fawn</i> .....	191
3. Gage et déguisement dans <i>The Malcontent</i> .....	196
4. Gage, miroir et emblème .....	199
5. Conclusion .....	210
<b>CHAPITRE 6: LE MASQUE, FIGURE EMBLEMATIQUE</b> .....	<b>212</b>
1. Langage et déguisement dans <i>Antonio and Mellida</i> .....	213
2. Le masque dans <i>The Fawn</i> .....	215
3. Le masque dans <i>The Malcontent</i> .....	217
4. Morale et esthétique théâtrale du masque .....	219
Conclusion de la seconde partie .....	226

<b>TROISIEME PARTIE: MORALE ET SATIRE.....</b>	<b>233</b>
Présentation .....	234
<b>CHAPITRE 1: LANGAGE ET MORALE .....</b>	<b>235</b>
1. Langage et chaos .....	236
2. Le langage du corps .....	239
3. Langage et vénalité .....	243
4. Langage et liberté .....	245
<b>CHAPITRE 2: DOULEUR ET PENETRATION AU CŒUR .....</b>	<b>249</b>
1. Le parasitisme douloureux .....	250
2. Un monde en rupture dans <i>Antonio and Mellida</i> et <i>Antonio's Revenge</i> .....	251
3. La pénétration au cœur, ou la dynamique active dans <i>The Malcontent</i> et <i>The Fawn</i> .....	255
4. Le parasitisme exquis, ou le tourment consenti .....	258
<b>CHAPITRE 3: DOULEUR ET MELANCOLIE DU MONDE OU LES AVATARS DE LA REVANCHE .....</b>	<b>263</b>
1. Pleurs et larmes, ou la monstruosité de l'univers .....	264
2. Acidité et amertume, ou l'insatisfaction d'être .....	266
3. Douleur et chagrin, ou la blessure personnelle .....	268
4. <i>The Malcontent</i> (troisième Quarto) et <i>Antonio and Mellida</i> , ou la revanche positive du mot .....	272
5. <i>Antonio's Revenge</i> , ou la revanche du sang par un malcontent négatif, Antonio .....	274
<b>CHAPITRE 4: NEMESIS ET VALEUR MORALE .....</b>	<b>279</b>
1. Revanche et affliction .....	280
2. La vexation dans <i>The Malcontent</i> ou l'apprentissage de la contrition .....	283
3. <i>The Fawn</i> ou la parodie de la contrition .....	294
4. De la nemesis dans les "Antonio Plays" .....	301
5. Morale et distance satirique .....	306
<b>CHAPITRE 5: SAGESSE ET CONSTANCE .....</b>	<b>311</b>
1. "Esprit et politique" dans <i>The Fawn</i> .....	312
2. Sagesse, religion et politique dans <i>The Malcontent</i> .....	315
3. Altofronto ou l'apprentissage de l'inconstance et de la politique .....	319
4. <i>All Fools</i> de Chapman .....	327
<b>CHAPITRE 6: BONHEUR ET CONTENTEMENT .....</b>	<b>336</b>
1. Feliche et le contentement .....	337
2. Antonio, ou le mal de vivre .....	342
3. Volonté, contentement et stoïcisme .....	343
Conclusion de la troisième partie .....	346

<b>QUATRIEME PARTIE:</b>	
<b>MARSTON ET SES CONTEMPORAINS .....</b>	<b>355</b>
Présentation .....	356
<b>CHAPITRE 1: L'ŒUVRE DE JOHN MARSTON</b>	
<b>JACK DRUM'S ENTERTAINMENT &amp; WHAT YOU WILL .....</b>	<b>357</b>
1. <i>Jack Drum's Entertainment</i> .....	358
2. <i>What You Will</i> .....	365
<b>CHAPITRE 2: L'ŒUVRE DE JOHN MARSTON</b>	
<b>THE DUTCH COURTESAN .....</b>	<b>381</b>
1. Le gage, renfort du déguisement .....	382
2. La perception et la nomination .....	385
3. L'identité et la conscience de soi .....	390
4. La torture morale .....	392
5. Volonté et malheur, ou la fatalité du nom .....	399
<b>CHAPITRE 3: L'ŒUVRE DE JOHN MARSTON: SOPHONISBA .....</b>	<b>409</b>
<b>CHAPITRE 4: FIGURES VOISINES .....</b>	<b>415</b>
1. Jaques dans <i>As You Like It</i> (1599-1600) de Shakespeare .....	416
2. <i>Timon of Athens</i> (1607-08) de Shakespeare .....	424
3. Hamlet dans <i>Hamlet</i> (1600) de Shakespeare .....	427
4. Gloucester dans <i>Richard III</i> (1593) de Shakespeare .....	434
5. Iago dans <i>Othello</i> (1603) de Shakespeare .....	440
6. Bussy dans <i>Bussy d'Amboise</i> (1604) de Chapman .....	447
7. Vindice dans <i>The Revenger's Tragedy</i> (1606-07) de Cyril Tourneur .....	455
8. <i>The White Devil</i> (1612) de John Webster .....	466
9. <i>The Duchess of Malfi</i> (1614) de John Webster .....	468
Conclusion de la quatrième partie .....	473
<b>CONCLUSIONS GENERALES .....</b>	<b>485</b>
1. Un satirique nouveau .....	486
2. La théâtralité chez John Marston .....	488
3. Le masque satirique, emblème langagier et narrateur théâtral .....	496
4. La norme morale .....	501
5. La morale du langage .....	504
6. Marston et Shakespeare, le technicien et le poète .....	506
<b>APPENDICES .....</b>	<b>514</b>
<b>PROBLEMES TEXTUELS .....</b>	<b>515</b>
Dates .....	516
Editions utilisées .....	517

**BIBLIOGRAPHIE ..... 518**

I. LES ŒUVRES DE JOHN MARSTON. EDITIONS DIVERSES .....	519
A. Editions des Œuvres Séparées .....	519
1. <i>The Metamorphosis of Pygmalion's Image and Certain Satires</i> .....	519
2. <i>The Scourge of Villainy</i> .....	519
3. <i>Hitriomastix</i> .....	519
4. <i>Jack Drums Entertainment</i> .....	519
5. <i>Poems</i> .....	520
6. <i>Antonio and Mellida</i> .....	520
7. <i>Antonio's Revenge</i> .....	520
8. <i>What You Will</i> .....	520
9. <i>The Malcontent</i> .....	521
10. <i>The Fawn</i> .....	521
11. <i>The Dutch Courtesan</i> .....	522
12. <i>Sophonisba</i> .....	522
13. <i>The Insatiate Countess</i> .....	522
14. <i>Eastward Hoe</i> (John Marston, George Chapman et Ben Jonson) .....	522
15. Poetry and Miscellaneous .....	523
B. Editions des Œuvres Complètes (Collections) .....	524
II. LES ETUDES SUR JOHN MARSTON ET SON ŒUVRE	
ETUDES INDIVIDUELLES DES ŒUVRES	
(Articles et chapitres d'ouvrages)	
(Ouvrages et thèses publiés ou non publiés) .....	524
A. <i>The Metamorphosis Of Pygmalion's Image And Certain</i>	
<i>Satires</i> .....	524
B. <i>Hitriomastix</i> .....	525
C. <i>Jack Drum's Entertainment</i> .....	525
D. <i>Antonio And Mellida, Antonio's Revenge</i> .....	526
E. <i>What You Will</i> .....	528
F. <i>The Malcontent</i> .....	528
G. <i>The Fawn</i> .....	530
H. <i>The Dutch Courtesan</i> .....	531
I. <i>Sophonisba</i> .....	531
J. <i>The Insatiate Countess</i> .....	532
K. <i>Eastward Ho</i> .....	533
III. LES ETUDES SUR JOHN MARSTON ET SON ŒUVRE	
ETUDES GENERALES .....	533
A. Articles et Chapitres d'ouvrages .....	533
B. "Dissertation Abstracts" .....	540
Ouvrages et Thèses Non Publiés .....	540
C. Ouvrages et Thèses Publiés .....	543
IV. CRITIQUE ET ERUDITION GENERALE .....	545
A. Articles ou Chapitres d'ouvrages .....	545
B. "Dissertation Abstracts" .....	548
Ouvrages et Thèses non Publiés .....	548
C. Ouvrages et Thèses Publiés .....	549
V. ŒUVRES CONTEMPORAINES A JOHN MARSTON .....	553

## **INTRODUCTION GENERALE**

## 1. Le dramaturge et sa réception critique

Tour à tour loué pour son esprit ou vilipendé pour sa grossièreté, rarement jugé avec indifférence, John Marston (1576-1634) est l'un des auteurs les plus contestés de cette fin du seizième siècle. Perçu comme un auteur d'exception, il s'illustra par sa plume acérée et par un désir certain de polémique; on sait qu'il se trouva au centre de la longue controverse sur la "Guerre des Théâtres" (1599-1602) où on le vit ferrailer, par parodies interposées, avec Ben Jonson qu'il aurait offensé dans *Histriomastix* (1599). Ce qui ne l'empêcha pas de lui dédier *The Malcontent* (1604) par la suite: "To Benjamin Jonson, the most discriminating and weighty poet, his frank and sincere friend, John Marston, disciple of the Muses, gives and dedicates this his unpolished comedy." C'est ce jugement en noir et blanc, cette incertitude permanente, qui a aiguisé, dès notre premier contact, notre curiosité à son endroit. Comment auteur pouvait-il recueillir avis aussi partagé, jamais mitigé. Un écrivain à part s'il en est. Le regard jeté par la critique corrobore le mystère, car il fluctue et il ne se porte jamais sur les mêmes œuvres, comme si le goût contemporain tenait lieu de mode de classement et d'appréhension. On croirait que l'auteur n'existe pas en tant que tel, mais qu'il s'offre comme une projection, une carte mentale où le lecteur, le spectateur, retrouverait tour à tour, et selon son époque, fantasmes et répulsions.

Marston plaît lors de sa parution. Il se mesure à Shakespeare tant son audience est grande; puis, il s'ensuit une sorte de nuit dans laquelle il va sombrer. Curieusement, c'est au début du siècle dernier qu'il trouve une faveur nouvelle auprès de la critique. Lamb (1808) est ébloui par la ferveur des passions qui se bousculent sous la plume de l'auteur. Il loue tout particulièrement les œuvres où s'affrontent les grands sentiments comme *Antonio and Mellida* (1599) ou *Antonio's Revenge* (1600) dont il exalte les envolées rhétoriques; ou encore *Sophonisba* (1605), pièce sombre, où s'opposent, en noir et blanc, la vertu et le mal. Gary Taylor, dans son ouvrage consacré à la réception de Shakespeare à travers les siècles, offre une piste intéressante qui peut

éclairer ce choix: l'époque de Lamb et de Keats est marquée par la quête de la vérité et de l'intensité de l'Art, et il est clair que ce sont les scènes grandioses et pathétiques qui émeuvent le critique. William Hazlitt n'est pas de reste, et il admire à son tour la fougue morale de Marston. Mais il est plus critique, et il en met à jour la faiblesse, son écriture embrasée par la passion, mais si détachée qu'elle en devient artificielle.

Marston sera réédité par J.O. Halliwell (1856), puis, vers la fin du dix-neuvième siècle, par A.H. Bullen (1887) dont l'introduction aux œuvres offre alors le témoignage le plus riche quant à la réception de l'auteur qu'il surnomme "the rugged Timon of the Elizabethan drama".<sup>1</sup> Bullen fait peu de cas des poèmes satiriques ("In much of Marston's satire there is an air of evident insincerity [...]")<sup>2</sup> et il juge sans fard le style de l'auteur: "Our sense is deafened by the tumult of noisy verbiage 'as when a madman beats upon a drum."<sup>3</sup> L'impétuosité de tels propos n'est pas nouvelle, mais elle nous éclaire en retour sur son idéal de mesure et de tempérance. Si Bullen désavoue un style passionné et artificiel,<sup>4</sup> il lui reconnaît de la profondeur: "He felt keenly the mysteries of the natural world [...]"<sup>5</sup> Son idéal de bienséance le conduit à placer à part *The Malcontent*: "[It] has more dramatic interest than *Antonio and Mellida*; it is also more orderly and artistic."<sup>6</sup> Il est certain que Marston évolue vers plus de naturel et vers une satire plus vivante, une satire fondée sur l'action. Bullen apprécie *The Fawn* (1605),

---

1 *The Works of John Marston*, 3 vol., ed. A.H. Bullen (London: John C. Nimmo, 1887; rpt. in *Anglistica and Americana*. Hildesheim, Germany: Georg Olms, 1970), p.xi. Cette réédition est particulièrement précieuse pour son introduction (vol 1).

2 *Ibidem*, p.xi.

3 *Ibidem*, p.xix.

4 *Ibidem*, p.xxvii: "[...] his besetting fault of straining his style a peg too high; of seeking to be impressive by the use of exaggerated and unnatural imagery."

5 *Ibidem*, p.xxvii.

6 *Ibidem*, p.xxviii. Bullen, p. xxix, précise alors sa pensée: "Moreover, the moralizing is less tedious, and the satire more pungent than in the earlier plays. There is less of declamation and more of action. The atmosphere is not so stifling, and one can breathe with something of freedom."



et *The Dutch Courtesan* (1603-1604), pour leur vie et pour leur mouvement. On retrouve pareille opinion à propos de la dernière pièce, *Eastward Ho* (1605), écrite avec Chapman et Ben Jonson: "A singularly fresh and delightful study of city-life."<sup>7</sup> Mais, étrangement, nous percevons aussi chez lui une vive attirance pour les excès de l'auteur. Quand il évoque *The Dutch Courtesan*, il décrit en termes quasi infatués la duchesse machiavélique: "Few figures in the Elizabethan drama are more striking than this fair vengeful fiend, who is as playful and pitiless as a tigress; whose caresses are sweet as honey and poisonous as aconite."<sup>8</sup> Il touche ici, à son insu, au vif de de Marston: le contraste entre le doux et l'acide, le doux et l'amer. Mais ce n'est pas tant le système satirique qui l'intéresse, que la plausibilité et la dignité morale des êtres. Il est toujours prompt à s'émouvoir de la fragilité humaine, féminine en particulier, tout autant qu'il en admire la grandeur: "The innocent shamefaced Beatrice, affianced to young Freevill, is drawn with more tenderness than Marston usually shows [...]"<sup>9</sup> La grandeur ou la petitesse des personnages est le critère majeur du jugement, ce qui présuppose une forme poussée d'identification ou de rejet de la part de l'auditoire qui réagit à des valeurs établies. Gary Taylor confirme cette approche en soulignant l'importance de pareils contrastes sur la sensibilité du public à travers une formule lapidaire qui oppose l'innocence et le vice: "The nineteenth century sawed Shakespeare in two. The childlike Shakespeare of Lamb and Bowdler emphasized, by contrast, the dangerous sexual adult of the unexpurgated texts. The image of Victorian womanhood was also sawed in half, in the same way: pure head and heart above, dark whore below."<sup>10</sup> Cette vision binaire

---

7 *Ibidem*, p.xxxvii.

8 *Ibidem*, p.xxxvi.

9 *Ibidem*, p.xxxvi.

10 Gary Taylor, *Reinventing Shakespeare: a Cultural History from the Restoration to the Present* (The Hogarth Press, 1990; rpt. London: Vintage, 1991), p.210.

J.L. Styan, dans *The Shakespeare Revolution: Criticism and Performance in the Twentieth Century*, 1977 (rpt. Cambridge: Cambridge University Press, 1983) montre comment la mise en scène

aide à comprendre les réactions, toujours contradictoires, de la critique; elles en soulignent l'ambiguïté, mais elles esquivent le sens véritable de l'auteur. Swinburne lui-même traduit admirablement cette sensibilité, quand il juge Marston. Se démarquant par rapport au parti-pris négatif, il use d'une métaphore morale où se fondent noblesse et décadence, les deux facettes de l'auteur: "The noble thought and the noble verse of Marston are never fitly framed and chased; lying imbedded as his best work does in meaner matter, it cannot hold its own when set beside the work of men who would cut as well as unearth a jewel."<sup>11</sup>

On peut dire, pour résumer, que la critique brocarde l'outrance et le manque de spontanéité de l'auteur. Elle tend à n'apprécier que les pièces qui montrent des modèles dont la vertu doit se battre face à la noirceur et au vice. Le stoïcisme des jeunes filles ou des jeunes femme pures, "heureuses", mais déterminées par le sacrifice de soi (Beatrice, Sophonisba, Maria) occulte alors la dureté et la vulgarité de l'environnement. Si la sexualité est rejetée, le traitement, même excessif, du sang plaît quand il correspond au sacrifice. On aime le romantisme, on frémit devant la démesure. On aime les pièces marquées par les grands déchirements humains. Mais on redoute tout ce qui n'est pas clair, tout ce qui relève de l'ambivalence et qui porte atteinte à l'illusion théâtrale, tout autant que ce qui ouvre les yeux et met à mal l'illusion de l'homme. On déteste alors Marston pour son cynisme désabusé: il indispose, un peu comme Swift ou Lewis Carroll, car il le fait avec une sorte de détachement. C'est cette désinvolture qui donne à l'auteur cette allure étrange et on comprend pourquoi la critique le voue aux gémonies: vulgaire, rugueux, sombre, déplaisant, les adjectifs aux connotations négatives pleuvent pour cerner un écrivain qui ne répond ni au bon goût, ni à la morale. Pourtant, ses excès

---

shakespearienne a évolué avec les siècles, oscillant entre l'excès et le dénuement. Il en va pareillement de sa critique littéraire: longtemps obnubilée par la véracité psychologique des personnages, elle relègue au second plan l'unité esthétique de l'œuvre. Nous pouvons reprendre ces conclusions à propos de Marston dont l'approche est marquée par les mêmes tendances.

<sup>11</sup> Algernon Charles Swinburne, "John Ford", in *Essays and Studies* (London: Chatto & Windus, 1911), p.309.

fascinent et on lui manifeste une répulsion mêlée d'attirance. Le sang, le décadent, réveillent à la fin du dix-neuvième siècle comme une attente secrète et son œuvre s'offre à la conscience comme un psyché tragique. En fin de compte, seules les comédies semblent mieux tirer leur épingle du jeu à travers un style dit enlevé et des personnages soit-disant convaincants. Bref, quand Marston n'est plus satirique, la polémique s'éloigne.

De nos jours Marston est toujours prisonnier de cette réputation, car il est encore perçu à travers le prisme unique de son *Malcontent*, mélange de hargne et de mélancolie présumées. La critique du début du vingtième siècle est toujours âpre.<sup>12</sup> T.S.Eliot commet quelques pages sévères à son endroit, frustré de se heurter sans succès à l'impossibilité de cataloguer l'auteur et ses personnages: "[...] we get the impression of having to do with a personality which is at least unusual and difficult to catalogue."<sup>13</sup> Il faudra attendre les années cinquante pour que la critique dépasse tous ces préjugés et mette enfin à jour toute la complexité et la subtilité de cet auteur. La critique récente, affranchie du jugement moral et esthétique sur le bon goût qui la

---

<sup>12</sup> Theodore Spencer, donne le ton dès les premières lignes de son article "John Marston," *The Criterion*, 13 (July 1934), 581: "Marston, at first sight, is not a sympathetic figure. Nearly everything he wrote in his short literary career - it covered only eight years, from 1598 to 1606 - is bitter, coarse and cruel, and the single personal anecdote about him which has survived merely confirms the impression we get from his writing [...]. Spencer réhabilite alors partiellement l'auteur méconnu mais en termes bien réticents: "But such neglect is undeserved. Marston, in spite of his limitations and his superficial ugliness, is a very interesting writer." (582). L'essentiel du jugement formulé par Spencer s'apparente alors à une appréciation rentrée, à une frustration face à un auteur déroutant: "But we nearly always discover some quirk in Marston's treatment of conventional subjects which shows that we are dealing with an unusual mind; he has an originality which, even if it is sometimes perverse and nearly always badly expressed, is never to be found in a more accomplished writer like Dekker whose mind was commonplace." (593).

Nous sommes convaincu que l'image négative est figée à jamais par des commentaires à l'emporte-pièce. Colportés hâtivement, ils émanent de quelques anthologies qui datent, mais dont l'influence est encore grande. Nous pensons à Pierre Legouis qui brosse le portrait de Marston de manière décapante et entière: "Marston's cynical harshness" (p.457). Il juge sans indulgence *Antonio and Mellida* et *Antonio's Revenge*: "Here, as in his satires, Marston seems to wish to attract attention by the most tumultuous violence, by using more furious and eccentric language and greater coarseness than any other writer." (p.456.) Il flétrit *The Malcontent*, "this ill-constructed comedy" (p.457), mais il doute: "The work is on the whole unpleasing, obscure in style and muddled in construction, but it is forceful, varied, and not without interest." (p.456) Or, ce dernier élément de doute, c'est précisément tout l'auteur.

<sup>13</sup> T.S.Eliot, "John Marston" in his *Essays on Elizabethan Drama* (London: Faber, 1934), p.183.

paralyisait, en fait dorénavant une lecture libérée de la tentation psycho-réaliste. Attentive à la dimension métaphysique et structurelle de l'auteur, elle va même jusqu'à le comparer à Brecht lorsqu'il manie l'absurde. De telles projections sont sujettes à caution; pourtant, il ne fait pas de doute que l'œuvre du dramaturge est bien le reflet d'un monde désemparé qui se brise; pis, elle prend conscience du fait qu'elle recèle cette brisure, cette tension interne, cette menace d'éclatement ou d'implosion.<sup>14</sup>

## 2. L'auteur et sa vie

Si la vie de Marston<sup>15</sup> ne saurait expliquer son œuvre, elle peut nous aider à mettre le doigt sur l'essentiel. Fils de juriste, son père était "Reader" au Middle Temple, petit fils de chirurgien, John Marston ne vint que relativement tard au théâtre et Philip J. Finkelpearl décrit avec brio ce monde des Inns of Court dans lequel notre jeune juriste va évoluer, entouré d'une pépinière de talents littéraires. Marston commencera sa carrière par de la poésie satirique, à la mode vigoureuse de Juvénal (*The Scourge of Villainie, Three Bookes of Satyres* as by William Kinsayder) (1598). Il s'y illustrera par son verbe acéré, sa réplique lapidaire, et par un style rigide, ampoulé, où affleure un parfum de luxure. Il écrivit aussi le long poème *The Metamorphosis of Pygmalion's Image* (1598) frappé d'interdit à cause de son érotisme provocant. Mais, était-ce bien un poème érotique? Le dramaturge s'en défend tout nous en laissant croire le contraire et, dans *The Scourge of Villainy* (Satire VI), il va jusqu'à tourner sa création en dérision: "Yet deem'st that in sad seriousness I write / Such nasty stuff as is

---

<sup>14</sup> Certaines des conclusions de Jonathan Dollimore sur le théâtre jacobéen confirmeront nos découvertes sur la stratégie de l'auteur et sur ses contradictions internes. Cf. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries* (Brighton: The Harvester Press, 1984), p.14: "Jacobean theatre prompts the release from within religious discourses of contradictions already made the more visible by the power struggle within them."

<sup>15</sup> Deux travaux de base permettent de connaître la vie de ce dramaturge. Il s'agit des ouvrages d'Axelrad et de Finkelpearl. Le second en particulier mérite attention, car il fait revivre l'auteur dans le bouillonnement culturel des Inns of Court. Cf. A. José Axelrad, *Un Malcontent Elizabéthain: John Marston (1576-1634)* (Paris: Didier, 1955); Philip, J. Finkelpearl, *John Marston of the Middle Temple: An Elizabethan Dramatist in his Social Setting* (Cambridge: Harvard University Press, 1969).

Pygmalion? / Such maggot-tainted, lewd corruption!"<sup>16</sup> Si aucune réponse définitive ne peut être apportée à la question, ce poème apparaît pourtant révélateur de la manière de l'auteur: il est toujours "entre deux." Maladresse du novice, mais également désir immodéré d'enfreindre les limites, non point en les contestant, mais en les contournant. Désir évident de ne pas infliger une étiquette qui s'imposerait au réel; souhait de ne pas être catalogué alors que tout laisse, paradoxalement, sourdre la nécessité de classer, de ranger dans une catégorie.

Tel est le problème posé ensuite par *Antonio and Mellida* (1599) et *Antonio's Revenge* (1600) qui deviendront les nouveaux vecteurs de ce doute et de ce refus. Marston est sans cesse en équilibre et son œuvre se plaît à se balancer sur un fil. Or ce fil, cette ligne de démarcation, est une tension entre deux éléments contraires, une mobilité statique comme la ligne vacillante de deux forces qui tenteraient de se repousser. C'est celle qui nous offre un auteur parfois tonitruant, vulgaire, et celle qui le fera brutalement abandonner la scène de la vie pour se réfugier dans les ordres. Fin étrange et brutale pour un auteur encensé. Fin symbolique que ce passage, ce repli du verbe au silence, de l'action à la contemplation. Reflet aux échos personnels de la déchirure qui parcourt toute son œuvre et qui nous a intrigué dès la première heure quand nous avons découvert que ses pièces majeures s'achevaient dans cet abandon au silence. Le satirique se replie en religion, comme son Malcontent, se recueille dans le contentement religieux.

### **3. L'avènement d'un homme nouveau: une nouvelle identité**

Ellis-Fermor dresse, au début de son ouvrage sur le théâtre jacobéen, un tableau fort adéquat de l'esprit du temps où pessimisme, désillusion, et inquiétude

---

<sup>16</sup> Marston est prédisposé pour ce type de stratégie et il lui arrive de se représenter lui-même, en se ridiculisant, dans son propre théâtre!

rivalisent d'importance avec un profond désarroi <sup>17</sup> qui tranche avec la vitalité et l'optimisme qui ont caractérisé la période élisabéthaine. Aboutissement des évolutions rapides de la Renaissance, <sup>18</sup> il s'agit d'une véritable crise de conscience, personnelle et sociale. La conception élisabéthaine de l'univers est jusqu'alors encore très médiévale. Fondée sur le système de Ptolémée et son géocentrisme, elle emprunte à la Grèce la théorie des quatre éléments fondamentaux, ainsi que la notion de hiérarchie qui régit le concept de la chaîne des êtres. Héritage de Platon et d'Aristote, la conception du monde s'organisait alors sous la forme d'un ordre cosmique où microcosme et macrocosme composaient ensemble un univers ordonné et harmonieux. Primitivement pur, à l'image de Dieu, puis corrompu après la Chute, l'homme vit tributaire des aléas de la destinée. Soumis aux quatre éléments, il est la proie de quatre humeurs différentes, dont la mélancolie, symptôme de déséquilibre. Prisonnier des fluctuations de ce monde sublunaire il ne peut plus désormais espérer le salut qu'en méritant la grâce de Dieu. Mi-ange, il est doté de raison, alliance subtile de compréhension ("wit"), et de volonté. Mi-bête, il s'en sert pour assouvir ses viles passions. A l'inverse des animaux totalement soumis à la mutabilité des choses, il dispose pourtant, à travers la raison, d'une certaine liberté face au destin et les élisabéthains croient en cette relative autonomie. Cependant, il doit apprendre à se méfier de l'illusion de ses sens, et à ne pas céder à toutes ses passions, ni à sa volonté, parfois corrompue; il doit savoir les contrôler. La Chrétienté prône pareillement la suprématie de la raison et du jugement sur le sang et elle rejoint donc le platonisme qui ordonne à la raison de dominer la partie basse, les passions. La

---

<sup>17</sup> Una Ellis-Fermor, "The Jacobean Drama", in her *The Jacobean Drama: An Interpretation*; 1935 (4th ed., London: Methuen, 1975), pp.1-27.

<sup>18</sup> Roland Mousnier, *Les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles: La grande mutation intellectuelle de l'humanité, l'avènement de la science moderne et l'expansion de l'Europe*; 1953 (rpt. Quadrige. Paris: Presses Universitaires de France, 1993). Dans son premier chapitre "Les Nouvelles Structures Mentales: la Grande Renaissance" l'auteur montre que l'idée chrétienne récupère la vision de l'homme comme image de Dieu ("l'homme est le chef-d'œuvre de Dieu," p.19) car cet "être divin, un héros destiné à toutes les gloires" (p.23) va faire se rencontrer deux visions opposées, le néoplatonisme et le rationalisme autour d'une idée forte: "[...] le but de l'homme, c'est la domination de l'Univers par son industrie." (p.27). Dans un chapitre postérieur intitulé "La Crise du Siècle", Mousnier développe son argumentation à travers l'avènement du baroque qui est celui de l'excès et du déséquilibre.

connaissance de soi est nécessaire pour se maîtriser. Quant au stoïcisme, il ne fait qu'amplifier cette tendance, car il lit dans la passion un mouvement irrationnel de l'âme, contraire à la nature. La passion est folie et le sage saura régler ses désirs uniquement sur ce qui dépend de lui. Cela conduit donc une sorte de mépris de la douleur, et de la mort, parfois même une résignation consentie.

Tout ce monde bien assis va vaciller face aux découvertes de l'astronomie; il ne tiendra pas le choc face aux idées nouvelles d'Erasme, de Thomas More, ou du protestantisme.<sup>19</sup> Edifiées sur le rationalisme, elles mettent en question l'autorité et la centralité. Une approche du réel plus scientifique, fondée sur l'observation raisonnée et sur la mathématique est en train de voir le jour. Jusqu'ici, l'homme n'était qu'un fragile maillon soumis à la décadence. Or, soudain, il prend conscience de sa capacité à exercer un rôle grandissant sur le monde et à manifester ainsi son autonomie et sa volonté.

La Renaissance<sup>20</sup> pose donc de plein fouet le problème central de l'identité car il s'agit à présent de se déterminer, non plus par la soumission, mais par son travail ou par ses actions, afin d'atteindre une forme de réalisation de soi. Mieux, cette nouvelle autonomie, celle du marchand, ou celle de l'homme d'action, fait naître chez lui une nouvelle conscience de soi: au lieu de se fondre à son environnement, le voici qui essaie de se démarquer et de se penser en tant que tel. L'homme devient conscient de son pouvoir et il prend de la distance sur son propre rôle.<sup>21</sup> Actif, il impose sa temporalité,

---

<sup>19</sup> Jonathan Dollimore, dans *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries* (Brighton: The Harvester Press, 1984), p. 101, décrit le protestantisme dans les termes suivants: "[...] it was a protestantism which challenged the idea that providence entailed passive obedience to divine and secular authority, advocating instead oppositional activity on God's behalf." Une fois encore, on constate le rejet de la passivité et c'est cette attitude qui se trouve au cœur de notre approche satirique de l'œuvre de Marston.

<sup>20</sup> Nous utilisons le mot Renaissance dans le sens optimiste d'un renouveau des valeurs prônant l'idée de nature, d'harmonie et de liberté. Cette dimension intellectuelle est inséparable du dynamisme et de l'essor d'une société en pleine expansion en arrière-plan.

<sup>21</sup> Agnes Heller, *Renaissance Man*, trans. Richard E. Allen (Budapest, 1967; rpt. London: Routledge and Kegan Paul, 1978) montre habilement, p.230, à quel point l'exercice d'une activité induit une prise de conscience de soi: "[...] during the Renaissance, men were generally aware that in realizing themselves, in practice, and in the pursuit of knowledge they successively became acquainted with their

et son temps ne coïncide plus avec cette a-temporalité esthétique et religieuse qui caractérisait le monde jusqu'alors; ce rythme, il l'asseoit sur son désir d'action. Rebelle, il barre donc seul la barque de sa destinée en dépit des vents contraires, et il n'attend plus, passivement, les aléas de la Roue de la Fortune.

Un tel détachement de l'homme nouveau face à son destin offre un terrain fécond à la création littéraire. Plus que jamais dans l'action, mais en même temps hors du temps commun, celui des hommes routiniers et passifs, l'homme moderne porte la promesse d'une esthétique nouvelle. Au théâtre, la notion de masque ou de déguisement nous apparaît ainsi comme l'une des manifestations sociales les plus claires de la création de cette nouvelle identité complexe, duelle, construite de toutes pièces, et totalement en porte à faux avec la notion cosmique de l'identité observée jusqu'alors. Unique, déplacé, chaque homme n'est plus nécessairement ce qu'il paraît être (ou ce qu'il devrait être) et, comme pour le *Marchand de Venise*, il nous faut regarder ce qui se passe derrière l'habit pour le découvrir véritablement: le Juif devient digne d'intérêt. Il en découle une attitude satirique nouvelle car le libelle va alors se séculariser et délaisser la Moralité religieuse ou les problèmes généraux pour se tourner vers l'homme et les balbutiements de la psychologie individuelle: hypocrisie, duplicité, conflits de l'âme deviennent eux aussi dignes d'intérêt.

---

own selves as well. *Acquiring self-knowledge was not some sort of 'separate' activity - it came about simultaneously with the theoretical or practical appropriation of reality.*" [italiques dans le texte]. Mieux, l'auteur montre que le processus de connaissance de soi n'est plus de la même nature que celui qui régit le stoïcisme: "The stoic-epicureans of the age believed, as we have seen, that knowledge of one's own nature was a precondition of correct action. But they did not separate that, in principle, from acquiring knowledge of nature in general. Nor did the question ever arise whether it is possible at all to gain knowledge of our own natures."

Un peu plus loin, p.236, l'auteur affirme sa thèse en commentant le nombre croissant d'autobiographies: "*But the world-view of the autobiographies of the Renaissance is based on a practical atheism and on the image of man creating the world.*" Ses propos battent en brèche les notions traditionnelles de tempérance et de modération, car le monde nouveau ne place plus ces vertus au cœur des choses: "With the Renaissance, then, *self-realization and self-enjoyment of the personality became a goal.* To that degree Renaissance individualism realized a great deal of what we today consider the essence of individuality." (p.200).



#### 4. Le Machiavel et son double, le Malcontent

Le combat qui oppose le destin et la volonté, la prédestination et le choix, couve depuis longtemps. On a tous en mémoire le *Conte de Nonnains* et son petit dialogue naïf opposant le Renard et Pertelote sur la Prédestination. Il se cantonne encore timidement à la théorie, alors que la Renaissance nous jette au visage l'ambition, celle non seulement de saisir sa chance, mais aussi celle de l'arrêter et de s'en servir pour soi. Les écrits de Machiavel offrent l'exemple le plus abouti de cette autonomie raisonnable, certes assise sur la volonté personnelle et sur la logique de l'action, mais où sagesse et politique travaillent de concert. Mal interprétés,<sup>22</sup> ces écrits ont vite donné naissance à une terminologie négative, synonyme d'ambition, d'orgueil et de ruse. Le machiavel, c'est désormais celui qui s'empare d'un être et qui le pousse à écraser les autres. Il se sert du destin et il sait tourner avec le vent. Noir, démoniaque, athée et hypocrite, il est perçu comme l'incarnation du mal. Figure littéraire riche par essence, le théâtre de Marston le récupère alors pour nous offrir toute une galerie composite où se côtoient Machiavels et tyrans sénèquiens. Le thème qui étaye alors sa réflexion est celui du stoïcisme dont il démontre que, dans un tel contexte, il est totalement inadapté et

---

22 On a souvent ironisé sur Machiavel dont on a voulu voir que les aspects négatifs. Si effectivement, il a laissé cette image, il n'en demeure pas moins un novateur sur le plan de la perception qu'il se fait de l'homme dans son environnement politique. G. Prezzolini, dans *Le Legs de l'Italie*, trad. Louis Chatelain (Paris: Payot, 1949) commet un chapitre important consacré à Machiavel (pp. 96-111) dont nous pensons qu'il n'a pas vieilli. Nous n'en retiendrons qu'un seul passage: "Ses ouvrages contiennent toujours une ardente défense de l'activité humaine, un éloge de l'action par elle-même, l'exhortation à l'effort et au travail, à la participation, à la lutte, à la poursuite de fins productives: un système d'éthique très moderne, en vérité le plus moderne qui soit." p.107. Machiavel n'est donc pas le noir et cynique individu dont le nom même est devenu synonyme du Mal; Machiavel est simplement réaliste sur l'homme et sur l'absence de morale en politique. Pourtant cet homme nouveau devient, hors de son contexte, l'emblème littéraire de l'ambition, car, poussé jusqu'au bout, et comme par mimétisme, il se moule à ceux qu'il combat en utilisant les mêmes armes.

Una Ellis-Fermor, "The Jacobean Drama", in her *The Jacobean Drama: An Interpretation*; 1935 (4th ed., London: Methuen, 1975), p.11, décrit admirablement la nature ambiguë de ce personnage dont le rôle semble se prêter au théâtre, car, dans le regard que nous lui portons, il reçoit de fait son identité par simple projection: "Nothing could have been more alien to Elizabethan dramatic poetry, as it appears in the early work of Marlowe, Peele, Greene and Shakespeare, than Machiavelli's cold, scientific appraisal of the poverty of man's spirit. Although, in their utter inability to grasp the essentials of his system, they at first twisted his thought into some likeness to their own healthy love of melodramatic villainy, enough of his clear, withering honesty survives the perversion to drive the drama with irresistible force towards an acceptance of a materialist universe."

inopérant. L'engagement personnel est inéluctable. Vivre ne signifie plus une passivité béate, mais cela requiert une implication raisonnée, pragmatique, dans les limites de la religion: "The stoic-epicurean of the Renaissance is thus a man *who stands on his own feet, yet fully within the currents of this world*."<sup>23</sup> L'homme, en prise avec le monde, ne peut plus espérer se définir de l'intérieur, de manière autonome et suffisante, comme la parcelle d'un tout, d'une unité organique. Il doit user de cette autonomie sur le monde.

Ce rôle audacieux échu à l'individu doté de pouvoir et de volition, se cristallise également autour d'un second personnage qui fascine et qui répugne à la fois: le Malcontent. Symbole de l'échec social, cas pathologique, illustration de la vieille théorie des humeurs, il jalouse ceux qui ont réussi car il aurait aimé faire partie du monde. Sur le plan littéraire, il devient alors le frère siamois, la version inversée du Machiavel. Marginal, mais pareillement diabolique, parcelle de chaos,<sup>24</sup> son déséquilibre et son échec font tache dans le monde de la réussite. Grand voyageur, instruit, il jalouse et il brocarde la belle autonomie et le succès du Machiavel. Il est par conséquent en équilibre instable entre deux univers. Lors, mélancolique, ombrageux et recroquevillé sur soi, il se complaît dans la litanie.

A cette rapide ébauche, le Malcontent marstonnien ajoute celle du satirique dont le rôle est bien plus pregnant que celui du simple persifleur qui jette l'anathème, mais dont la crédibilité est entachée par l'échec et l'aigreur: déguisé, c'est en effet le théâtre qui lui donne toute sa signification.

---

<sup>23</sup> Agnes Heller, *Renaissance Man*, trans. Richard E. Allen (Budapest, 1967; rpt. London: Routledge and Kegan Paul, 1978), p.126. [Italiques dans le texte d'origine.]

<sup>24</sup> "It is true that a melancholy person was for a time regarded as an inferior creature, since his qualities were, like the earth, inferior, but as respect for the individual grew and unusual temperaments became of interest this attitude changed." p.19, in Peter Lloyd, *Perspectives and Identities: the Elizabethan Writer's Search to Know his World* (The Rubicon Press, 1989).

## 5. Les œuvres théâtrales de Marston

La constitution de notre corpus se limite aux pièces qui font appel au malcontent et à ses avatars.<sup>25</sup> Cette comparaison se donne pour objectif de mettre à jour la ligne de pensée de ce dramaturge et son évolution vers un théâtre dont la continuité et la cohésion profonde éclairent à leur tour, et en dépit des apparences, les différents satiriques qui s'y relayent. Nous voulons montrer que John Marston, par delà l'hypertrophie et le formalisme qui le caractérisent, n'atteint sa totale maturité de dramaturge et de satirique qu'à travers son malcontent masqué qui met alors en résonance toute une stratégie originale de la perception et du pouvoir.

Dans *The Malcontent*, Altofronto, duc de Gênes est banni de la cour par l'usurpateur Pietro Jacomo aidé de la duchesse Aurelia, fille du duc de Florence. Dans *Antonio and Mellida*, la pièce qui précède, on voit Andrugio, également duc de Gênes, être pareillement évincé et périr en mer après avoir livré une bataille épique contre son adversaire Piero Sforza, duc de Venise. Il est patent que Marston travaille consciemment sur un schéma parallèle dans lequel deux camps opposés apparaissent: celui des victimes et celui des agresseurs, le camp de l'ordre et le camp responsable de la rupture de cette harmonie. Marston prolonge la symétrie d'autant plus loin que les deux ducs agresseurs se nomment respectivement Pietro et Piero. On apprend vite qu'Andrugio a survécu avec son fils Antonio, car nous les découvrons seuls, hébétés et

---

<sup>25</sup> Afin de mettre ce travail en perspective, nous en réservons la dernière partie à l'élargissement, que ce soit aux autres œuvres de l'auteur ou aux œuvres contemporaines. Notre stratégie d'écriture est avant tout celle d'une lecture du texte dont nous nuançons ensuite les conclusions à l'aide de notes diverses, mises à part afin de briser le moins possible le contact direct avec le texte: cette approche nous paraît mieux apte à respecter l'approche théâtrale qui est avant tout celle du contact premier avec les mots. Elle évite par ailleurs, autant que faire se peut, les malentendus qui résultent de l'infusion inconsciente de la critique et du jugement personnel.

Dans un même ordre d'idées, nous n'avons pas cherché à classer chronologiquement et définitivement les œuvres en fonction des idées que nous y avons débattues; notre objectif est de cerner l'essence de l'auteur et celle-ci se joue des dates, car toutes ces pièces étudiées se situent dans un mouchoir de poche; bien habile qui pourrait alors figer définitivement les étapes de la pensée ou en saisir l'écriture première. Nous ne disposons ni des manuscrits, ni des "prompt-books." Nous ne disposons que des versions d'éditeurs, de leurs évolutions toujours révélatrices, et de la date, parfois incertaine, de leur première mise en scène.

perdus sur quelque rivage désert. Ils vont quitter cet espace romantique et Antonio reparaît alors déguisé en Florizell pour courtiser Mellida, la fille de son adversaire.

Face à ce schéma, *The Malcontent* se démarque plus perceptiblement, dans la mesure où nous ne sommes pas les spectateurs de la déchéance du duc, mais où nous sommes carrément placés devant le fait accompli. Dès le premier acte, Altofronto s'est déjà infiltré à la cour de Gênes déguisé en Malcontent, et il y porte désormais le sobriquet de Malevole. Le parallélisme entre les deux actions s'étoffe quand nous apprenons que les deux ducs ont dû abandonner à la cour leurs épouses habilement prénommées Maria comme pour bien souligner le lien indéfectible qui les lie au sacrement du mariage et de la parole donnée. Comme on l'imagine, chacune devra subir les assauts lubriques des usurpateurs empressés. Le dramaturge a toutefois introduit des différences fondamentales entre ces deux esquisses apparemment si proches sur le plan de l'action: Andrugio ne se situe plus sur le même plan hiérarchique qu'Altfronto dans la mesure où c'est son fils Antonio qui prend désormais en charge l'essentiel du rôle qui devait lui échoir; il devient le véritable porte-parole de la maison de Gênes spoliée à jamais: il est en effet amoureux de Mellida, fille de Piero, ce qui contribue à la manière romantique de cette pièce.

On mesure donc ici le point de divergence qui surgit alors entre des schémas parallèles: il y a écart sur le plan de l'action, mais également sur le plan de la tonalité, car, dans *Antonio and Mellida*, le thème de l'amour romantique prévaut sur celui de la politique. *The Malcontent* suit une autre évolution: elle répète, en cascade, le canevas de base, mais elle lui donne un tour essentiellement politique: en effet, Pietro, l'usurpateur, est à son tour renversé par Mendoza, le Machiavel, qui cherche alors à séduire Aurelia, la femme de Pietro, ce à quoi il s'emploie avec succès, grâce à la complicité du masque.

A ce stade, on peut déjà mettre en valeur un trait déterminant de la stratégie de l'auteur: le processus d'enfermement. Il se reproduit à la fois à l'intérieur d'une pièce, et, comme par duplication, entre pièces également, cette duplication allant jusqu'à faire intervenir les mêmes noms ou des noms dérivés. L'effet produit est une sorte de mécanisme endogène qui contient en germe l'idée d'un repli presque incestueux qui renvoie la pensée au thème central de l'unité, mais aussi à celui de la corruption issue de l'intérieur. De toute évidence, Marston met au point un suspens fondé sur le décalage et la fuite en avant. C'est pourquoi Altofronto va devoir percer à jour deux situations, celle de Pietro, puis celle de Mendoza, avant de pouvoir retrouver son trône. Altofronto se présente donc comme le moteur, tapi au cœur d'une série de couches successives; le spectateur est conscient que, pour regagner son trône, il va devoir affronter deux barrages et se démasquer deux fois, successivement devant Pietro puis devant Mendoza. La pièce se conclut par le Masque traditionnel qui simule la réapparition des anciens ducs et au cours duquel Pietro et Altofronto se découvrent tels qu'ils sont. *Antonio and Mellida* se termine également par un abandon des masques semblablement fondé sur un jeu de mots; Antonio déguisé apporte au père de Mellida la tête d'Andrugio, son propre père: Piero, magnanime, est ému et il accorde son pardon à la fois à Antonio qui pourra épouser sa fille et à Andrugio. Signalons, en outre, l'arrivée relativement limitée d'un commentateur satirique sur scène dénommé Feliche dont on sait que, sous sa version déguisée, il donnera le jour à Malevole, le Malcontent.

*Antonio's Revenge* se présente comme le retournement tragique de cette fin généreuse: au cours de la nuit suivante, une nuit aux bruitages horribles, le vieux duc fait soudain assassiner Feliche qu'il place dans la couche de Mellida afin d'en noircir la réputation. Il fait également massacrer Andrugio. Antonio atterré s'échappe alors caché sous le déguisement d'un mélancolique. Un peu comme Malevole, il hante dorénavant la scène en guettant le moment propice, celui de sa revanche, châtiment

inélucltable qui se déroule dans les flots de sang d'un masque final exigé avec force par le vieux duc Andrugio dont le fantôme réapparaît, pareil à celui de *Hamlet*.

*The Fawn* reprend le fil perdu de l'histoire amoureuse d'*Antonio and Mellida* mais elle revient à un schéma d'action beaucoup plus simple. Au début de la pièce, on voit le duc de Ferrare, Hercules, prendre congé de son duché. Travesti, il décide d'observer comment, à la cour d'Urbino, son fils Tiberio qu'il n'a jamais pu convaincre de se marier, s'y prend pour négocier en son nom la main de la belle Dulcimel, fille de Gonzago, vieux duc radoteur, prétentieux et pompeux. Sous le nom de Fawn, Hercules se fera alors gruger et doubler par son propre fils, de même que Dulcimel utilisera l'aveuglement de son père qui, à la manière d'un conte de Boccace, lui donnera la clé pour rencontrer Tiberio. L'action secondaire se nourrit de situations tout aussi absurdes où sont exposées les folies des courtisans. Un tribunal final, mandaté par Gonzago, présidé par Cupidon, et prolongé par une Nef des Fous, mettra à nu la folie de tous, ramenant tour à tour Gonzago et Hercules à la réalité de leur aveuglement sénile qui s'abrite sous le couvert de la sagesse.

## **6. Le Malcontent littéraire**

Saturnien, le malcontent s'offre comme l'illustration de la théorie des humeurs, mais on ne peut appréhender son déséquilibre par le seul canal de la pathologie car il s'agit avant tout d'une représentation littéraire. Il est donc vain de vouloir le figer définitivement derrière une définition unique, car ses contours mouvants se définissent à travers l'économie des pièces qui l'accueillent. On rencontre autant de versions du malcontent qu'il y a de pièces de théâtre et il est impossible de le faire rentrer dans des catégories définies qui s'inscrivent à l'encontre de sa nature qui est la fluidité et la perméabilité ontologiques mêmes. Plus que l'étude des points communs, c'est donc

plutôt celle des limites qui peut nous aider à faire progresser cette recherche car c'est ici que l'on sent précisément se créer ou se dénouer la différence.

Les termes, "malcontent" ou "malecontent", également associés au mot "discontent", sont fort révélateurs, car c'est par une définition négative, suggérant une absence, un vide, que le malcontent est caractérisé.<sup>26</sup> Ainsi Timon d'Athènes, ce noble Athénien prodigue et trompé, se réfugie-t-il dans la solitude et la haine de l'humanité: "[...] my lord, leans wondrously to discontent."<sup>27</sup> (*Timon of Athens*, 3,4,953,7). Le terme discontent décrit alors tout autant le personnage et sa désillusion personnelle, que l'atmosphère d'insatisfaction qui l'entourne et dont il est le révélateur et le reflet. Certes, le terme n'est pas toujours aussi riche et il peut s'agir simplement d'un état passager dont le sens doit être entendu dans son acception la plus commune: "[...] Let us know / If 'twill tie up thy discontented sword" (*Anthony and Cleopatra*, 2,6,1168,6) Le mot se limite alors à un malaise ponctuel. Pourtant le mot "malcontent" est rarement innocent car il est fortement connoté, et il est associé à un dysfonctionnement monstrueux du monde qu'il soit politique ("Our discontented countries do revolt") (*King John*, 5,1,438,8) ou humain: "But as a discontented friend, grief shot / With his unkindness" (*Coriolanus*, 5,1,862,43-44). Enfer de l'intérieur, il est toujours associé à la douleur, à l'amertume, et à la torture morale:

Queen:                    Mischance and sorrow go along with you!  
                                 Heart's discontent and sour affliction  
                                 Be playfellows to keep you company  
                                 There's two of you; the devil makes a third,  
                                 And threefold vengeance tend upon your steps!  
                                 *Henry VI (2)*.3.2.646,300-304.

---

<sup>26</sup> *The Oxford English Dictionary* fait remonter le mot à 1581 (sous sa forme nominale), mais, curieusement, ne mentionne jamais Marston. Voici la définition qui sert de base à tous les mots dérivés. "adj. Discontented, dissatisfied. Now chiefly in political use: Actively discontented; indisposed to acquiesce in the existing administration of affairs (e.g. of the state, of a party etc.); inclined to rebellion or mutiny; restless and disaffected."

<sup>27</sup> Les citations tirées de William Shakespeare proviennent toutes de *The Complete Work*, ed. with an introd. by Peter Alexander (London and Glasgow: Collins, 1971).

On comprend pourquoi la douleur infinie, celle de Lucrece par exemple, ne trouve que le mot "discontent" pour rendre compte de son intensité: "Losing her woes in shows of discontent" (*The Rape of Lucrece*,1580,130). Elle devient spectacle et on constate que le tourment intérieur se reflète alors au dehors par toute une série de codages lexicaux et visuels: c'est la représentation des lamentations infinies, d'un visage jaune, aminci, maigre, qui s'associe aux signes extérieurs du tourment. Même l'amoureux qui soupire participe dès lors à ce réseau de connotations: "To wreath your arms like a malcontent;" (*The Two Gentlemen of Verona*,2,1,31,18). Une telle attitude pensive ("Now, brother Clarence, how like you our choice / That you should stand pensive as half malcontent") (*Henry VI (3)*,4,1,686,9-10) fait appel à une fracture interne et l'adjectif "half" rend compte à merveille de la nature imparfaite et inachevée du malcontent. Mieux, cette division interne se répercute jusqu'à l'apparence car le malcontent associe sa nature à une sorte de déguisement externe qui, par sa fantaisie ou son négligé, traduit l'écho de la confusion interne: "Why art thou thus attir'd in discontent? / Unmask, dear, dear, this moody heaviness, / And tell thy grief that we may find redress." (*The Rape of Lucrece*, 1601-03,1304). Le malcontent est théâtral par essence.

Il n'est donc pas surprenant que le malcontent littéraire soit toujours suggéré à travers une sorte d'exacerbation langagière dans la mesure où sa définition oscille autour d'une métaphore lexicale et théâtrale; on ne peut l'appréhender comme s'il était de chair et d'os. Le malcontent est généré par le mot et il se prolonge par le mot. Il diffuse et il contamine à travers le lexique: les termes "grief," affliction," "miserable," jouent alors le rôle lointain d'émissaires comme si le mot-clé faisait ricochet d'un bout à l'autre de la pièce et la maintenait solidaire à travers cette toile ténue de l'insatisfaction.

Le malcontent littéraire n'existe donc pas en soi mais, pareil à la métaphore, il ne doit son existence qu'à la lecture que l'on fait de lui depuis l'extérieur. Soumis à un double processus, il imite naturellement un type social, celui de l'insatisfait, mais, en



même temps, il s'en démarque profondément, car le théâtre le récupère à travers l'usage d'une forme abstraite et, nous le verrons, quasi-emblématique. Diffusant par calques successifs autour de lui, il favorise une participation active de la part du spectateur qui est amené à recoller ce puzzle reposant sur le mot pour en reconstituer l'essence réelle: tel est le procédé satirique dont Marston fera usage.

Ce qui surprend le lecteur moderne, quand il étudie *The Malcontent* ou *The Fawn*, c'est alors ce blanc-seing scénique dont le malcontent, pareillement au fou, jouit en toute impunité. Il lui faut accepter ce rôle totalement dépourvu de réalisme pratique car cette virtualité quasi-métaphorique contribue à sa définition profonde: il se situe hors du temps. Le malcontent, c'est la fascination pour l'abîme, car il est de nature paradoxale: hors-norme, il se raccroche pourtant à celle-ci, en creux. Monstrueux, il effraie, mais, simultanément, il nous renvoie de manière indirecte une vision de nous-mêmes et de notre façon de percevoir le monde; son altérité fait naître chez le public un mouvement ambivalent de répulsion et de fascination, car il lui donne à contempler un monde différent du sien qui, pourtant, lui ressemble étrangement, pareillement au négatif d'une photographie. Epure de la société, il en décante les fondements les plus troubles et, gothique en diable, il reflète son appétence pour l'anormalité et la violence. Il favorise donc une forme de voyeurisme dans l'auditoire qui s'identifie à lui, fasciné par cette décadence qui pourrait bien être la sienne, mais qui le conforte parallèlement en sa sécurité.

Sur le plan religieux, le Malcontent littéraire porte en soi une morbidité qui le voue à l'enfer et qui l'exclut du grand dessein régénérateur de l'homme chrétien. Son absence de contentement le rend étanche au bonheur et il fait foin des préceptes fondamentaux du stoïcisme qui prônent la vertu et la patience. Le stoïque, véritable antithèse du Machiavel, lui sert donc de second contrepoint moral. Ainsi, Pandulpho Feliche, dans *Antonio's Revenge*, stoïque fils de malcontent, essaie-t-il de faire front avec "bonheur" au désastre qui s'abat sur lui, pour, finalement, se voir briser

à son tour. Le malcontent est donc aux antipodes du stoïque, car le stoïcisme absolu conduit au blocage autant idéologique que théâtral. C'est pourquoi le théâtre de Marston l'investit d'un rôle plus pregnant: celui du malcontent *déguisé*. Marston le conçoit dorénavant comme l'instrument d'un genre satirique nouveau.<sup>28</sup>

## 7. Satire et déguisement

La fonction du masque est essentiellement une pose, celle d'une persona-écran qui intervient en premier plan et qui agit comme relais de la réalité théâtrale, ce dont le spectateur a pleinement conscience. Le déguisement introduit la distance nécessaire à la satire, si nous reprenons à notre compte ces quelques mots d'Arthur Pollard: "He [the dramatist] will wind up his plot to such a degree of complication that almost every appearance will involve the characters in a subterfuge, a contradiction between appearance and what the audience knows to be reality, and in this way the satiric effect will be obtained."<sup>29</sup> Le masque exploite cet écart pour faire une satire active qui influe sur le cours des événements et non plus une satire directe à la mode de Juvenal, par exemple. Si le Malcontent, frère inversé du Machiavel, réfléchit bien les contradictions de son temps, le satirique masqué va plus loin encore car son déguisement fait de lui un être bi-polaire, en plein divorce avec la conception platonicienne de l'homme harmonieux. Marston fait donc reposer le mode de sa satire sur le hiatus existant désormais entre le verbe, le nom et le réel et il pose le problème central de ce monde: la quête d'une identité, d'une définition. Sur le plan satirique, le déguisement se prête donc à une grande richesse d'interprétation morale, car le satirique

---

<sup>28</sup> G.K. Hunter, "English Folly and Italian Vice: The Moral Landscape of John Marston"; in *Jacobean Theatre*; ed. John Russell Brown and Bernard Harris, Stratford-Upon-Avon Studies 1; (London: Arnold, 1960), pp.102-103: "It was he [Marston] who discovered in the world of Guicciardini's Italy a natural background for the self-torturing individualism of the malcontent observer, who saw that the atmosphere of corrupted power could be crystallised by setting a solitary, cynical 'observer' against a procession of sophisticated and self-confident vice."

<sup>29</sup> Arthur Pollard, *Satire, The Critical Idiom*, ed. John D. Jump (London: Methuen, 1970), p.23.

met en jeu sa propre crédibilité: "He is in a difficult position, for he can so easily lay himself open to the charge of moral superiority or even of hypocrisy if people think that they see in him the faults he condemns in others."<sup>30</sup> Il se distingue du moralisateur dans la mesure où sa condamnation du mal n'est plus l'élément central: le satirique nous demande de prêter attention à la manière dont il utilise les instruments de la satire, ce qui en fait un art. Et c'est cet aspect un peu formel qui retient notre attention, car le dramaturge manifeste sans relâche une conscience et un détachement exceptionnels face à son brio satirique. En même temps, et Louis Lecoq nous le rappelle dans son introduction à son étude de la satire, le satirique qui nous offre sa vérité va plus loin car "c'est essentiellement sur lui-même qu'il nous renseigne."<sup>31</sup> On mesure par conséquent l'importance esthétique du déguisement qui permet de séparer et de relier à la fois. Le masque, par l'entremise de son action scénique, nous renseigne sur ce qui se cache derrière la façade des choses et des êtres, et cet enseignement se réverbère sur le sens de la parole dite. Le masque satirique génère un va-et-vient constant, une redéfinition point à point de la pose satirique. Le spectateur est donc confronté à un perpétuel étalonnage entre ce qu'il sait et ce qu'il découvre ou devine derrière le masque, et l'écart ou le mystère résultant de la différence d'équilibre, de niveau, se réduit peu à peu. Le masque satirique favorise ainsi l'anticipation et il fait éclore le plaisir que le spectateur éprouve à deviner peu à peu l'issue des événements comme si les deux courants contradictoires venaient à se rencontrer. Il s'agit d'une jubilation calculée et ce plaisir est à la base de l'exultation satirique qui provient à la fois d'une attente, d'une reconnaissance, mais aussi d'une reconnaissance décalée car on ne rencontre que ce que l'on cherche; on se reconnaît, on reconnaît son environnement, mais pas tout à fait. La satire joue sur la norme, mais une norme toute relative car le spectateur savoure le plaisir de voir le masque sur un fil, ce fil du déséquilibre où le vice revêt autant de fascination que la

---

30 *Ibidem*, p.1.

31 Louis Lecoq, *La Satire en Angleterre de 1588 à 1603*, Etudes Anglaises, 32 (Paris: Didier, 1969), p.16.

morale défendue. Marston, en tant que dramaturge satirique, est donc le chantre d'une satire active, mais fondamentalement ambivalente, car elle ne tire son sens que du point de vue: son malcontent oscille en effet entre l'action et des valeurs religieuses statiques que l'on croyait disparues. En cela, il s'inscrit presque à rebours dans la satire et son inévitable mouvement de sécularisation, car il semble vouloir à nouveau se rapprocher des moralités.

Ce regain de faveur dont Marston jouit actuellement est dû à notre propre conception du théâtre qui a évolué. De même que nous n'attendons plus d'un tableau une reproduction photographique, nous ne cherchons plus à saisir dans le théâtre le reflet du réel. Or la conception très abstraite et intellectuelle du théâtre marstonnien se prête à une telle approche. La scène élisabéthaine dépouillée et physiquement très proche du spectateur<sup>32</sup> sied à ce concept qui prend en compte le rôle critique de l'auditoire et son accoutumance à la lecture abstraite et métaphorique. Cette tendance deviendra moins marquée avec le théâtre de la Restauration car la psychologie et l'esprit vont alors prendre un ascendant tel que le théâtre va dorénavant se centrer toujours plus intensément sur l'individu.<sup>33</sup> Il nous plongera dans un environnement visuel plus immédiatement perceptible et la part de rêve se réfugiera alors dans l'intérêt psychologique et dans les personnages eux-mêmes, voire dans les acteurs que l'on

---

<sup>32</sup> Peter Thomson, *Shakespeare's Theatre; Second Edition*; first pub. 1983 (London and New-York: Routledge, 1992) et Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage, 1574-1642*; 1980 (rpt. Cambridge: Cambridge University Press, 1982).

<sup>33</sup> Gary Taylor va plus loin encore quand il affirme que la présence même des femmes sur scène a transformé la conception du théâtre: "Restoration audiences found Shakespeare's men much more effective and affecting than his women; roles written for boys could not compete with female roles written for actresses, in new plays. Shakespeare's fondness for having boys play women who disguise themselves as boys lost some of its ironic point once actresses took over the roles; instead, "breeches parts" acquired a simpler appeal, as an opportunity for women to appear in male dress, which displayed their legs to better advantage than contemporary female attire." (p.19). Gary Taylor, *Reinventing Shakespeare: a Cultural History from the Restoration to the Present*; The Hogarth Press, 1990 (rpt. London: Vintage, 1991).

regardera jouer pour eux-mêmes et dont on admirera l'esprit, véritable prélude à une sorte d'atomisation.<sup>34</sup>

## 8. Théâtre et langage

De tout ceci, il ressort que le masque satirique de Marston inscrit son rôle dans une perspective plus profonde que celle, étriquée, de la mélancolie ou de la flatterie dans laquelle on l'a si souvent confiné: il reçoit tout son sens de la perspective sémiotique qu'il contribue à développer au sens où Alessandro Serpieri la définit. Ce dernier part de l'idée fondamentale qui postule le concept de théâtre comme reposant essentiellement sur une mise en scène langagière où langage théâtral et action s'interpénètrent. Selon le critique, le langage au théâtre dépasse ses fonctions textuelles et poétiques pour passer à l'action: "a language that *acts*"<sup>35</sup>. Si le langage poétique se prête, dans son contexte, à une lecture horizontale et verticale, le langage théâtral ajoute donc à cette dimension celle de l'action, car, à l'image du mot poétique, il combine un mouvement de va-et-vient entre l'action et la parole de l'acteur, lesquelles se réverbèrent les unes sur les autres pour se redéfinir et se métamorphoser sans cesse. De la sorte, on peut affirmer que l'équivoque et le décalage, l'antithèse, forment selon les termes mêmes utilisés par Serpieri, le point d'orgue de la scène linguistique: "The fulcrum of his linguistic stage action lies in *equivocation*."<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Gary Taylor, *ibidem*, nous offre une excellente opposition entre deux théâtres, celui de Shakespeare et celui qui lui succède: "Location was signaled, if at all, by three-dimensional functional props like thrones, not by two-dimensional inert painted scenery. This definition of space is cosmic and human: 'where we are' is determined by theological architecture and portable accessories. The post-Restoration definition of space was, in contrast, Cartesian and Newtonian: there was no theological frame, only a succession of spatial categories - unindividuated 'stock' scenes, generic woods or gardens, city squares or interiors - neoclassical generalities of locale that framed recurring situations in many different plays" (p.15).

<sup>35</sup> Alessandro Serpieri, "Reading the signs: towards a semiotics of Shakespearean drama", trans. Keir Elam; in *Alternative Shakespeares*, ed. John Drakakis; London, 1985 (rpt. London and New-York: Routledge, 1991), p.122.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p.124.

Cette conception du langage théâtral pose alors inéluctablement le problème connexe de l'identité car parler implique une projection hors de soi, la négation de soi; par conséquent, les personnages se situent et se meuvent désormais au niveau de l'imaginaire que leur verbe a mis en scène. Les mots créent une scène fictive, un monde imaginaire en nous rappelant que celui qui les prononce n'est plus soi-même, au sens ordinaire. Etudier le masque satirique, c'est donc observer un producteur de mots et d'irréel dont le but est de véhiculer l'imaginaire en créant une réalité virtuelle. Le masque représente donc une sorte de théâtralisation incluse dans le théâtre lui-même; le langage qu'il utilise en tant que tel se trouve alors mis en scène à son tour dans un environnement qui est lui-même déjà une mise en scène.

Le malcontent a, par conséquent, un rôle qui est théâtral par essence, car il survole la scène du théâtre pour rejoindre le spectateur. Si la scène est irréaliste et si la scène dans la scène est elle-même irréaliste, il s'établit alors un retournement des valeurs esthétiques qui fait croire à l'auditoire qu'il assiste bien au réel et que lui-même pourrait être irréel. Le masque agit alors comme un élément favorisant la prise de distance chez le spectateur car il se reconnaît en lui et il lui permet en même temps de se démarquer. Ce démarquage est remarquable sur le plan satirique, car il se superpose aux niveaux d'approches et d'ambiguïtés langagières. Outre l'ambiguïté poétique de tout texte qui fait que les mots ricochent entre eux et échafaudent comme autant de points d'ancrage, véritable circuit parallèle sinuant sous l'essence de la phrase, de même le langage théâtral se reproduit entre les diverses couches de la réalité scénique. Le déguisement permet aux mots de se trouver côte à côte et d'extraire tout leur suc de l'ambiguïté scénique dans laquelle ils sont placés. Comme les mots se répondent entre eux à travers le texte pour se redéfinir dans la différence, le masque sert pareillement ce rôle d'intermédiaire lexical, ce rôle de pont entre la réalité et l'action. On comprend dès lors que le masque remette en question, par nature, la vieille conception aristotélicienne de

l'adéquation mimétique entre le langage et le réel, car le masque en action est mot changeant, ironique, pour dépeindre le réel.

Notre travail, outre la phase finale (quatrième partie) consacrée à une mise en perspective et à un élargissement vers les autres œuvres de l'auteur et de ses contemporains, se composera donc de trois parties: la première, plus factuelle, montrera les masques en action pour mettre à jour leur rôle intégrateur et spéculaire. Elle s'attardera alors sur la fonction de la flatterie qui amplifie celui-ci. Ce sera un tremplin vers la seconde partie dédiée au langage, à la fois comme support et comme objet de critique, puis consacrée à ses liens avec le déguisement et la théâtralité, la perception satirique étant directement issue de cette approche. Dans la troisième partie, nous débattons de la dimension morale, qui, étroitement assujettie au thème langagier, dépasse la critique et suggère une attitude face au réel.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Un certain nombre de thèses américaines, répertoriées dans les "Dissertation Abstracts" parcourent des itinéraires qui peuvent évoquer le nôtre. Nous ne les avons pas toutes travaillées, car beaucoup embrassent plusieurs auteurs à la fois et se structurent de manière linéaire. Cependant une seule d'entre elles balise un itinéraire séduisant et a retenu notre attention. Il s'agit du travail relativement ancien de David Joseph Greenman (234 pages). Ce dernier, qui couvre toute l'œuvre, insiste sur l'importance du contraste, producteur d'effet théâtral, et il va sur ce plan plus loin que nous en travaillant le rôle joué par la musique. Il établit également le rôle central joué par le masque, mais son travail s'arrête à l'aspect fonctionnel sans tenir compte de la nature unifiante du langage qui prolonge l'étude du déguisement. Cf. "The Soul of Lively Action: Dramatic Artistry in the Plays of John Marston" (*Dissertation Abstracts International*, 30 (1969), 4944A-5A. On relèvera aussi le travail intéressant de Joyce Theresa Povlacs, "Actor as Character and Structure in the Plays of John Marston" (*Dissertation Abstracts International*, 32 (1970), 5197-8A, (249 pages). En effet, pour la première fois, le rôle de l'acteur est envisagé comme support d'une vision double. Mais comme dans le cas précédent, le problème du langage ne tient pas la part essentielle qui lui revient. Or notre thèse repose sur ce thème qui nous permet de tirer des conclusions à la fois sur l'auteur et également sur sa manière d'écrire.

**PREMIERE PARTIE:**  
**MIROIRS D'ACTION**



## Présentation

Le titre de cette partie nous est inspiré par l'ouvrage de M. M. Martinet sur le miroir dans le théâtre élisabéthain.<sup>38</sup> En créant l'expression "Miroirs d'Action," et en parodiant ainsi une expression-clé, nous désirons suggérer que John Marston ordonne le jeu de ses personnages de manière spéculaire: si tout théâtre explore naturellement les potentialités générées par les effets de reflet et le contraste entre les personnages, on ne saurait pour autant passer ce motif sous silence chez Marston au prétexte qu'il serait indissociable de toute théâtralité et, de ce fait, indifférencié: tout va plus loin chez notre dramaturge car la specularité est le principe structurel même de l'action: elle ne se limite pas à quelque parallèle purement descriptif, mais elle induit le sens et les limites de sa satire, ce qui rejoint l'étude précitée qui fait apparaître que la specularité du théâtre élisabéthain ne se réduit pas au simple jeu théâtral, mais qu'elle englobe la théâtralité: "La métaphore du miroir se prête à la représentation des conflits dramatiques, entre les personnages ou dans leur âme, et elle permet le jeu sur les thèmes du même et de l'autre, les effets d'unité dans la dualité qui sont le principe même du théâtre."<sup>39</sup> Le théâtre élisabéthain ainsi que celui du début de la période jacobéenne s'apprécient donc par les "modulations métaphoriques" qu'autorise ce système. A l'aube de ce travail, nous laisserons pour la suite les implications métaphoriques et emblématiques, pour nous consacrer aux jeux du double et de l'écho tant à l'intérieur des pièces étudiées qu'entre celles-ci.

---

<sup>38</sup> Marie-Madeleine Martinet, *Le Miroir de l'Esprit dans le Théâtre Elisabéthain*, Collection Etudes Anglaises, 79 (Paris: Didier-Erudition, 1981).

<sup>39</sup> *Ibidem*, p.17.

**CHAPITRE 1:**  
**LES MASQUES SUR SCENE: LA TORTURE**

## 1. Le Malcontent railleur est dérivé de Feliche dans *Antonio and Mellida*

Le public du théâtre élisabéthain est habitué à la figure familière du Malcontent qui, mélancolique par nature, par envie, ou par désillusion, présente les symptômes de la folie. Dépenaillé, il arpente la scène et il harangue la foule en déversant sur elle horions et quolibets.<sup>40</sup> Le Malcontent de Marston s'accorde à ce profil dont A.José Axelrad brosse, par une phrase concise, une esquisse pertinente: "Il ricane et critique, lance des injures et s'esclaffe; il le fait d'autant mieux et avec plus de sérieux, de conscience professionnelle pourrait-on dire, que cette conduite constitue sa raison d'être, son alibi."<sup>41</sup> Mais le critique relève ici, à travers le mot "sérieux," un aspect qui le différencie des autres railleurs: s'il aboie à la cantonade, ce n'est pas uniquement au gré de quelque rancœur mal apaisée. Il s'agit d'une pose proche de celle du fou, pose qui lui permet d'être "accepté" de tous. Mais E.A. Peers nous met en garde contre la légèreté intrinsèque du traitement de la folie qui repose sur le rire gratuit, car le personnage y perd son humanité pour devenir un objet de dérision: "The fact is that the common Elizabethan treatment of insanity was so far removed from the humane that the subject was regarded rather as one for mirth than for solemnity, for comedy and not for tragedy."<sup>42</sup> Il établit, à juste titre, la distinction entre le fou pathologique et le bouffon, intellectuellement fécond, pour nous rappeler la nécessité qu'il y a à intégrer le

---

<sup>40</sup> Theodore Spencer, "The Elizabethan Malcontent," in *Joseph Quincey Adams Memorial Studies*, ed. James G. McManaway (Washington: The Folger Shakespeare Library, 1948), pp.523-535. Cet article s'efforce de définir ce qu'est le malcontent. Le critique en propose cinq variétés: "the naturally melancholy man" p.526, "the diseased melancholy man" p.527, "the artificially melancholy man" p.528, "the malcontent [who] is a malcontent because he is, or thinks himself to be, displaced from the social order" p.529, et "the satiric ranter", "byproduct of the malcontent" p.530. Bien évidemment, notre personnage correspond essentiellement aux deux derniers éléments de cette suite de définitions, mais il est utile de rappeler au lecteur que le Malcontent de Marston est avant tout une pose, un déguisement si bien qu'il nous appartiendra plus tard de mieux analyser sa position.

<sup>41</sup> A.José Axelrad, *Un Malcontent Elizabéthain: John Marston (1576-1634)* (Paris: Didier, 1955), p.228.

<sup>42</sup> Edgar Allan Peers, *Elizabethan Drama and its Mad Folk* (Cambridge: Heffer, 1914), p.51.

fou au tissu de la pièce: cette recherche d'intégration prend forme à travers Feliche, ancêtre du malcontent dans *Antonio and Mellida*.

Critique sur scène, Feliche se signale par ses vibrantes exhortations morales. Ainsi le voit-on déchaînant ses foudres contre Piero le tyran en le menaçant d'un tremblement de terre:

Feliche:                   This same smoke, call'd pride,  
Take heed, she'll lift thee to improvidence  
And break thy neck from steep security.  
A.M. 1.1.23.47-49.

On ouït, comme en germe chez lui, les accents enflammés du Malcontent moraliste fulminant contre le despotisme de Mendoza qui l'a supplanté sur le trône:

Malevole:                With most servile patience time will come  
When wonder of thy error will strike dumb  
Thy bezzl'd sense. -  
M.2.3.45.14-16.

Feliche et Malevole se reflètent donc par leur ton agressif, mais aussi par leur ostensible souci d'édification morale. Nul n'est à l'abri, ni le duc, ni ses courtisans:

Malevole:                Shadow of a woman, what wouldst, weasel? Thou lamb of  
court, what dost thou bleat for?  
M.1.2.16.6-8.

Ces insultes qui puisent leur grossièreté dans le monde animal et physiologique, se trouvent inchangées dans la bouche même de Feliche:

Feliche:                   Go, you amorous hound; follow the scent of your mistress'  
shoe. Away.  
A.M.2.1.28.145-146.

On opposera donc sans difficulté à ces deux railleurs, et pour mieux encore en souligner la proximité, le masque du Fawn le quel, flatteur courtois et adulé, caresse princes et courtisans. Loin de juger, de contrer férocement son interlocuteur, il encourage celui auquel il s'adresse si bien qu'il semble avoir été conçu en réaction face à Feliche et au Malcontent:

Hercules:                O, I know him. God bless thine eyes, sweet Amoroso, a rouse,  
a *vin de monte*, to the health of thy chine, my dear sweet  
signior.  
F.2.1.29.110-111.

## 2. Une opposition inexacte entre flatterie et raillerie

Si elle est simple pour l'esprit qu'elle contribue à conditionner fort habilement, cette vision en noir et blanc qui met en regard raillerie et flatterie et qui est pourtant largement véhiculée par la critique, s'avère en réalité fallacieuse car elle ne s'applique pleinement qu'aux scènes mineures, occultant de ce fait tout ce qui fait l'essentiel du personnage marstonnien: sa duplicité. En effet, sous son vernis de complicité et de flagornerie, le Fawn dissimule à peine une agressivité toujours plus incisive; dès lors, il se rapproche de Malevole qui, pour incisif qu'il soit, sait cacher ses dehors par trop abrupts pour se transformer, sinon en flatteur, du moins en complice de son adversaire qu'il mystifie, aveugle et soumet. Bref, lorsqu'ils sont au mieux de leur technique, on voit le Fawn railler et pincer en flattant tandis que Malevole s'efforce parfois de flatter en raillant: à vrai dire, ce sont des frères jumeaux qui œuvrent à partir d'un même stock d'expressions. Ces attitudes voisines dont nous nous proposons maintenant l'étude correspondent à une étape cruciale de la technique satirique marstonnienne: flatterie et sarcasme ne sont pour lui que les deux pôles opposés d'une même attitude; en effet, au delà du simple persiflage ou du trait d'ironie, nos masques savent pareillement exercer une emprise directe sur les réactions de leurs victimes qu'ils vont apprivoiser, persécuter et torturer par des allusions perfides.

Cette évolution est d'autant plus remarquable que *The Fawn* (1604) et *The Malcontent* (1603) sont des pièces quasi-contemporaines.<sup>43</sup> Ce qui nous incline à

---

<sup>43</sup> Harold R. Walley, dans "The Date of *Hamlet* and Marston's *The Malcontent*," *The Review of English Studies*, 9 (1933), 397-409, situe *The Malcontent* autour de 1604 et postérieurement à *Hamlet* en fondant sa démonstration sur les liens qui unissent *Hamlet* et *The Malcontent*: "Whatever similarities exist between the plays, therefore, must find their origin in *Hamlet* rather than *The Malcontent*," p.409.

G. Cross, dans "The Date of *The Malcontent* Once More," *Philological Quarterly*, 39 (1960), 104-13, date *The Malcontent* autour de 1600, pas plus tard que 1601, car il situe cette pièce juste après *Antonio's Revenge* et l'objet de son article consiste à démontrer qu'aucune pièce n'a pu s'intercaler entre les deux: "that they [*Antonio and Mellida*, *Antonio's Revenge*] should be separated by such an interval, and by plays so entirely different as *What You Will* and *The Dutch Courtesan* is almost unthinkable. This

penser que leur conception est issue d'un même creuset, c'est que les modifications apportées par le troisième Quarto de *The Malcontent* ne font que renforcer en qualité et en quantité les liens que ces pièces tissent entre elles. Nous allons montrer tout d'abord que Marston choisit, dans ce troisième Quarto, d'étoffer une scène, apparemment anodine, où Malevole se concilie l'oreille de Pietro, le duc félon qui l'a supplanté, tout en l'investissant et en le torturant à l'envi. Scène intéressante car le masque se joue de sa victime et de son tourment moral. Scène intéressante par ailleurs car, si l'on est loin de la flatterie, on en discerne néanmoins les accents caractéristiques et il est donc remarquable que le troisième Quarto ait voulu orienter la pièce dans cette direction. Nous montrons alors que de longs passages de *The Fawn* sont directement inspirés de *The Malcontent*. Marston y reprend un masque voisin, flatteur, mais proche du Malcontent; cependant, il y travaille avec moins de rapidité la prise de conscience de la victime. Cette potentialité immense que représente un masque mi-flatteur, mi-railleur semble en quête de soi dans *The Malcontent*; la dernière partie de ce chapitre révèle que le troisième Quarto de *The Malcontent* confirme cette tendance à la fois en étoffant les scènes où le masque épouse la pensée de son adversaire et en créant, fugitivement il est vrai, un authentique Malevole flatteur et railleur à la fois, une ébauche du Fawn, lorsqu'il se trouve en présence de Bilioso, le flatteur.

### 3. Les masques torturent

Nous nous proposons d'étudier, dans un premier temps, une petite scène où Malevole s'acharne sur Pietro, son successeur félon, pour lui annoncer qu'il est

---

discrepancy is even more striking when we examine the close connexion between *The Malcontent* and Marston's first revenge play *Antonio and Mellida*" (107).

Comme nous le verrons dans ce travail, nous ne pouvons que souscrire à cette vision qui souligne la filiation entre ces pièces. Nous ajouterons cependant que si les échos internes permettent effectivement d'établir une filiation et une évolution de la pensée, ils ne nous semblent pas être des critères absolus pour en déterminer avec certitude les dates. A ce sujet, nous noterons que *The Fawn* qui, d'après notre thèse, ressemble fortement à *The Malcontent* et aux Antonio Plays, a cependant vu s'intercaler *The Dutch Courtesan* de facture pourtant bien différente.

"cocu," son rival politique et futur successeur Mendoza le trompant avec sa femme Aurelia. (*M.*,1,3,21-22,61-104). Déjà fort élaborée dans la première version de *The Malcontent*, Marston va enrichir cette scène-clé où la victime se venge de son agresseur, pour la porter à son maximum dans le troisième Quarto (*M.*,1,3,22-24,105-151,Q3). Nous pourrions alors comparer ce passage à une scène identique où le Fawn apprend à Zuccone, mari jaloux, que Zoya, sa vertueuse épouse attend un enfant d'un inconnu; il s'agit d'une farce, d'une affabulation, destinée à le punir de sa jalousie tout en lui montrant qu'il est un âne. (*F.*,2,1,35-37,40-93). Mais, avant d'étudier la réaction des dupes, concentrons-nous exclusivement sur le jeu et les propos des masques.

Les deux pièces débutent de façon identique; Malevole et le Fawn préparent le terrain en arborant des airs fort mystérieux destinés à exciter l'attention de l'auditoire et à susciter la curiosité de leurs adversaires; le premier demande à tous de partir: "I have a thing to tell you, duke; bid'em avaunt, bid'em avaunt." (*M.*,1,3,21,70-71). C'est fort habile de la part de Malevole qui, sur scène, doit établir une forme de complicité. Quant au Fawn, il recherche le même but en chuchotant ostensiblement avec les autres pour éveiller la curiosité de Zuccone: "Fawn, what's the whisper?" (*F.*,2,1,35,240). Piqué au vif, Pietro veut savoir lui-aussi: "Now, sir, what is't?" (*M.*,1,3,21,73). Marston joue alors sur une chute brutal de l'effet sonore pour mettre de son côté la foule attentive.

Malevole annonce la vérité derechef: "Duke, thou art a becco, a cornuto." (*M.*,1,3,21,74). La délectation qu'il met à parcourir la gamme des synonymes donne clairement le ton: le masque va agir de manière cumulative. D'ailleurs, répondant à Pietro avide de détails, et, feignant d'avoir mal compris, il se fait un plaisir de rajouter: "Thou art a cuckold." (*M.*,1,3,21,76). Le Fawn, qui dispose de plus de temps et veut paraître plus doux en soignant son image de flatteur et donc d'ami, fait languir Zuccone: "Truth, my lord, a thing, that, that - well, i'faith, it is not fit you know it." (*F.*,2,1,35,241). En effet, comme Iago devant Othello - et nous y reviendrons - le Fawn feint de vouloir ménager la sensibilité de son partenaire. Malevole, lui-aussi, continue

d'enfoncer le clou avec volupté en donnant le nom du coupable tout en poursuivant sa série linguistique: "Mendoza is the man makes thee a horn'd beast; duke, 'tis Mendoza cornutes thee." (*M.*,1,3,21,80-81).

Si Malevole, plus agressif dans sa définition théorique, accumule les révélations, le Fawn, plus urbain, accumule les silences et les précautions oratoires, sachant bien que le jaloux saura vite comprendre: "Nay, faith, 'tis no great matter. Hark ye, you'll tell nobody?" (*F.*,2,1,35,251). Ce discours déguisé, qui paraît se refermer sur soi-même, est fréquent chez le Fawn, mais il n'en cerne pas moins la vérité pour autant: "Your lady wife is apparently with child." (*F.*,2,1,35,255). Ce dernier élément de doute que suggère l'adverbe "apparently" vient à point nommé: au lieu d'adoucir, de tempérer ce secret de polichinelle distribué au goutte à goutte, il ne fait que l'amplifier. On constate donc que le Fawn, désireux de garder son statut de flatteur, prend le soin d'enrober, fort légèrement au demeurant, la dureté de ses propos. Il ajoute même quelques compliments du type "My Don" (*F.*,2,1,36,259) ou quelque hypocrite caresse censée exprimer sa sympathie ou sa compassion feinte: ainsi, tandis qu'il se prépare à annoncer l'adultère de Zoya il se replie, plein d'onction, derrière le paravent d'une formule anodine, mais qui suggère, en filigrane, l'irritation, et, pis, l'insatisfaction par l'absence de maîtrise de soi: "I should be unwilling to procure your impatience." (*F.*,2,1,35,248-249).

Mais, ne nous y trompons pas; pour lénifiant qu'il soit, ce propos ne distingue pas résolument le Fawn de Malevole: le thuriféraire prend son temps, ce qui est encore plus raffiné, tout en sachant ensuite décocher le trait qui blesse, à l'instar de son alter-ego. Voyons, dans l'exemple suivant, comme il prend plaisir, à l'acte 4, à remuer le fer dans la plaie vive et le mot "worshipful" n'en est que plus dur encore: "And did she not make you a most worshipful thing, a cuckold?" (*F.*,4,1,81,286-287). On voit bien qu'il n'est qu'un avatar de Malevole car il raille en fait avec la même vivacité sous une mince pellicule de flatterie. Ainsi, il se prend alors à consoler Zuccone en usant de propos



spécieux : "My lord, 'tis nothing to wear a forker." (*F.*,2,1,36,262). On note que ce n'est pas le mot qu'il tempère et adoucit, mais ce qui l'entoure. C'est pourquoi, sous des dehors cauteleux, il amplifie la douleur et Malevole n'est point de reste à cet égard: "O God, for a woman to make a man that which God never created, never made!" (*M.*,1,3,22,90-91). Le masque agace sa proie avec doigté. Il est tellement subtil qu'il réussit à marier le sarcasme exquis à un très fugitif soupir de lassitude face à la dépravation comme si l'homme derrière le masque apparaissait un instant et envahissait son rôle, comme si le masque donnait l'estocade et la recevait à la fois. Il est ici impossible de se prononcer et Marston ne fait rien pour clarifier l'ambiguïté car elle fait partie de la définition ontologique du masque. Quelle que soit l'interprétation, il est clair, par contre, que cette forme d'ironie comique qui associe un faux apitoiement à des propos ouvertement agressifs a pour but de mettre en relief l'aveuglement croissant des dupes.

Plus on s'avance dans l'action, et plus l'écart se creuse entre la force de l'attaque et la cécité de sa victime. Ainsi, à l'acte 4 de *The Malcontent*, Malevole console-t-il son souffre-douleur en lui remémorant l'existence des célèbres cocus antiques:

Malevole: Do not weep, kind cuckold, take comfort, man; thy betters have been beccos: Agamemnon, emperor of all the merry Greeks, that tickled all the true Trojans, was a cornuto; Prince Arthur, that cut off twelve kings' beards, was a cornuto; Hercules, whose back bore up heaven, and got twenty wenches with child in one night -  
*M.4.5.88-89.323-326.*

Le propos de Malevole n'est pas d'une dureté absolue et il semble plutôt empreint d'une certaine pitié, le cocuage étant finalement chose bien naturelle: l'exemple est amusant, presque enfantin, et il ne se prend pas totalement au sérieux. Ce ton, proche de la farce, se retrouve presque à l'identique dans les propos du Fawn avec, semble-t-il, infiniment plus de dureté car le masque attaque ouvertement Zuccone en le traitant d'âne:

Hercules: Which now you have found, you will not be such an ass as Caesar, great Pompey, Lucullus, Anthony, or Cato, and divers other Romans, cuckolds, who all knew it, and yet were ne'er divorc'd upon't; or like that smith-god Vulcan, who, having taken his wife taking, yet was presently appeased,

and entreated to make an armor for a bastard of hers,  
Aeneas.

*F.4.1.82.323-329.*

La comparaison n'est plus aussi imagée que la précédente car elle est beaucoup plus réaliste: Hercules est incisif et il attaque Zuccone en le dégradant.

Les masques ne s'en tiennent donc plus à quelques traits sarcastiques ou commentaires satiriques vite oubliés, mais ils font montre d'une verve intarissable et ils semblent maintenant rivaliser d'efforts pour présenter à leurs proies des visions de cauchemar:

Malevole: A cuckold! To be made a thing that's hoodwink'd with kindness whilst every rascal fillips his brows; to have a coxcomb with egregious horns pinn'd to a lord's back, every page sporting himself with delightful laughter, whilst he must be last must know it.

*M.1.3.22.94-98.*

Prophétie désopilante pour le spectateur qui se régale de tels petits tableaux mais combien cinglante pour le pauvre hère car il se voit touché au vif: la satire vise ici la sensibilité des êtres et le Fawn va user à l'égard de Zuccone d'une vision semblable où il manipulera d'ailleurs les verbes "être" et "avoir" de façon identique mais délibérément avilissante:

Hercules: Nay, to be (look ye, mark ye) to be us'd like a dead ox, to have your own hide pluck'd on, to be drawn on, with your own horn, to have the lordship of your father, the honor of your ancestors, maugre your beard, to descend to the base lust of some groom of your stable, or the page of your chamber!

*F.2.1.36.269-274.*

On a l'impression que la petite vignette utilisée par Malevole s'est modifiée car, une fois encore, le Fawn dégrade sans relâche son adversaire comme le témoigne sans ambiguïté la dernière ligne de cette citation. Le Fawn manifeste l'indifférence des gens protégés tandis que le Malcontent trahit quelque blessure.

Néanmoins, les deux exemples ci-dessus confirment le fait que Marston travaille, bien que les pièces soient distinctes, sur un seul et même personnage. Selon l'éclairage, il est plus "fawn" ou plus "malevole" mais il est un: il lacère avec plus ou

moins de paravents flatteurs et il établit une atmosphère de complicité qui envoûte peu à peu sa victime. On constate d'ailleurs que l'évolution même des masques est parallèle quant au fond; ils sont de moins en moins indirects dans leurs allusions et ils se montrent de plus en plus prolixes.

#### 4. Le troisième Quarto de *The Malcontent* se rapproche de *The Fawn*

On n'est donc pas surpris de constater que le troisième Quarto ait choisi d'aller plus loin et plus profondément encore dans l'épreuve que Malevole inflige à Pietro; sur le plan de la forme, Malevole devient nettement plus élaboré et appuyé, jusqu'au point de rupture, et, sur le fond, il est de plus en plus personnel. Le troisième Quarto nous offre ainsi, immédiatement après les scènes d'annonce, le spectacle d'un pantin manipulé par un Malevole tout affairé à lui infliger une cascade de "visions" formulées en termes lascifs et sensuels:

Malevole:           Nay to select among ten thousand fairs  
                          A lady far inferior to the most  
                          In fair proportion both of limb and soul;  
                          To take her from austerer check of parents,  
                          To make her his by most devoutful rites,  
                          Make her commandress of a better essence  
                          Than is the gorgeous world, even of a man;  
                          To hug her with as rais'd an appetite  
                          As usurers do their delv'd-up treasury  
                          (Thinking none tells it but his private self);  
                          To meet her spirit in a nimble kiss,  
                          Distilling panting ardor to her heart;  
                          True to her sheets, nay, diets strong his blood,  
                          To give her height of hymeneal sweets -  
                                  M.1.3.22-23.105-118.Q3.

Ce passage en vers surprend par sa force et aussi par son ambiguïté extrême sur le plan de la tonalité: comique au premier abord, il s'avère vite inquiétant, voire lancinant; sa croissance régulière qu'accompagne une sensualité intense qui évoque les propos enjôleurs d'un Volpone concupiscent et affairé à convoiter Celia, cèle simultanément une dureté insoutenable: l'amour est vécu ici comme une torture car cet accouplement monstrueux, digne de ceux d'Othello, doit frapper au vif le mari trompé; la manière

fielleuse et melliflue à la fois révèle un nouveau Malevole: le masque du troisième Quarto semble être devenu moins rustique dans l'expression.

Le vocabulaire qu'il utilise se fait plus subtil qu'auparavant car, dans le troisième Quarto, il ne se limite plus à des faits adultérins pour faire avancer l'action, mais il cherche à véhiculer simultanément une atmosphère: celle du vice et de la corruption. C'est donc l'aspect moral qui transparaît clairement dans ce Quarto et Malevole va jusqu'à prendre les accents d'un prédicateur lorsqu'il expose l'absurde et l'horreur de l'adultère qui devient une torture sensuelle toujours inassouvie:

Malevole:            Whilst she lisps and gives some court quelque chose,  
                          Made only to provoke, not satiate:  
                          And, yet, even then, the thaw of her delight  
                          Flows only from lewd heat of apprehension,  
                          Only from strange imagination's rankness,  
                          That forms the adulterer's presence in her soul  
                          And makes her think she clips the foul knave's loins.  
                          *M.1.3.23.120-126.Q3.*

Ce n'est donc pas fortuit si le masque du Fawn utilise le même ton et le même rythme lascif devant Herod au cours de suggestions où luxure et douleur physique se complètent étrangement car Marston poursuit de toute évidence une ligne commune:

Hercules:            Right, Herod, true, for imagine all a man possess'd with a  
                          perpetual pleasure, like that of generation, even in the  
                          highest lusciousness, he straight sinks as unable to bear so  
                          continual, so pure, so universal a sensuality.  
                          *F.4.1.73.100-103.*

Mais, à l'inverse du Malcontent, le Fawn n'atteint jamais un pareil degré de raffinement verbal car il ne dispose pas d'un vocabulaire aussi moralisateur vis à vis de la luxure et il demeure donc plus superficiel, manifestant alors une moindre intensité de propos. Néanmoins, on retrouve chez lui les mêmes visions d'horreur; par exemple, afin de montrer à Zuccone l'inanité de sa jalousie, et afin d'obtenir une prise de conscience sur le plan moral, il lui offrira toute une gamme de visions apocalyptiques comme, par exemple, celle de l'épouse dégénérée: "her breasts hang like cobwebs. Her flesh will never make you cuckold. Her bones may." (*F.,4,1,90,497-499*). Cependant, on constate qu'à l'inverse de Malevole, sa critique et ses allusions sont nettement moins riches et

moins bien connotées moralement, mais beaucoup plus descriptives et réalistes dans la mesure où il ne stigmatise pas tant le péché que les conséquences matérielles désagréables de celui-ci. Elles sont destinées à provoquer le rire, ce qui en amoindrit la gravité.

En outre, le comique d'une telle description se révèle lassant pour le spectateur car le spectacle trop appuyé de la dégradation physique du corps frise le cynisme et manifeste aussi une certaine attitude désabusée devant l'existence; il y a danger pour le satirique à se repaître de la monstruosité, car il peut prêter le flanc à la critique et devenir à jamais suspect de complaisance. Il est cependant indubitable que ces tourments imaginaires sont cinglants pour Zuccone qui ne mérite même pas, selon le Fawn, les charmes d'une telle créature:

Hercules:           No, sure she will not have you. Why, do you think that a waiting-woman of three bastards, a strumpet nine times carted, or a hag whose eyes shoot poison, that has been an old witch, and is now turning into a gib-cat will ha' you?  
F.4.1.90.503-506.

Où est donc le flatteur bienveillant dont la critique parle si souvent? Observons comme il décrit tout par le menu à la façon de Malevole qui procède également par paliers successifs; ainsi, à l'acte 2, menace-t-il Zuccone du divorce et de l'épreuve des hommes de loi en lui narrant avec un nombre exquis de détails tout ce qu'il devra subir:

Hercules:           [...] but the entrance of this may chance cost thee a whole stock of cattle, *Oves et boves, et caetera pecora campi*, though then thou must sit there, thrust and condemned, bareheaded to a grograine scribe, ready to start up at the door creaking, press'd to get in, "with your leave, sir," to some surly groom, the third son of a ropemaker; what of all this?  
F.2.1.42.410-416.

Le masque flagelle le commerçant laborieux et trop affairé, et, partant, le cocu, l'âne, la bête de somme, dont Bruster a montré le lien étroit qui les unit: Hercules enfonce donc le clou en suggérant l'inéluctable et bien connu destin du marchand.<sup>44</sup> La manière dont

---

<sup>44</sup> Douglas Bruster, "Cuckoldry in the Drama of the Age of Shakespeare," *Studies in English Literature 1500-1900*, 30-32 (Spring 1990), 205: "Foremost among the cuckold animals, of course, is the ass, the traditional beast of burden."

il articule tout ceci, lentement et pernicieusement, en épousant littéralement la pensée affolée de sa victime, nous rapproche du but car les masques ont désormais tellement d'ascendant sur leur objet que l'on croit ouïr des tentateurs en train de s'emparer de l'âme de leurs proies. Maîtres de l'action, ils guident leurs disciples dont ils gouvernent littéralement l'évolution comme le souligne encore cet ajout du troisième Quarto qui transforme cette modeste affaire d'infidélité conjugale en un crime incestueux, contraire à l'ordre naturel:

Malevole:           Nay, think, but think what may proceed of this;  
Adultery is often the mother of incest.  
M.1.3.23.128-29.Q3.

Tenace, le nouveau Malevole soigne son effet en examinant alors toutes les complications monstrueuses et cataclysmiques d'une telle débauche qu'il détaille sans retenue:

Malevole:           Yes, incest. Mark! Mendoza of his wife begets perchance a  
daughter; Mendoza dies; his son marries his daughter. Say  
you? Nay, 'tis frequent, not only probable, but no question  
often acted whilst ignorance, fearless ignorance, clasps his  
own seed.  
M.1.3.23.131-135.Q3.

Ainsi *The Malcontent*, et tout particulièrement les ajouts du troisième Quarto, nous dépeignent-ils un Pietro pris dans le piège du péché qui se referme sur lui car le martellement comminatoire des "think, but think" semble épouser en boucles régulières le désarroi du malheureux: le rythme de la phrase est celui du débat intérieur chez Pietro dont le masque parcourt les phases à haute voix car Malevole, fin psychologue, sait faire suivre à son interlocuteur une route dont il a balisé toutes les étapes. Il affiche la dureté, mais il y confond une certaine suavité mêlée d'accablement. Ce martellement, insistant comme l'épreuve de la question, est également repris dans *The Fawn* où le masque veille à ce que Zuccone se pénétre bien de son erreur; la répétition devient alors la force agissante du théâtre de Marston dont la phrase paraît se structurer plus par son rythme que par son contenu réel:

Hercules: Nay, that's true, that's most true. I would not afflict you, only think how unrelentless you were to her but supposed fault.

F.4.1.88.457-459.

Hercules: Think how you scorn'd her tears.

F.4.1.88.461.

Hercules: Yet, think (I would not vex you), yet think how cruel you were to her.

F.4.1.89.475-476.

Le ton est devenu tellement âpre (et presque incommode pour le spectateur qui hésite entre le rire et le malaise) que le flatteur doit même, par de fréquentes parenthèses, s'en excuser pour ne pas être rejeté.

Mais, enhardi, il va aller encore plus loin, toujours plus loin, pour insulter franchement Zuccone: "[Zoya is delivered] from Don Zuccone, that dry scaliness, that sarpego, that barren drought, and shame of all humanity." (F.,4,1,85,394-395). Il raille ici sans fard et il utilise le même langage que Malevole se gaussant de l'infest Bilioso: pour qui il n'éprouve aucune pitié: "The serpiago, the stranguary, an eternal uneffectual priapism seize thee!" (M.,2,3,46,32-33,Q3). Un exemple encore plus offensif nous est fourni lorsque le Fawn dit soudain à Zuccone qu'il ferait mieux de se pendre: "Faith, go hang yourself, my Don. That's best, sure." (F.,4,1,89,481). Point culminant, apogée de l'insulte, on retrouve, concentrés dans ces mots excessifs, les accents caractéristiques des deux ancêtres agressifs de Malevole: Lampatho dans *What You Will* ("I'll see you hanged first") (W.Y.W.,3,2,376,164) ou Feliche dans *Antonio and Mellida*: "Go and hang thyself; I say go and hang thyself, / If that thou canst not give, go hang thyself." (A.M.,5,1,66,52-53).

On ne peut donc être d'accord avec Joel Kaplan qui oppose les masques de façon trop contrastée: "As we have seen, he [Hercules] substitutes a process of suppling for the scalpel customarily used to lance the impostumes of a sick social order."<sup>45</sup> Non, le

---

<sup>45</sup> Joel Kaplan, "Marston's Fawn: a Saturnalian Satire," *Studies in English Literature 1500-1900*, 9 (Spring 1969), 350.

Fawn n'use pas que de l'onguent. Sûr de soi, il manie habilement le scalpel et les verges.  
Le Malcontent est plus doux.

### 5. Raillerie et flatterie ne sont pas opposées

Ces derniers rapprochements contribuent donc à montrer que les masques ne sont pas opposés. Ils raillent chacun sous un couvert de complicité, voire de flatterie, tellement tenu parfois qu'il souligne jusqu'à l'absurde la bêtise des dindons. Ils peuvent torturer moralement leur victime car ils l'ont peu à peu subjuguée et le déguisement ne se situe plus tant chez les masques que dans le regard aveugle et aveuglé des dupes; le réveil est alors très brutal comme le montre Zuccone: "Fawn, thou art a scurvy bitter knave, and dost flout Dons to their faces." (*F.*,4,90,515-516). Cependant, il est, sous la formulation presque identique, une différence essentielle: Malevole semble animé par un courroux presque céleste que nous allons étudier plus loin ("Adultery! why, next to the sin of simony, 'tis the most horrid transgression under the cope of salvation.") (*M.*,1,3,24,144-145,Q3) alors que le Fawn manifeste de la cruauté dans ses paroles car son objectif consiste simplement à dégonfler la bêtise et la suffisance de ses interlocuteurs.

Cette dimension morale et religieuse qui se substitue progressivement aux anathèmes du railleur constitue à notre avis, et donc en désaccord avec Harold H. Walley pour qui ils ne sont qu'ajouts d'importance secondaire, l'un des apports les plus positifs du troisième Quarto, comme nous le développons dans la troisième partie de cette étude.<sup>46</sup> Notre travail consiste maintenant à nous attacher de plus près aux réactions des victimes sous ce déferlement d'attaques afin de voir comment s'effectue leur prise de conscience.

---

<sup>46</sup> Harold R. Walley, "The Date of *Hamlet* and Marston's *The Malcontent*," *The Review of English Studies*, 9 (1933), 397-409. "[They] are mere amplifications of Malevole's speeches calculated to intensify their satirical or moralising character. They add nothing of moment to the play." (403).



**CHAPITRE 2:**  
**LES MASQUES SUR SCENE:**  
**LA TORTURE, REACTIONS**

## 1. Deux réactions opposées

Nous nous proposons d'étudier ici les réactions des dupes au niveau scénique sans nous préoccuper encore ni du sens ni de la nature morale de celles-ci. D'entrée de jeu, remarquons que le volume accordé aux scènes mettant face à face le Fawn et Zuccone est approximativement quatre fois plus important que le nombre de celles qui opposent Malevole à Pietro. Plus nombreuses, ces scènes sont nettement plus longues et plus répétitives aussi. Toutes ces séquences débutent de manière comique: outre le thème amusant du cocuage et les images rebattues qui y sont associées, le spectateur se délecte de la réaction des jobards car c'est celle-ci qui rend finalement très différentes la tonalité et l'interprétation des deux pièces.

Semblable au début, elle se différencie bien vite. Ainsi, voit-on Pietro et Zuccone réagir en termes identiques lorsqu'ils souhaitent apprendre leur déshonneur:

Pietro:           Who, by whom? I burst with desire.  
                          *M.1.3.21.79.*

Zuccone:         Yes, do, burst me, burst me, burst me with longing.  
                          *F.2.1.35.250.*

Ce désir ambigu est formulé par les deux jobards de manière identique; on remarque que le verbe "burst" suggère une forme interne de tension de tout l'être qui préfigure l'éclatement final de ce monde au bord de la rupture. Mais, si Pietro demeure sobre dans sa requête, on constate que Zuccone en dit trop et il se rend ridicule en redemandant trois fois la même chose; ces répétitions deviendront peu à peu monnaie courante chez lui:

Pietro:           Speak; unshale him quick.  
                          *M.1.3.21.77.*

Zuccone:         Speak, I am a very block. I will not be mov'd. I am a very  
                          block.  
                          *F.2.1.35.245-246.*

Le parallélisme des réponses est évident, mais Zuccone se montre plus loquace: il met en valeur sa stupidité en nous gratifiant systématiquement d'un de ses traits familiers

qui consiste à dire n'importe quoi car il n'a point conscience du double-sens que recèlent les mots.

Et il est certain que les masques se jouent, le Fawn surtout, de l'incompréhension bornée qu'ils côtoient. Ainsi, Pietro réagit-il à côté et de façon bien naïve et très terre-à-terre lorsque Malevole le console en lui évoquant tous les cocus célèbres qui l'ont précédé:

Malevole: [thy betters have been beccos]; Hercules, whose back bore up  
heaven, and got forty wenches in one night -  
Pietro: Nay, 'twas fifty.  
Malevole: Faith, forty's enow, o'conscience - yet was a cornuto.  
M.4.5.88-89.58-61.

Le duc Pietro trahit, à travers le détail méticuleux, vétilleux, mais bref de sa réponse, le fait qu'il n'entend ni l'ironie ni les brocards qui sous-tendent l'allusion et, brave homme abattu, il complète l'information à ses dépens; nous ne sommes pas surpris de voir Zuccone réagir de façon voisine dans la scène parallèle où le Fawn évoque à son tour les cocus célèbres de l'antiquité:

Hercules: Which now you have found, you will not be such an ass as  
Caesar, great Pompey, Lucullus, Anthony, or Cato, and  
divers other Romans, cuckolds, who all knew it, and yet were  
ne'er divorc'd upon't; or like that smith-god Vulcan, who,  
having taken his wife taking, yet was presently appeased,  
and entreated to make an armor for a bastard of hers,  
Aeneas.  
Zuccone: No, the Romans were asses, and thought that a woman  
might mix her thigh with a stranger wantonly, and yet still  
love her husband matrimonially.  
F.4.1.82.323-329.

Mais Zuccone, l'âne cocu, le bouc-émissaire de de la tradition carnavalesque,<sup>47</sup> se ridiculise par sa réponse car il en rajoute et il n'a pas conscience que ce qu'il dit s'applique précisément à son cas: en outre, sa réponse dépasse l'aveuglement de Pietro car elle laisse poindre une forme de jubilation et d'excitation devant l'infortune des autres. Zuccone fait montre d'un savant dosage de bêtise et de lucidité.

---

<sup>47</sup> François Laroque, "Métaphore et Métamorphose dans *A Midsummer Night's Dream*, *The Merry Wives of Windsor* et *As You Like It*," in *Actes du Congrès d'Amiens 1982*, ed. Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur, Etudes Anglaises, n°94 (Paris: Didier-Erudition, 1987), 91-108.

Par ailleurs, ces réactions sont parfaitement adaptées au ton des deux exemples ci-dessus qui, s'ils sont très voisins dans la mesure où ils procèdent par allusion comparative, sont fort différents quant à leur objectif. Certes, Malevole se gausse de Pietro, mais, conscient de sa réputation d'agressivité et peut-être aussi parce qu'Altofronto transparait déjà un peu, le Malcontent retient sa complicité en le flattant, en l'assimilant à des êtres supérieurs appartenant à la mythologie. Par contre, le Fawn, flatteur déclaré et certain d'être accepté, car il ne se remet pas en question un seul instant, agit de manière rigoureusement inverse: il demeure dans le domaine du concret et il traite ouvertement son interlocuteur d'âne en montrant à Zuccone son propre portrait lorsqu'il lui parle de Vulcain qui préparait une armure à son bâtard et, de la sorte, fustige ceux qui se détruisent eux-mêmes. Il se montre alors beaucoup plus personnel que Malevole car il dégrade celui auquel il parle; il le fait déchoir de manière détaillée et cumulative, en retournant le sujet sur toutes ses faces. Si Pietro découvre atterré ce qui lui arrive, Zuccone, lui, feint d'y être indifférent et il ricane. Dans *The Fawn*, Marston a donc non seulement étoffé le commentaire mais il est allé au-delà du jeu de mot pour nous montrer une dupe en train de se fourvoyer; cet âne de Zuccone se complaît verbalement à commenter les événements qui le ridiculisent.

Il est donc clair que les masques offrent à leurs victimes un miroir dans lequel chacune est censée voir se refléter son image. Ce reflet dépasse la définition étroite de la flatterie et de la raillerie pour prendre en compte, fugitivement au départ, puis avec plus d'insistance au fur et à mesure, la nature profonde de l'acteur. Sa modestie, née de l'échec, ou son assurance, née de sa vanité, influent sur le ton et le rythme sonore des interventions, dont la trace émotionnelle perdure et définit avec profondeur les personnages. Le rôle des masques n'est donc plus uniquement verbal, mais structurel.

## 2. Deux prises de conscience opposées

On touche ici la différence fondamentale qui empreint le sens de ces deux pièces: Pietro est peu prolix et il demeure toujours avare de ses mots; atterré par les circonstances, il balbutie souvent et il se borne à compléter, au hasard de son esprit fébrile, les insinuations du masque qui maintenant le devance constamment:

Malevole:	Pistols and poniards!
Pietro:	Death and damnation!
Malevole:	Lightening and thunder!
Pietro:	Vengeance and torture!

*M.1.3.22.99-102.*

Abattu, il enrage et il appelle la revanche et la torture de ses vœux car le masque les lui a suggérées; on ne sait d'ailleurs pas trop si c'est lui-même ou le monde qu'il menace. Il répète ce qu'il a entendu en le dénaturant et l'effet de contiguïté de phrases à la fois semblables et dissemblables mène à la monstruosité du propos. Il est de la sorte beaucoup plus pathétique que Zuccone lequel, dans une situation comparable mais ridicule, répond par une violence stridente inadaptée à son contexte et dont la force se perd précisément par l'absence du jeu lexical issu de la contiguïté ironique:

Hercules:	Why? My lord, 'tis nothing to wear a forker.
Zuccone:	Heaven and earth!

*F.2.1.36.262-263.*

A l'inverse de la réponse enflammée de Zuccone qui manque de grandeur et de sincérité car elle se trouve dans un contexte trop prosaïque, on voit apparaître dans les propos de Pietro le prélude à un redressement moral dont le chapitre suivant détaillera le processus: ses cris "death and damnation" ne peuvent pas être acceptés à l'égal des hâbleries d'un Zuccone car leurs connotations religieuses sont trop fortes; il en va de même pour "vengeance and torture": certes, l'on pourrait imaginer que Pietro désire éliminer celui qui l'a trompé, mais on peut aussi comprendre l'idée d'une sorte de rétribution ultime venue du Ciel; l'ambiguïté de l'interprétation à ce point fait la richesse de la pièce car elle amorce un glissement par le changement de sens des mots; c'est pourquoi, le spectateur éprouve une sorte de pitié qui justifie la relative mansuétude des propos de Malevole lesquels, en dépit de leur intense force de pénétration, conservent

toujours une certaine générosité; ils s'opposent à ceux du Fawn qui lapide littéralement son interlocuteur à chaque mot.

L'exemple suivant nous montre Zuccone dans une situation parallèle à celle où Pietro reprenait les insinuations de Malevole; mais Zuccone va plus loin en se ridiculisant à chaque mot:

Zuccone:	Does she think she has married an ass?
Hercules:	A fool?
Zuccone:	A coxcomb?
Hercules:	A ninny-hammer?
Zuccone:	A woodcock?
Hercules:	A calf?
Zuccone:	No, she shall find that I ha' eyes.
Hercules:	And brain.
Zuccone:	And nose.
Hercules:	And forehead.
Zuccone:	She shall, i'faith, Fawn, she shall, she shall, sweet Fawn, she shall, i'faith, old boy.

F.2.1.43.430-442.

Ce vif échange entre le masque et son interlocuteur procède de la même manière dramatique que le passage précédent dans la mesure où le masque semble déclencher une cascade de réponses, lesquelles s'éloignent de plus en plus loin de leur point d'origine. Ce feu d'artifice lexical rondement mené fait que l'on ne s'ennuie pas car l'action n'est plus seulement ce qui compte. On la perd de vue. On aime entendre se heurter les mots et leurs décrochements inattendus. Le vocabulaire employé est infiniment moins sérieux que celui utilisé dans *The Malcontent* tout en étant nettement plus offensif: si "ass," "ninny-hammer," ou "woodcock" font rire l'assemblée rien que par leurs sonorités et leurs connotations, ils n'en demeurent pas moins très vexatoires car ils sont en fait très personnels: ils disent, haut et fort, que Zuccone est un cocu et un imbécile, ce que ce dernier confirme d'autant mieux qu'il prend peu à peu la direction des suggestions en sa défaveur en menant la danse. Ce n'est plus le masque qui guide mais la victime. Voici pourquoi ce passage, répétitif et excessif, est révélateur en dépit de ses excès car il marque une progression sur *The Malcontent* dans la mesure où il développe de façon moins succincte les thèmes de l'aveuglement et de la prise de conscience.

### 3. Farce et sérieux ou deux tonalités complémentaires

Cet aveuglement comique, cette cécité spirituelle, révèle le personnage lequel, par sa faconde et son goût du verbe, ne cesse de trahir sa sottise:

Zuccone: I shall lose my wits.  
Hercules: Be comforted, dear Don, you ha' none to lose.  
F.2.1.41.386-387.

Hercules feint l'amitié, l'intérêt pour Zuccone, et, en retournant chacune de ses paroles, en arrive à lui dire tout haut qu'il est bête et n'a pas d'esprit, ce qui est vrai, car plus le Fawn manie le verbe et plus le dindon s'enfonce sans entendre le masque. Marston, dans cette pièce comique, ne s'en prend plus à la faiblesse aveugle d'un Pietro, faiblesse naturelle en quelque sorte, et donc difficilement critiquable, mais il s'en prend à tous ceux qui vivent dans la certitude de leur propre intelligence: Zuccone va tellement loin dans le contentement de soi qu'il manifeste même une joie satanique à faire le mal et il va jusqu'à prendre plaisir à se torturer lui-même car il ne faut pas oublier qu'il est la cause même de sa déchéance: âne jaloux, il a essayé d'éprouver son épouse par la tentation afin de mieux l'accuser d'infidélité:

Hercules: Nay, but most of this is your fault, that for many years, only upon mere mistrust, sever'd your body from your lady, and in that time gave opportunity, turn'd a jealous ass, and hired some to try and tempt your lady's honor, whilst she, with all possible industry of apparent merit, diverting your unfortunate suspicion -  
Zuccone: I know't, I confess. All this I did, and I do glory in't.  
F.4.1.81-82.305-311.

A l'inverse du Pietro accablé en fin de pièce, il persiste donc à se complaire dans sa bêtise et il s'en fait un titre de gloire. Il sait. La récurrence du verbe "to know" n'est pas le fruit du hasard. Pis, il en rajoute pour se réjouir d'avoir trouvé ce qu'il cherchait et il se loue de son esprit et de sa perspicacité hors-pair:

Zuccone: I misthought it, I fear'd, I doubted, and at the last I found it out, I praise my wit. I knew I was a cuckold.  
Hercules: An excellent wit.  
Zuccone: True, Fawn; you shall read of few dons that have had such a wit, I can tell you; and I found it out that I was a cuckold.  
F.4.1.82.316-322.

Il se repaît de ses certitudes, de l'excellence de son esprit, si bien qu'une telle lucidité aveugle,<sup>48</sup> typique du cocu content, justifie la brutalité du masque dont la flatterie superficielle couvre alors une langue d'acier:

Hercules: But you are a cuckold still, and one who knows himself to be a cuckold.  
Zuccone: Right, that's it. And I knew it not, 'twere nothing. And if I had not pursu'd it too, it had lien in oblivion, and shadowed in doubt, but now I ha' blaz'd it.  
F.4.1.83.339-343.

Délire verbal. Il a tout fait pour savoir quelque chose, et, simultanément, il nous dit pleurer l'ignorance absolue, ce qui ne fait que renforcer l'écheveau de ses incohérences. Le jeu de Zuccone consiste à se contredire chaque fois. Réactionnaire par nature, il prend plaisir à la contradiction systématique dont le masque se délecte et se sert comme ricochet:

Hercules: Why, my sweet Don, you are no cuckold.  
Zuccone: That's the grief on't.  
F.4.1.87.444-445.

De fait, sa souffrance est nulle et absurde, car elle ne repose que sur du vent. On la comparera avec profit avec la réaction émue de Pietro:

Pietro: Good God, that men should  
Desire to search out that which, being found, kills all  
Their joy of life! To taste the tree of knowledge,  
And then be driven from out paradise!  
M.3.1.58.14-18.

Pathétique, le vieux duc attendri regrette lui-aussi de savoir car il a compris que l'appétit de connaissance mène à la ruine. Son style devient pur et il manifeste une certaine élégance sobre dont l'oreille du public retient alors le contraste comme si le son structurait le théâtre en nous faisant glisser ici vers l'homme, vers la simplicité des masque et des faux-semblants déchus. La langue est presque virginale, candide face à la bévue. Elle traduit un vrai sentiment qui touche, par l'inattendu de son dépouillement, l'émotivité d'un public jusqu'alors agressé jusqu'à saturation par les heurts lexicaux et

---

<sup>48</sup> Douglas Bruster, *ibidem*, 208, montre que le cocu se satisfait de son état: "Wittols are not only rightly certain of their cuckoldry, but indeed content with it." Bien entendu, le jeu de mots entre "wittol" et "all-wit" met évidemment en relief la satisfaction aveugle de la dupe. Il en va de la sorte pour le mot "content" qui contient en creux le rôle du masque.



une langue surchargée. Tandis que Pietro, comme libéré tout à coup d'un fardeau, se souvient des Saintes Ecritures, Zuccone, lui, persiste et signe: il ne craint que pour sa réputation et, fort habilement, Marston réutilise le verbe "to know" que nous venons de voir dans un sens différent:

Hercules:           The world shall know what you are.  
Zuccone:           True, I'll pocket no horns, but my revenge shall speak in  
                          thunder.  
                          *F.4.1.83.344-346.*

Criaillerie, style pompeux mais adapté. Zuccone se ridiculise non seulement par sa stupidité mais aussi par ses appels réitérés à la revanche: hâbleur et bravache, il vocifère et il menace l'univers tout entier de ses outrances. Fanfaron, il désire exhiber sa bêtise au monde entier; il atteint une sorte d'onirisme plat, dénué de toute envolée créatrice:

Zuccone:           Yet make it known yet, and so known that the world may  
                          tremble with only thinking of it.  
                          *F.4.1.84.361-362.*

Dans *The Malcontent*, on retrouve des propos voisins mais ils figurent, cette fois-ci, sur les lèvres du masque, ce qui renforce notre thèse sur le fond commun à ces deux pièces tout en en marquant également l'altérité sur le plan du traitement: à la farce de *The Fawn* se substitue un ton grave et émouvant. Au contraire de Zuccone, Pietro demeure hébété, muet et paralysé devant l'inconduite de son épouse que réveillent les mots du masque. Frappé de stupeur, il souffre plus encore de son propre aveuglement si bien que le masque confronté à son inertie va lui proposer des moyens d'action qui rappellent singulièrement les bravades de Zuccone; il le pousse à la revanche personnelle, loin du Ciel, sachant bien que Pietro en est incapable, et il vise ainsi à dévoiler au jour sa faiblesse intrinsèque:

Malevole:           I would dam him and all his generation; my own hands  
                          should do it - ha, I would not trust heaven with my  
                          vengeance anything.  
                          *M.1.3.24.146-148.*

On notera que cette exhortation à la revanche et à la violence suivait immédiatement le cri de Pietro "O, revenge!" (*M.,1,3,22,104*). avant l'apparition des

ajouts du troisième Quarto qui sont venus s'insérer au beau milieu et transformer totalement le sens de ce mot. D'une fanfaronnade dans la première version de *The Malcontent*, le mot devient, dans le troisième Quarto, l'expression poignante du regret. Le Malevole du troisième Quarto sait efficacement suggérer par la sensualité torturante la revanche céleste si bien qu'il contraint littéralement le faible et impuissant Pietro à agir. Le ton de matamore de Malevole qui incite Pietro à la revanche dans la première version de la pièce est accru par le troisième Quarto qui ajoute:

Malevole:           But adultery - O dullness! - should show exemplary  
                          punishment, that intemperate bloods may freeze but to  
                          think it.  
                          M.1.3.24.144-146.Q3.

Malgré l'amplification apportée par la violence du ton, on note que ce renfort ne prête plus à rire car il touche à des valeurs sacrées sur un ton dont l'autorité ne permet plus de douter de la sincérité. Il est manifeste que le troisième Quarto vise clairement à étoffer la transformation morale de Pietro. A la mention d'inceste et de simonie, ce dernier est terrifié et il répond en tremblant:

Pietro:               Anything, anything, Malevole! Thou shalt see instantly what  
                          temper my spirit holds. Farewell; remember I forget thee  
                          not; farewell.  
                          M.1.3.24.149-151.Q3.

Pietro est maintenant prêt à n'importe quoi, quitte à détruire la lignée familiale souillée par l'adultère:

Pietro:               Affliction to my blood's root!  
                          M.1.3.23.127.Q3.

On est aux antipodes du ton bravache affiché par Zuccone mais on découvre celui de l'homme qui, perdu et blessé, balbutie tout ce qui lui passe par la tête.

Dans *The Fawn* en effet, Marston reprend les mêmes formules mais il les met directement dans la bouche de Zuccone qui prend son accent hâbleur. Fier-à-bras, il condamne toute la lignée familiale dans son courroux immense; il utilise le mot "revenge" pour lui-même, et, comme Piero et tous les revanchards sanguinaires du théâtre du dramaturge, il s'arroge le droit de détruire la lignée familiale:

Zuccone: 'Las, that's but the least drop of the storm of my revenge. I will unlegitimate the issue. What I shall do shall be horrible but to think.  
F.2.1.37.278-280.

Mais cette condamnation du vice, cette enflure verbale, n'est qu'une pitrerie de plus. Condamnée par nature, elle dénote une vantardise sans égale: "But, sir! I will do what a man of my form may do." (F.,2,1,37,282-83). Le pantin en rajoute à l'infini en se gaussant du Ciel:

Zuccone: The only boon I crave of heaven is - but to have my honors inherited by a bastard! I will be most tyrannous, bloodily tyrannous in my revenge, and most terrible in my curses.  
F.2.1.37.287-290.

Propos excessifs qui semblent parodier la sincérité religieuse de *The Malcontent* et dont l'excès verbal dégonfle le sens réel. Revanche de pacotille qui contraste singulièrement avec celle de *The Malcontent* mais qui l'éclaire en même temps de par sa différence.

Cette puissance dévolue au dialogue langagier dont les inflexions peuvent osciller de l'attaque à la complaisance, démontre magistralement que le public marstonnien est plus sensible au rythme de la phrase et aux détours des mots qu'au mimétisme de la scène. Il fait peu de cas de l'illusion visuelle, si l'on entend ce concept comme reproduction photographique ou psychologique du monde, et la seule illusion aux rêts de laquelle il se laisse happer, c'est celle tendue par la magie primitive du verbe, celle du "gueuloir", du rythme qui réussit alors le transporter hors du monde où il vit.<sup>49</sup> Il affectionne la participation sans retenue et, paradoxalement, l'illusion d'être "avec."

---

<sup>49</sup> J.L. Styan, dans *The Shakespeare Revolution: Criticism and Performance in the Twentieth Century*, 1977, (rpt. Cambridge: Cambridge University Press, 1983), formule une idée voisine lorsqu'il parle de Shakespeare et de ses avatars sur scène au fil des siècles (p. 111): "The drama of the twentieth century was one of visual illusion, whereas Shakespeare's appeal was primarily to the ear, and this was 'the mainspring of many differences.'" Marston ne peut être compris qu'à partir d'une approche orale et scénique qui le valorise. Indigeste sur le papier, voici un auteur qui se sclérose car il n'est jamais porté sur les planches. Les écarts de jugement formulés à son égard résultent peut-être de cette caractéristique qui le rendent peu présent au *lecteur* moderne.

C'est pourquoi, lors d'une mise en scène, le Malcontent se doit d'avoir une immense présence scénique et l'acteur ne doit pas chercher à en tempérer l'excès apparent. Le Malcontent virevolte, il a la répartie fulgurante, l'esprit facile, le verbe haut et la variété de ses répliques n'a d'égale que l'inattendu de leur nature. L'effet de loupe produit par le florilège lexical est si drôle qu'il ne porte même plus à conséquence. Son rôle satirique véritable se reporte alors du propos dit au rythme endiablé des échanges qu'il suscite. Les saillies du masque ne sont entrecoupées que par des questions qui relancent la machine toujours plus vite. On atteint inéluctablement le paroxysme, le point de rupture, car, après la montée en puissance axée sur la curiosité, succèdent les ordres. On l'admoneste de se taire et on l'enjoint de partir, comme un chien qui s'accroche à vos basques. Et le ton de monter encore d'un cran. Il se crispe. Gare alors à la lassitude qui naît de l'excès! Si, grâce à sa faconde, le masque peut entrer en phase totale avec l'auditoire et l'emporter dans le tourbillon, il ne doit pas laisser. Le troisième Quarto n'a donc pas pour but d'expédier le premier Malcontent primitif, celui du début. Il tente simplement d'amorcer un virage sonore pour briser net l'uniformité d'un ton placé trop haut tout en valorisant rétrospectivement les acquis. Le tempo change pour devenir plus intimiste, plus secret.

Il est évident que le masque se nourrit de la présence de l'auditoire et il ne se conçoit pas tout seul si bien que le succès de tels échanges n'échoit donc pas seulement au texte mais, en fin de compte, à l'acteur et à ces riens qui font le théâtre: le clin d'œil complice qui pimente l'échange un peu corsé, suivi en retour par quelque gloussement de connivence ou par quelque quolibet de la foule qui pousse à la roue. L'ajout du troisième Quarto poursuit plus loin encore l'impact de cette complicité avec le spectateur qu'il circonvient malgré soi, et ce, d'autant mieux qu'il s'en amuse. Le discours s'enrichit tout en dénonçant sa propre exagération au regard de celui qui l'écoute. Le contraste n'en sera que plus grand quand le spectateur sentira fléchir le masque endolori par son jeu, pour saisir alors au bond le passage furtif de l'humanité à

travers un vers sobre et naturel. Une fois reconnu et mémorisé, pour ambigu qu'il soit, il saura le reconnaître et alors anticiper le retour à la lumière de cet acteur dont il sent la présence généreuse.

#### 4. *The Fawn* ou la revanche par l'absurde

Alors que *The Malcontent* présente un homme en prise avec le remords et la mélancolie qui s'ensuit, *The Fawn* nous montre un âne, un imbécile qui en rajoute à l'infini. Pietro imagine avec horreur la corruption de la lignée familiale par l'inceste tandis que Zuccone, lui, vise la destruction de la sienne! Marston a donc repris la même scène mais il l'a inversée d'une manière fort habile qui confine à la parodie interne: ce n'est plus le masque qui menace le monde et qui manie le fléau de la Justice, mais la dupe elle-même. Les formules classiques de la revanche sont devenues grotesques maintenant et le mot "revenge" s'est transformé radicalement en passant de la bouche de Malevole à celle de Zuccone si bien que la tonalité entière du texte s'est retournée:

Hercules:           And although it be no part of injustice for him to be struck  
                          with the scabbard that has struck with the blade (for there is  
                          few of us but hath made someone cuckold or other) -  
Zuccone:           True, I ha' done't myself.  
                          *F.4.1.83.352-356.*

Vision réitérée de l'auto-destruction dont la valeur ironique illumine l'absurde de la pièce; Zuccone n'est jamais écrasé par ce qu'il entend, mais il semble rebondir chaque fois à l'aide d'une pirouette; c'est Zuccone en personne qui, pour se mortifier, demande de connaître l'épouse suffisamment laide qui pourrait le tromper:

Zuccone:           Nay, that's too good, for I'll do worse than that, I'll marry  
                          again. Where canst pick out a morsel for me, Fawn?  
Hercules:           There is a modest, matron-like creature -  
Zuccone:           What years, Fawn?  
Hercules:           Some fourscore, wanting one.  
Zuccone:           A good sober age. Is she wealthy?  
Hercules:           Very wealthy.  
Zuccone:           Excellent!  
Hercules:           She has three hairs on her scalp and four teeth in her head,  
                          a brow wrinkled and pucker'd like an old parchment half  
                          burnt. She has had eyes. No woman's jawbones are more  
                          apparent. Her sometimes envious lips now shrink in, and  
                          give her nose and her chin leave to kiss each other very

moistly. As for her reverend mouth, it seldom opens, but the very breath that flies out of it infects the fowls of the air, and makes them drop dead. Her breasts hang like cobwebs. Her flesh will never make you cuckold. Her bones may.

Zuccone: But is she wealthy?  
Hercules: Very wealthy.  
Zuccone: And will she ha' me, art sure?  
Hercules: No, sure she will not have you.  
*F.4.1.89-90.482-503.*

Ce long passage, cumulatif, est disproportionné si on le compare à ceux de *The Malcontent*. Il montre que la seconde pièce amasse plus qu'elle ne développe en qualité car elle a un autre but sur le plan du ton: faire de la grosse farce aux dépens de la bourrique qui est contrainte de se ridiculiser elle-même jusqu'au bout. Rappelons cependant que nous sommes au théâtre: cet excès doit donc être relativisé car ces longueurs sur le papier sont compensées par une immense complicité entre le masque et son public. Il s'établit un rythme hilarant entre la vivacité absurde des échanges et l'amplitude d'une prose qui en rajoute car le spectateur adore ces moments hors-texte où la gratuité rivalise avec l'inattendu dont le souvenir s'éternise. Il est certain que Marston fait sans cesse appel au public et à sa capacité innée à établir des liens qu'il mémorise chaque fois qu'il a été surpris et qu'il a bien ri avec lui. C'est pourquoi, dans le tribunal final, John Marston reprend de manière symétrique ces paroles malheureuses en les plaçant sur les lèvres de Zoya; il joue de nouveau sur les retournements:

Zoya: The order shall stand. I will marry a fellow that keeps a fox in his bosom, a goat under his armholes, and a polecat in his mouth, rather than re-accept thee.  
*F.5.1.100-101.93-97.*

Hercules, comme Zoya qui le singe, s'en donne encore à cœur joie dans sa description et il alterne la vision globale et un pointillisme qui prêtent à rire; farce gigantesque, ce défilé de l'horreur se veut comique tout comme les réactions de jubilation de Zuccone. Pourtant ce procédé trahit une composition théâtrale assez élémentaire; certes, il faut enfoncer le clou sur Zuccone et provoquer le rire, le faire partager, mais l'excès, même conscient de soi, finit par porter atteinte au propos et à la tonalité d'autant plus nettement qu'il fait sans relâche appel à la même technique.

Alors que *The Malcontent* fait montre d'une grande sobriété, *The Fawn* exagère et déforme. On dirait que cette pièce est la reproduction par l'absurde de scènes empruntées à *The Malcontent* dont elle se sert pour leur donner un autre sens; la fréquence du mot "revenge" qui apparaît avec régularité nous fait songer à une analyse par l'absurde. Revanche de l'inutile car la situation de Zuccone s'est construite sur du vide: l'épouse de Zuccone n'a commis aucune faute et cependant on contraint Zuccone à croire qu'elle le trompe, puis quand il en est convaincu, on lui dit que c'est faux pour alors provoquer en lui le regret. Véritable ballon de baudruche, l'action ne repose sur aucune réalité. Comme dans la tradition, la dupe ou le cocu, est fasciné par sa propre trahison et elle semble tirer elle-même les ficelles de son jeu théâtral.<sup>50</sup> Mais le dramaturge va plus loin, car il inscrit cette attitude dans une dialectique du regard sur soi et une forme d'introspection distanciée, de dédoublement de soi, qui s'inscrit en contrepoint dans la stratégie du masque qui pousse les autres à se mettre en scène pour mieux se révéler. *The Fawn*, pièce absurde, ne peut donc "passer" et perdre son caractère excessif que si la foule se ligue avec le masque. Seul le rire, énorme, peut faire accepter les outrances du masque. Seul le rire peut, comme au café-théâtre, faire accepter la répétition et les longueurs lexicales. Le mot crée donc l'illusion tandis que le visuel fait tout pour l'annihiler.

## 5. La revanche verbale

*The Fawn* apparaît donc comme un jeu, un divertissement gratuit: torturer par le verbe un imbécile qui le reste jusqu'au bout.<sup>51</sup> Cette démonstration, par

---

<sup>50</sup> Katharine Eisaman Maus, "Horns of Dilemma: Jealousy, Gender, and Spectatorship", *Journal of English Literary History*, 54:3 (Fall 1987), 566: "The cuckold is entranced by the scene of his own betrayal."

<sup>51</sup> François Laroque, "Métaphore et Métamorphose dans *A Midsummer Night's Dream*, *The Merry Wives of Windsor* et *As You Like It*," in *Actes du Congrès d'Amiens 1982*, ed. Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur, Etudes Anglaises, n°94 (Paris: Didier-Erudition, 1987); au cours de cet article, le critique utilise un terme qui répond parfaitement au déroulement de cette scène; il s'agit de "lapidation verbale" (p.101). Le mari, l'âne cocu, est humilié, quasiment torturé en public, lors

l'absurde, d'une revanche purement verbale parodie à la fois la revanche du sang et la revanche du mot; gratuite, elle ne donne lieu à aucune transformation. Zuccone est un âne et il le demeure jusqu'au terme de la pièce, mais on s'acharne sans relâche sur lui. Cet acharnement inutile est totalement dépourvu de générosité. Le Fawn, matois, est donc pire que Malevole, car il est infiniment plus coriace sous des dehors plus enrobés. Cependant, l'excès de *The Fawn* éclaire en retour *The Malcontent*, car il confirme que le dramaturge explore l'idée de la rétribution. Mais le comique manifesté par *The Fawn* est finalement réducteur, car sa démarche mimétique est stérile. Le rire nous ramène à une vision trop simple de l'univers, une vision en noir et blanc qui ne se nourrit pas d'ambiguïté.

C'est donc sur un autre plan qu'il faut mesurer l'impact de cette revanche: celui de la réception. Le spectateur ne reçoit plus la satire marstonnienne comme une agression, mais il la vit en anticipant la réaction des victimes: son cœur bat face aux frémissements du repentir chez Pietro, maladroit et brouillon; il se délecte à la pensée du masque recouvrant son royaume, remercié par son ancien adversaire. Idéologie, somme toutes très conventionnelle, car la tragédie récompense ici des valeurs établies qu'elle ne remet pas en question mais dont elle recherche la caution implicite chez le public. A l'inverse, le Fawn est plus incisif car le spectateur n'est pris d'aucun scrupule quand il mène allègrement la danse avec le masque, désireux d'aller toujours plus avant dans l'attaque, se souciant comme d'une guigne de sa prise de conscience, sinon pour affliger sa victime toujours plus avant tout en la contraignant à se regarder soi-même.

---

du "charivari." (p.98). Il est d'ailleurs piquant de constater que cette scène traditionnelle est utilisée par Spenser lorsque Faunus est puni par les nymphes. Or, Faunus est ici, non pas la victime, mais le metteur en scène, dont on sait, qu'à son tour, il sera humilié en fin de pièce.



## 6. Macilente dans *Every Man Out of His Humour* (1600) de Ben Jonson et Thersites dans *Troilus and Cressida* (1601-1602) de Shakespeare

On mesurera d'autant mieux l'originalité de Marston en comparant dès maintenant son Malcontent à Macilente et à Thersites qui lui sont quasiment contemporains.

Macilente présente tous les symptômes du malcontent et Carlo Buffone en ébauche admirablement l'essence: "[...] that Bald-rib Macilente, that salt Villaine, plotting some mischievous devise, and lyes a soaking in their frothy Humors like a dry crust, till he has drunk 'hem all up."<sup>52</sup> Cette définition évoque, à travers son caractère ramassé, la vraie caractérisation métaphorique de Malevole, celle de l'éponge qui absorbe le mal: "[...] a sponge into water, to suck up, to suck up." (*M.*,1,3,17,13-14). Riche d'un parasitisme latent, Macilente semble donc porteur d'un rôle dynamique dans la mesure où il se définit par l'échange et par une certaine forme de réciprocité mimétique. Son rôle est alors très prometteur, mais, dans la pratique, il se restreint à la raillerie, celle du langage en particulier, face à la parade des humeurs et des types différents qui prêtent le flanc à sa virulence. Macilente est victime de lui-même et de ses erreurs de jugement qui le poussent alors à haïr toute forme de bonheur chez les autres. Sa satire ouverte, son ton toujours haut-perché, ne reposent donc sur rien qui puisse permettre de lui accorder crédit. Pour ce faire il faut attendre le terme de la pièce qui marque le retour à son vrai nom, celui d'Asper, et qui nous le montre enfin libéré et purgé de toute envie.<sup>53</sup> A l'image des caricatures rigides qui la traversent, cette pièce se meut donc sans grâce, étreinte par le carcan d'un didactisme moralisateur et rigide qui l'étouffe car il ne fait pas appel à un théâtre vivant. Il manque à cette satire la pétulance

---

<sup>52</sup> Ben Jonson, *Every Man out of his Humour* (London: The Malone Society Reprints, 1920), ligne 3811.

<sup>53</sup> *Ibidem*, ligne 4332: "[...] emptie of all Envie now"

que nous avons travaillée chez Marston et dont Ben Jonson fera montre par la suite, dans *Volpone*, par exemple.

Thersites ressemble également au Malcontent railleur, et il se définit comme tel: "I am a rascal; a scurvy railing knave; a very filthy rogue." (*Troilus and Cressida*, 5,4,824,27-28). Il est pareillement très agressif et sa raillerie atteint une intensité exceptionnelle quand elle se répand allègrement en flots d'insultes:

Thersites:           Why, his masculine whore. Now, the rotten diseases of the south, the guts-griping ruptures, catarrhs, loads o' gravel in the back, lethargies, cold palsies, raw eyes, dirt-rotten livers, wheezing lungs, bladders full of imposthume, sciatics, limekilns i' th' palm, incurable bone-ache and the rivelled fee-simple of the tetter, take and take again such preposterous discoveries!  
*Troilus and Cressida*. 5.1.818.16-22.

Bien dans la veine du malcontent, ses propos balayent en quelques vers cumulatifs tout le spectre des horreurs liées à la maladie et à la déchéance physique. Il manie avec la même jubilation l'imagerie canine, et, par extension, toute l'imagerie animale: "You scurvy valiant ass!" (*Troilus and Cressida*, 2,1,797,44). Il se voit alors rejeter de pareille manière: "You cur!" (*Troilus and Cressida*, 2,1,797,51). Les insultes qu'il profère sont d'autant plus percutantes qu'elles agissent de manière indirecte, par connotation et par jeux de mots. Elles touchent au vif. C'est que Thersites est un virtuose du langage et chacun s'accorde à le reconnaître et même à quérir son esprit qui semble mû par une sorte de furie intérieure: "How, now, Thersites! What, lost in the labyrinth of thy fury?" (*Troilus and Cressida*, 2,3,800,214). Ses propos ne s'apparentent donc pas tant à de la satire qu'à des attaques personnelles; prophétique, il brandit la menace avec outrage: "Now the dry serpigo on the subject, and war and lechery confound all!" (*Troilus and Cressida*, 2,3,800,70-71). Mais il ne construit rien de suivi sur le plan satirique; il dénonce et c'est tout. Son rôle est certes celui d'un intermédiaire et d'un messager, mais il n'envahit pas la structure de la pièce. Bien dans la tradition du malcontent, il est perçu avant tout comme un être motivé par l'envie; tel est le portrait qu'Achilles nous fait de lui au début de l'acte 5: "How now, thou core of envy! Thou

crusty batch of nature, what's the news?" (*Troilus and Cressida*, 5,1,818,4-5). Si Thersites irrite ("Out, gall!") (*Troilus and Cressida*, 5,1,819,33), tout le monde attend cependant la nouvelle de lui. Son rôle est donc plutôt un rôle chorique, car il commente et il met en perspective. Il s'apparente au fou.

Comme nous, Spenser est frappé par l'agressivité de Thersites: "[He is] more 'gross-jawed' than Malevole or Iago."<sup>54</sup> Sa remarque va loin, car elle corrobore notre analyse des masques: ils ne sont pas d'un bloc. Néanmoins, il est délicat de vouloir mesurer l'insulte en degré d'intensité. Il est plus pertinent de la juger en termes d'effet produit. Or l'effet produit n'est pas du tout le même car le but recherché est différent. Si le Malcontent de Marston affiche bien un semblable mordant, cette attitude se trouve essentiellement localisée au début de la pièce, le but de Marston étant d'abord la création d'un masque qui réponde au cliché que l'on se fait du malcontent. Mais, très vite, Marston s'écarte de cette tradition à travers le troisième Quarto. En effet, le rôle joué par le malcontent-flatteur se différencie de celle-ci et il relègue aux oubliettes le côté papillonnant et monolithique qui caractérise la plupart des malcontents pour se concentrer sur une action suivie, à la tonalité domestique avant d'être politique. Le Fawn, s'offre comme le point d'orgue de cette évolution qui favorise le déguisement et, par conséquent, un certain recul sur la fonction qui n'est plus seulement limitée à un cri, mais qui sa pour but un objectif moral, une prise de conscience. Par ailleurs, l'effet produit sur le spectateur est différent dans la mesure où le personnage masqué établit une connivence avec l'auditoire. Des propos agressifs comme ceux de Thersites le seraient moins s'il s'agissait d'un jeu partagé; sans changer un seul mot, le pire des propos, le plus répétitif des arguments, peut prendre un relief comique puis se saborder rien que par le rire qu'il déclenche. Marston excelle à ce jeu et il est clair que l'on ne peut le juger sur des citations écrites tirées hors de leur contexte.

---

<sup>54</sup> Theodore Spencer, "The Elizabethan Malcontent," in *Joseph Quincey Adams Memorial Studies*, ed. James G. McManaway (Washington: The Folger Shakespeare Library, 1948), p. 531.

**CHAPITRE 3:**  
**LA FLATTERIE ET LA DYNAMIQUE SPECULAIRE**

## 1. Le flatteur et le parasite ou la reproduction spéculaire

Ces rapports ambigus entre Malevole ou le Fawn et ses interlocuteurs nous conduisent à une analyse plus poussée du flatteur en action. Il est avant tout un beau-parleur. Pensons à Forobosco, personnage mineur, dans *Antonio and Mellida*:

Forobosco: [to Balurdo] So help me your sweet bounty, you have the most graceful presence, applausive elocuty, amazing volubility, polish'd adornation, delicious affability -  
Feliche: Whop! Fut, how he tickles yon trout under the gills! You shall see him take him by and by with groping flattery.  
A.M.2.1.26.104-108.

Louangeux, séducteur en diable, il se gargarise de mots fleuris et rares, de superlatifs, et il accumule les comparaisons qu'il veut flatteuses, pour, progressivement, "à tâtons," s'emparer de celui qu'il encense en le séduisant:

Forobosco: - that ever ravish'd the ear of wonder. By your sweet self, than whom I know not a more exquisite, illustrate, accomplished, pure, respected, ador'd, observed, precious, real, magnanimous, bounteous - if you have an idle rich cast jerkin or so, it shall not be cast away, if - Ha! here's a forehead, an eye, a head, a hair that would make a - or if you have any spare pair of silver spurs, I'll do as much right in all kind of offices -  
Feliche: - of a kind parasite.  
Balurdo: As I am true Christian now, thou hast won the spurs.  
Feliche: - for flattery.  
A.M.2.1.27.109-120.

Pour caricaturale qu'elle soit, cette scène répétitive qui manque de raffinement révèle sûrement quel est le but ultime de la flatterie: complimenter pour obtenir quelque chose; la flatterie s'avère donc indissociable du parasitisme. Tel est le rôle de Forobosco qui, en encensant Balurdo, exalte non seulement ses qualités morales supposées dont il fait un éloge dithyrambique, mais encore son amour du beau verbe et de la parole. Il le touche ainsi au vif à la fois dans le réel, car il veut s'insinuer dans ses possessions, mais aussi sur le plan symbolique, car il lui offre une image valorisante de soi-même; on peut dire par conséquent qu'il s'empare de sa personnalité en lui offrant sur un miroir son propre reflet dont il a soigneusement agrémenté les contours en les amplifiant. Feliche, commentateur sur scène, intervient tout au long de ce passage pour souligner le lien existant entre la flatterie et le parasitisme et pour rappeler que le flatteur vit en effet des

bénéfices de ce dernier dont il se sert comme support de sa propre stratégie: c'est le flatteur qui doit jauger celui qu'il doit louer et ainsi, s'emparer de sa personnalité.

On pense alors au rôle actif du Fawn qui, dès le début, engage le processus de son intégration à la cour d'Urbino en laissant sous-entendre qu'il pourrait bien y devenir un homme important:

Hercules: I may be in a better place, sir, and with you of more regard if this match of our duke's intermarriage with the heir of Urbino proceed, the Duke of Urbino dying, and our lord coming in his lady's right of title to your dukedom.  
F.1.2.20.226-229.

Cette petite phrase va alors déclencher toutes les assiduités dont le masque sera l'objet:

Herod: 'Fore heaven, I love thee to the heart. Well, I may praise God for my brother's weakness, for I assure thee, the land shall descend to me, my little Fawn.  
F.2.1.32.184-186.

Herod lui voue soudain un amour profond, envahissant, car, comme tous, il souhaite trouver dans le masque le ressort de sa promotion et surtout de l'image qu'il a de soi-même, ce qui permettra au Fawn de le dominer petit à petit. La flatterie, lien entre le masque et son sujet, devient dès lors le ressort actif de la pièce car les deux exemples suggèrent déjà la flatterie comme une sorte de translocation, d'envahissement d'un espace clos et protégé par l'imitation, la duplication. Il faut contourner pour s'emparer.

*The Fawn* repose sur ces jeux de flatterie qui sous-tendent l'action principale. Ainsi, le Fawn dupe-t-il le vieux duc Gonzago, à la fois en s'offrant à lui, et en lui renvoyant le reflet de son appétence pour le beau style:

Hercules: Sir, myself, my family, my fortunes, are all devoted. I protest most religiously, to your service. I vow my whole self only proud in being acknowledged by you, but as your soul to testify how sincerely I am consecrated to your adoration.  
F.3.1.60.297-302.

Servile, il lui fait ici serment d'allégeance et il lui consacre, en termes somptueux, l'image d'un dieu digne d'adoration. Force est de constater que la flatterie, même outrée, évite toute rupture, à la différence de la raillerie, car flatter implique un désir d'union.

Le flatteur se modèle à son interlocuteur qu'il duplique.<sup>55</sup> Lorsque deux flatteurs sont en vis-à-vis, c'est donc aussitôt l'inflation vers le haut, chacun renvoyant à l'autre son image favorite; c'est l'intoxication car elle suppose la perte de l'identité et seul celui qui n'est pas sensible à la flatterie peut espérer garder intacte son intégrité.

Telle flatterie en miroir existe également entre Dulcimet et son père Gonzago. Le rôle du masque y est plus limité mais symboliquement plus important, car, dans la logique de la stratégie du miroir inhérente à la flatterie, il délègue à Dulcimet, fille de Gonzago, ce goût de la flatterie dont elle se sert, à la suite du masque, pour également cerner, berner et intoxiquer son père afin de faire passer un message à Tiberio:

Dulcimet:           And as I said, royally wise and wisely royal father -  
Gonzago            I think that eloquence is hereditary.  
                          *F.3.1.61.324-325.*

Dulcimet, en louant son père et son goût immodéré pour la rhétorique, se consacre à lui renvoyer son image favorite, celle de la sagesse pompeuse et elle se sert du langage comme d'un instrument de pouvoir. Le rôle du masque est dès lors réfléchi en cascade; il fait flatter et, ce faisant, s'insère discrètement dans la cascade pour mieux la maîtriser.

Ceci nous montre que, en fin de compte, la flatterie correspond à la notion de perte de l'identité et Marston semble en avoir pris conscience dès le troisième Quarto de *The Malcontent* à travers le personnage de Bilioso. Avec ce dernier, nous allons voir que Malevole se conduit en flatteur éhonté, mais que, très vite, il abandonne cette pose, sommaire, pour songer à dépasser le simple miroir.

---

55                   Joel Kaplan, dans son article "Marston's Fawn: a Saturnalian Satire," *Studies in English Literature 1500-1900*, 9 (Spring 1969), 342, constate comme nous, mais ponctuellement, le fait que la reproduction spéculaire est le moteur du théâtre marstonien: "He [Hercules] confronts two 'flattering' counterfeits of himself that destroy his new faith in blood and appetite." On notera, bien que ce soit l'objet de la fin de ce travail, que le Fawn est amené à ouvrir les yeux sur lui-même au cours du processus éclairant.

## 2. Bilioso, clé du troisième Quarto

On se souvient que nous avons établi la gémellité des masques en démontrant que le Fawn était une élaboration de Malevole dont il se rapprochait en dépit de son style émaillé de formules laudatives, les deux masques visant à exaspérer leur proie sous l'épreuve mais se retranchant à l'abri de la flatterie, ou, tout du moins, d'une certaine complicité. Nous avons constaté que le troisième Quarto de *The Malcontent* tendait à instaurer de tels rapports ambigus entre Malevole et le duc Pietro. Nous allons montrer maintenant que le troisième Quarto, dans sa totalité, élabore effectivement une stratégie langagière de la flatterie liée au parasitisme.

Le troisième Quarto magnifie soudain un personnage qui était demeuré jusqu'à présent de second ordre: le flatteur Bilioso. Certes, Marston n'en est pas à son premier flatteur et, à cet égard, il ne nous intéresse pas particulièrement. Ce qui nous intéresse, c'est que sa présence semble imprimer une orientation toute nouvelle à la pièce, parfois trop stridente sur le plan de la tonalité. Bilioso y joue en effet un rôle double: sa technique, sur le plan de la flatterie, peut être comparée à celle du Fawn. Or, les relations obséquieuses qu'il entretient avec Malevole incitent progressivement ce dernier à modifier sensiblement son comportement car notre masque, en compagnie de Bilioso, tend lui-aussi à évoluer vers la flatterie. Jeu de dominos, cascade de vis-à-vis, où chacun se coule à la mesure de son interlocuteur.

Bilioso fait une apparition très fugitive au début de l'acte 1, mais il faudra attendre le troisième Quarto pour le voir revenir nanti d'un rôle beaucoup plus important en quantité et en qualité. C'est Malevole qui nous le présente pour la première fois, en aparté, alors qu'il s'apprête à monter en scène:

Malevole: O, the father of Maypoles! Did you never see a fellow whose strength consisted in his breath, respect in his office, religion in his lord and love in himself? Why, then, behold!  
M.1.4.26.44-46.



Quels accents solennels mais bien impertinents pour introduire un beau-parleur hérité de ce virtuose du langage, Balurdo (*Antonio and Mellida* et *Antonio's Revenge*) dont l'inanité semble être le trait principal; Malevole dénonce les faux-semblants de cette girouette en plaçant sur pied d'égalité des termes qu'il juxtapose de manière ironique. Cette juxtaposition n'est d'ailleurs pas nouvelle chez Malevole car c'est ainsi que le satirique lui-même définit la noblesse:

Malevole:           Why, sure my blood gives me I am noble, sure I am of noble kind; for I find myself possessed with all their qualities: love dogs, dice, and drabs; scorn wit in stuffclothes; have beat my shoe maker, knock'd my seamstress, cuckold' my 'pothecary, and undone my tailor. Noble!  
M.3.3.68.52-56.

La technique de présentation est intéressante car l'ironie de notre flatteur ne peut être perçue que par l'œil critique et il y a gros à parier que le jeune muguet ou le jeune noble s'y reconnaîtraient fort bien et s'en trouveraient même un tantinet flattés si l'on en juge d'après l'esprit obtus des benêts que nous avons rencontrés. Nous sommes d'autant plus enclins à suspecter Malevole en veine de flagornerie que c'est précisément en termes semblables que le Fawn accueillera Herod:

Hercules:           'Fore heaven you are blest with three rare graces: fine linen, clean linings, a sanguine complexion, and I am sure, an excellent wit, for you are a gentleman born.  
F.2.1.27.52-54.

Nous constatons, une fois encore, que Marston travaille sur un fond commun et que, si le Fawn s'avère être toujours un peu plus direct sur le plan de la pure flatterie, peu avare de formules élogieuses, il n'en utilise pas moins les mêmes expressions que celles de *The Malcontent*, justifiant de manière implicite la compatibilité de celles-ci avec un contexte de flagornerie.

D'entrée de jeu, le Malevole du troisième Quarto se conduit, à l'égard de Bilioso, comme le Fawn à l'égard de ceux qu'il cherche à apprivoiser ou à investir. En bon parasite qu'il est, il fait assaut de civilités:

Malevole:           Go to, then; and shall you and I now enter into a strict friendship?

Bilioso: Second one another?  
 Malevole: Yes.  
 Bilioso: Do one another good offices?  
 Malevole: Just.

*M.1.4.27.53-57.Q3.*

Ces quelques lignes nous montrent Malevole essayant de s'infiltrer dans l'intimité de Bilioso et vice-versa. On note que le masque, chaque fois qu'il est complice, provoque le retournement car la suggestion vient ensuite de celui qu'il éblouit: ce dernier, intoxiqué, en rajoute et on sent très bien que son langage décolle du réel si bien qu'il ne mesure plus le sens de ses propos. Intoxiqué, il devient apprivoisé par le masque entre les mains duquel il semble n'être plus qu'un jouet langagier tout comme le sont Pietro ou, par la suite, Mendoza. Une telle confiance réciproque dénuée de toute agressivité et qui confine à la flatterie se retrouve chez le Fawn lorsqu'il quémande une information d'une voix persuasive:

Hercules: Come, what are you fleering at? There's some weakness in your brother you wrinkle at thus. Come, prithee impart. What? We are mutually incorporated, turn'd into another, brewed together. Come, I believe you are familiar with your sister and it were known.  
*F.2.1.31.162-166.*

Attitude caractéristique du parasite flatteur qui, réfléchissant en onctuosité l'âpreté de Bilioso (" Flatter the greatest and oppress the least. A whoreson fleshfly, that still gnaws upon the lean, gall'd backs!") (*M.4,4,91,102-103*), met son interlocuteur en confiance en le caressant afin de noyauter son intimité. Marston fait usage d'un procédé comparable dans le troisième Quarto et c'est Bilioso lui-même qui, confiant, aborde maintenant les problèmes privés en autorisant Malevole à rejoindre son épouse:

Bilioso: Yet howsoever - come, dear friend. Dost know my son?  
*M.1.4.27.62-63.Q3.*

Bilioso: He has as sweet a lady too. Dost know her little bitch?  
*M.1.4.27.66-67.Q3.*

Bilioso: Believe me, a she-bitch. O, 'tis a good creature! Thou shalt be her servant. I'll make thee acquainted with my young wife too. What, I keep her not at court for nothing!  
*M.1.4.28.69-71.Q3.*

La progression des propos de Bilioso révèle à la fois la dépravation des mœurs à la cour et la stupidité aveugle du flatteur devant celui qu'il prend pour l'un de ses semblables et

qui se laisse envahir. C'est exactement ce qui se passe dans *The Fawn* lorsque le masque se voit offrir successivement deux épouses; ainsi, Herod le flagorneur lui propose-t-il la sienne après sa fille: "Thou shalt marry my daughter, or my wife shall be thy gracious mistress." (F.,1,2,20,235-237). Puis ce sera celle de Sir Amoroso: "By this ring, Faunus, I do hug thee with most passionate affection, and shall make my wife thank thee." (F.,2,1,30,132-133). Nous ne devons pas être surpris de telles réactions car elles ébauchent ce qui est la caractéristique du flatteur: caméléon, il ne cesse d'imiter voire de s'immiscer chez celui qu'il singe; il pratique la copie d'un certain style de vie, voire l'échange. Dans un premier temps, il semble solliciter, ce qui est paradoxal, l'invasion de soi-même; il offre tout ce qu'il possède, jusqu'à son épouse; il semble prêt à faire éclater l'unité et l'harmonie en favorisant la pénétration au cœur de son univers par le parasite qui l'encense et l'étouffe.

C'est d'ailleurs à ce niveau que réside l'intérêt des ajouts à *The Malcontent* car l'imitation, la parodie, même inversée, crée structurellement une proximité entre les personnages, fût-elle de surface, cependant que la raillerie ou la critique ouverte aboutissent à l'inverse: elle brise le suivi de la pièce. La flatterie n'est pas simplement une question de compliment, mais elle émane d'un problème d'attitude: offrir à celui qui vous écoute un miroir de lui-même et lui donner l'envie d'y pénétrer pour qu'il s'y retrouve; solipsisme dangereux matériellement et moralement dont Malevole se joue en enrobant à peine sa phrase de quelque amabilité destinée à former écran:

Malevole:           Just. What though I call'd thee old ox, egregious wittol,  
broken-bellied coward, rotten mummy? Yet, since I am in  
favor -  
                              M.1.4.27.57-59.Q3.

Et on se souvient que le Fawn excelle dans cette technique:

Hercules:            A very arrant ass, when he is angry, will feed on, though he  
be whipt to the bones, and shall a very arrant ass be more  
virtuously patient than a noble Don?  
                              F.2.1.42.418-420.

Ces deux citations jouent sur l'écart entre ce qui est dit et ce qui est perçu par le protagoniste. Bien que le Fawn soit plus appuyé dans les louanges, il travaille sur une

phrase analogue à celle de Malevole: or aucun des interlocuteurs des masques n'y est sensible ni ne relève les images proposées. Bilioso demeure sourd à cette logorrhée bien qu'il avoue être averti de la valeur relative des mots: "Words, of course, terms of disport." (*M.*,1,4,27,60,Q3). Les mots ne sont plus que des paravents dont le sens réel est à découvrir et la flatterie ne doit pas tant être décelée dans le propos plus ou moins aimable que dans les yeux de son objet qui vient littéralement à la rencontre de ce qu'il croit entendre. Ainsi, Bilioso, subjugué, ne répond-il qu'en termes d'une extrême banalité à la louange ambiguë que lui adresse Malevole embusqué derrière un "your signiorship" rutilant:

Malevole:	Did your signiorship ne'er see a pigeonhouse that was smooth, round, and white without, and full of holes and stink within? Ha' ye not, old courtier?
Bilioso:	O, yes, 'tis the form, the fashion of them all. <i>M.1.4.28.83-86.Q3.</i>

Cette image est remarquablement bien adaptée car elle évoque à la fois le personnage double qu'est Bilioso, mais elle peut également s'appliquer à elle-même: les propos aimables recouvrent bien des horreurs. Cette image dépeignant le déguisement des êtres et des choses se retrouve à l'identique dans la bouche du Fawn:

Hercules:	O, I will acknowledge this is the lady made of cutwork and all her body like a sandbox, full of holes, and contain nothing but dust. <i>F.3.1.52.99-102.</i>
-----------	---

On voit donc que la relation Malevole-Bilioso introduite par le troisième Quarto vise à mettre l'accent sur un procédé satirique de première importance qu'une raillerie ouverte ne permettait pas: c'est l'exploitation de l'inadéquation du langage qui peut véhiculer une foule de sens différents selon l'angle sous lequel il est perçu. Le Malevole du troisième Quarto s'avère par conséquent d'un intérêt capital pour notre étude: il apporte en effet un élément de tension structurelle reposant sur le langage, dimension ironique qui n'existait point auparavant, ou seulement de manière accidentelle.

Cette notion de décalage du langage fascine Marston: nous avons vu comment Marston pouvait torturer son interlocuteur sans que ce dernier ne cille. Nous

allons voir maintenant comment Marston réussit en cascade, dans le troisième Quarto, à fâcher Bilioso contre Malevole puis à nous montrer Bilioso cherchant à regagner la considération du masque. Situation des plus banales, si de pareilles formules n'étaient précisément régulièrement reprises pour servir des situations et des contextes différents: parodie de la flatterie où une phrase sert à exprimer son contraire; parodie de la flatterie qui exige la symétrie et qui va se dissoudre en a-symétrie.

La scène 4 de l'acte 1 (Q3) se termine par des effusions d'amitié au cours desquelles Malevole adule le courtisan: "Adieu, my true court friend; farewell, my dear Castilio." (*M.*,1,4,28,87,Q3). Hélas, il n'en va plus de la sorte à la scène 3 de l'acte 2 où notre flatteur, Malevole, se voit brusquement rejeter en termes violents sans que l'on en sache la raison: "Out, ye rogue! Begone, ye rascal!" (*M.*,2,3,45,23,Q3). Cette amitié qui fut un feu de paille sous les auspices de la flagornerie n'en conserve pas moins dès maintenant une valeur de référence, aune servant à mesurer la constance de Bilioso et l'habileté du masque. Démonstration établissant le fait que Marston se joue du langage car ce dernier ne vaut que par l'interprétation qu'on lui donne. Tel est en fait le rôle joué par ce retournement des faveurs que Bilioso accorde au masque, car Marston va pouvoir grâce au troisième Quarto, sous forme de parodie décalée d'un acte sur l'autre, percer la vanité d'une langue artificielle:

Bilioso: I shall now leave you with my always-best wishes; only let's hold betwixt us a firm correspondence, a mutual friendly-reciprocal kind of steady-unanimous-heartily-leagued-  
M.1.4.28.80-82.Q3.

Malevole, fort habilement, lui renvoie au vol cette tirade superbe à l'acte 2 comme le ferait tout bon flatteur:

Malevole: "I shall now leave ye with all my best wishes."  
Bilioso: "Out, ye cur!"  
Malevole: "Only let's hold together a firm correspondence."  
Bilioso: "Out!"  
Malevole: "A mutual-friendly-reciprocal-perpetual kind of steady unanimous-heartily-leagued."  
Bilioso: Hence, ye gross-jaw'd, peasantry - out, go!  
M.2.3.45-46.24-30.Q3.

Cette scène de rejet peut sembler un peu simpliste, eu égard à son aspect trop systématique, mais elle sert à estomper la limite qui sépare la flatterie de la raillerie tout en établissant le caractère obtus de Bilioso qui ne veut pas voir le Malevole en haillons sur scène, mais un flatteur attentionné dont il sollicite une nouvelle fois l'amitié à l'acte 5: "Do let us be friends, man." (*M.5.3,102,81*). Cascade parodique, Malevole le rejette alors en lui renvoyant les expressions haineuses dont il venait de faire montre à l'acte 2:

Malevole:	Out, rogue!
Bilioso:	Malevole -
Malevole:	"Hence, ye gross-jaw'd, peasantly - out, go!" <i>M.5.3.101.66-69.Q3.</i>

Mais, Bilioso, obnubilé par la flatterie, ne veut alors plus rien savoir:

Bilioso:	Nay, sweet Malevole, since my return I hear you are become the thing I always prophesied would be - an advanced virtue, a worthily-employed faithfulness, a man o'grace, dear friend. <i>M.5.3.101.70-73.Q3.</i>
----------	---

Le troisième Quarto apporte donc une nouveauté car, à travers ces cascades de contradictions, il montre que la meilleure flatterie peut être la moins visible, voire celle qui s'en éloigne le plus. On peut retrouver une telle situation dans *The Fawn* lorsque, en fin de pièce, Zuccone, devenu soudain lucide, réagit avec violence: "Dost thou leer on me?" (*F.4,1,91,524*). Tandis qu'il fait l'apologie des femmes, le masque ricochet lui renvoie à brûle-pourpoint des propos qu'il avait utilisés auparavant:

Zuccone:	Well, Fawn, whom shall I marry now? O heaven, that God made for a man no other means of procreation and maintaining the world peopled but by women! <i>F.4.1.84.362-365.</i>
Hercules:	O my Don, that God made no other means of procreation but by these women! I speak it not to vex you. <i>F.4.1.84.522-523.</i>

### 3. Bilioso et Pietro, ou la stratégie du double du troisième Quarto

Bref, l'adjonction d'un Bilioso plus élaboré au troisième Quarto a un double intérêt: il permet d'élaborer un contexte de flatterie et, à cet égard, Bilioso

préfigure le Fawn et autres flatteurs dans la mesure où la flatterie repose sur l'imitation; nous ne sommes donc point surpris de voir Malevole s'emparer de cette technique, et, l'utilisant de manière ironique, en venir à ressembler au Fawn, au parasite-flatteur. Il est clair que Marston, dans ce troisième Quarto, vise à dépasser le niveau du sarcasme ou de l'ironie sommaire pour jouer sur le langage comme déguisement de la parole et faire ainsi naître la satire non plus des propos formulés par le masque mais de l'interprétation que la victime fait de ceux-ci. Ceci confirme le début de ce chapitre où nous avons vu Malevole accroître son rôle de conseiller face à Pietro en alternant l'onguent et les verges. Une stratégie du décalage est en train de naître chez Marston.

Il n'est donc pas fortuit que le dramaturge aille plus loin et désire compléter cet essai de décalage langagier par un essai de décalage structurel: Bilioso va devenir la réplique, le double de Pietro!<sup>56</sup> Force est de constater en effet que les ajouts du troisième Quarto concernant Malevole et Bilioso semblent venir doubler les scènes où le masque est confronté à Pietro. Ainsi, la scène 3 de l'acte 1 dont le troisième Quarto a amplifié le sens grâce à un Malevole plus subtil au sens plein du terme, se voit-elle adjoindre, dès le début de la scène suivante, après une pause rapide où le masque confère avec Celso son confident, la séquence au cours de laquelle Malevole et Bilioso scellent une amitié fugitive. Comme dans le cas de Pietro, cette scène 4 est axée sur le cocuage et l'aveuglement marital dont elle prolonge ainsi le thème. On y voit en effet Bilioso ouvrir lui-même son foyer au masque: "come to my table - that, anything I have, stands open to thee." (*M.*,1,4,28,72-73,Q3). Il confirme ainsi de manière évidente les propos de ce dernier en début de scène:

Malevole:            My right worshipful lord, your court nightcap makes you  
                                 have a passing high forehead.  
                                 *M.1.4.27.48-49.Q3.*

---

<sup>56</sup> Si Bilioso est le reflet de Pietro en tant que dupe, il est également le reflet de Mendoza, l'usurpateur, qui pousse un cran plus loin la duperie politique de Pietro: "I had rather stand with wrong than fall with right." (*M.*,4,5,90,90). Machiavel comique, il se tourne là où le vent est favorable et il entre ainsi dans cette cascade spéculaire de Machiavels dont le Malcontent-Malevole est l'ordonnateur.

Et on ne peut plus penser à une simple coïncidence lorsque l'on constate que, peu après, le passage (troisième Quarto) où Bilioso rejette brusquement Malevole, a été placé par le dramaturge juste en bout d'une toute petite séquence (présente avant le troisième Quarto) où Pietro rejette lui-aussi Malevole avec brutalité: revirement étrange d'un Pietro qui pourtant avait quitté le masque en le remerciant: "Farewell; remember I forget thee not; farewell." (M.,1,3,24,150-51). Les deux exemples suivants illustrent clairement la volonté de symétrie artistique ainsi créée:

Pietro:                    From thee! Begone, I do not love thee! Let me see thee no more; we are displeas'd.  
M.2.2.44.3-4.

Bilioso:                Why, then? Out, ye rogue! Begone, ye rascal!  
M.2.3.45.23.Q3.

Le parallélisme de ces propos peu amènes est indubitable car la réaction du masque exaspéré est identique dans les deux cas: il menace les deux jocrisses d'une punition exemplaire:

Malevole:                Why, God be with thee [Pietro]! Heaven hear my curse: May thy wife and thee live long together!  
M.2.2.44.6-7.

Malevole:                May'st thou [Bilioso] be a notoriously wittolly pander to thine own wife, and yet get no office [...], a beggarly cuckold!  
M.2.3.46.35-37.Q3.

A ce propos, D.C. Gunby critique l'irruption de cette petite scène du troisième Quarto dans laquelle Bilioso intervient pour rejeter Malevole comme étant perturbatrice: "In Q3, however, he [Malevole] is detained on stage so that he may bandy words with Bilioso, a change which not only detracts from the dramatic force of the moment, and removes from Malevole's speech the weight of emphasis it requires, but also obliterates the irony which formerly derived from the fact that Pietro and Mendoza unwittingly endorse his prophecy in the words with which, as he leaves, they resume plotting."<sup>57</sup> Si, effectivement, on peut regretter cet ajout sur le plan théâtral, car il brise le petit

---

<sup>57</sup> D.C. Gunby, "The Third Quarto of *The Malcontent*: Marston's Additions and their Effects," *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, 31 (May 1969),22.



dialogue ironique entre Pietro et Malevole, nous pensons que, sur le plan artistique, c'est à dire sur le plan de la forme structurelle de la pièce, il ne peut que mieux souligner le parallélisme qui est en train de naître à la fois entre Pietro et Bilioso face à Malevole puis entre Mendoza et Pietro, tout comme entre Mendoza et Malevole. Il y a parallélisme et décalage à la fois dans la mesure où l'on est confronté à un constant renversement des polarités. Tantôt le masque est l'assaillant, tantôt il est attaqué, reproduisant ainsi toute l'ambiguïté de la flatterie qui est simultanément union et rupture, identité et aliénation.

Ceci donne rétrospectivement un sens aux menaces proférées par le Fawn à l'endroit de Zuccone dans *The Fawn* lorsque le parasite brandit devant Zuccone jaloux le spectre d'une réconciliation éternellement impossible: le schéma est identique et il met une fois encore l'accent sur le cocuage: ainsi les malheurs familiaux des deux cornards servent-ils assurément à souligner le rapport existant entre la faiblesse personnelle et la faiblesse ou l'aveuglement politique du duc évincé. Tout nous porte à croire que ces scènes ajoutées visent donc, par l'emploi de la flatterie qui est un trésor d'ambiguïté langagière, à améliorer le masque en le rendant "attrayant" et par là-même plus dangereux pour la survie des dupes.

Imaginons maintenant cette petite scène de rejet comme elle se trouvait à l'origine, seule, et avec pour unique antériorité le début de la scène 3 de l'acte 1: privée de toute la sensualité envoûtante apportée par le troisième Quarto, privée de toutes les subtilités de Malevole encerclant le duc et déclenchant des terreurs métaphysiques, privée d'un contexte faussement amical, elle ne serait plus que la réédition de brutalités superflues et répétitives assénées par un masque déchaîné et gratuitement agressif:

Malevole: "When Arthur first in court began" - Agamemnon - Menelaus  
- was ever any duke a cornuto?  
M.2.3.45.9-10.

Or le nouveau Malevole, complexe comme le Fawn, n'est plus simplement une brute jetant ici ou là un trait ouvert ou un sarcasme fielleux mais il travaille à la prise de

conscience et à la régénération de ses contemporains, de Pietro en particulier. Des expressions telles que "God be with thee" ou "heaven hear my curse" ne peuvent prendre un sens positif que si l'on a assisté, au troisième Quarto, au spectacle de la dupe vacillant devant les accents d'un prédicateur, complice et agressif à la fois, mais qui se réclame de la morale divine.

#### 4. Feliche, railleur et flatteur, ou la stratégie naissante de l'ambiguïté

Si, maintenant, nous reprenons notre comparaison avec *Antonio and Mellida* et *Antonio's Revenge*, nous constatons que Feliche, le critique sur scène, ébauche précisément ce double aspect du masque pour venir confirmer nos hypothèses. Accort, aimable, il est accueilli par tous avec ferveur :

Alberto:            Good, sweet Feliche, tell me how to find  
                         My bright-fac'd mistress out.  
                         A.M.2.1.28.138-139.

On croit entendre le Bilioso du troisième Quarto recevant Malevole (*M.*,5,3,101,70-73,Q3). La réponse est voisine de celle qu'aurait pu faire notre masque lorsque Feliche lui rétorque, à l'aide d'un trait d'esprit, que sa créature est introuvable, car elle vit la nuit: "for most commonly these creatures live in darkness." (*A.M.*,2,1,142-43). Mais cette piquante remarque adressée sans crier gare à Alberto va causer illico le congé de Feliche et elle souligne donc la nature mitigée d'une telle relation:

Alberto:            Away, you heretic; you'll be burnt for -  
                         A.M.2.1.28.144.

Plaisanterie qui tourne mal? Il est bien difficile de l'affirmer car c'est de la sorte que Malevole se fait souvent renvoyer:

Bilioso:            Out, you improvident rascal!  
                         M.1.3.19.38.

L'attitude de Feliche est d'autant plus ambiguë que ses écarts ne se bornent pas au langage, mais qu'ils vont jusqu'à l'agression physique lorsqu'il se met à frapper Castilio avec une lettre qu'il vient de lui arracher des mains:

Feliche: Take that, and that [*hits him with a letter*], and belie no lady's love; swear no more by Jesu, this madam, that lady; hence, go; forswear the presence; travel three years, to bury this bastinado. Avoid, puff-paste, avoid!  
A.M.3.2.43.108-112.

Scène comique que précède un passage où Feliche a lu avec application une lettre que Castilio ne voulait pas lui révéler; saynète qui est reprise dans *The Fawn*, lorsque le masque se met à lire devant Herod une lettre volée; réaction curieuse des victimes dans les deux cas car Herod se déclare charmé: "Upon my heart, Fawn, thou pleasest me to the soul." (*F.*,4,1,75,168); Castilio, quant à lui, se montre confus:

Castilio: Faith sir, I have the richest tobacco in the court for you; I would be glad to make you satisfaction if I have wronged you, I would not the sun should set upon your anger; give me your hand.  
A.M.4.1.50-51.271-274.

On découvre par conséquent que Feliche se livre à un jeu étrange; celui d'un railleur protégé qui est accepté et qui sait recueillir les louanges de ses flatteurs:

Castilio: Feliche, health, fortune, mirth and wine -  
Feliche: To thee my love divine.  
Castilio: I drink to thee sweeting.  
Feliche: Plague on thee for an ass.  
A.M.3.3.41.35-38.

Il est donc permis de chercher en sa nature composite<sup>58</sup> l'ébauche, non seulement du Malcontent, mais aussi celle du Fawn, flatteur par parodie. Ainsi, dans *Antonio and Mellida*, voyons-nous quatre courtisans parler tour à tour et en écho de leur maîtresse Rossaline:

Alberto: Gallants, saw you my mistress, the Lady Rossaline?  
Forobosco: My mistress, the Lady Rossaline, withdrew her gracious aspect even now.  
Balurdo: My mistress, the Lady Rossaline, withdrew her gracious aspect even now.

---

<sup>58</sup> Gilles D.Monsarrat, dans *Light from the Porch: Stoicism and English Renaissance Literature*, Collection Etudes Anglaises, 86 (Paris: Didier-Erudition, 1984), pp.169-170, travaille la nature paradoxale de Felice qui se réclame du Stoïcisme, mais qui s'embrace très vite, allant jusqu'à remettre en question sa propre définition: "Feliche is a composite rather than a complex character." (p.169). Le critique touche ici du doigt l'un des aspects essentiels de l'auteur, car il montre que les personnages de ce théâtre sont composés. Ceci ne fait plus aucun doute pour nous et cela rencontre en ligne droite notre travail. Il est clair que cela résulte d'une volonté artistique destinée à montrer la division interne et l'incohérence. Cependant, ce défaut de 'lissage' dans la présentation, est de la maladresse sur le plan de l'unité esthétique et de la véracité théâtrale, car il est excessif et il n'est pas toujours cohérent.

Feliche: Well said, echo.  
A.M.2.1.27.125-131.

Il se rit de l'enflure des vantards et, sorte de caisse de résonance, il génère son propre écho, comme le ferait le motif répété et parallèle d'un kaléidoscope; il parodie les vantards tout comme le Fawn feint de quérir en termes voisins l'amour de Zoya:

Hercules: Grace me to call you mistress.  
Nymphodoro: Or me.  
Herod: Or me.  
Sir Amoroso: Or me.  
F.2.1.39.333-335.

Certes, le Fawn cherche ici à rendre l'époux de Zoya jaloux et l'épouse est complice mais l'origine de la scène est commune. Il ajoute ainsi qu'une femme peut avoir besoin de nombreux amants, parodiant dès lors de façon implicite, le discours de Nymphodoro qui se targue d'avoir possédé dix-neuf maîtresses: "I do love at this instant some nineteen ladies in the trade of marriage." (F.,3,1,53, 122-123). Nous constatons donc que l'inspiration est commune et que Marston a trouvé en Feliche une source d'inspiration. La présence de courtisans obséquieux le stimule et une forme de flatterie s'avère bien utile. Feliche fait montre d'un mélange extrême de deux attitudes opposées: il est railleur et flatteur à la fois comme on le découvre à travers ces quelques lignes où il suggère à Alberto de se faire passer pour mort:

Alberto: What, good Feliche?  
Feliche: Go and hang thyself; I say, go hang thyself  
If that thou canst not give, go hang thyself.  
A.M.5.1.66.51-53.

Alberto ne saisira pas le sens de ces mots - dont le Fawn fera usage avec une réaction brutale à la clé - et il quittera le railleur en termes d'amitié: "Farewell, dear friend, expect no more of me." (A.M.,5,1,67,65).

Ceci souligne une chose essentielle: Marston est en train de se saisir de la notion d'écart, car il nous montre, à travers ce critique sur scène, l'aveuglement des protagonistes qui ne voient pas que leur ami les insulte; ceci montre également que Feliche tire profit de l'écart qui le sépare de sa définition: il raille par haine du vice, mais il est néanmoins accepté et aimé, car il est perçu comme un pauvre hère inoffensif.

Rappelons que le railleur bénéficie au théâtre d'un statut étrange dont la critique ne réussit pas toujours à expliquer la nature: il est accepté, car il offre une critique au second degré; cependant, les exigences de la réalité théâtrale font qu'il est également rejeté. En fait, il n'est possible de résoudre cette ambiguïté qu'en se souvenant de sa nature plus symbolique que réaliste.

### 5. La flatterie ou l'écho déformant

A vrai dire, la flatterie en tant que telle n'existe pas sous une forme unique et c'est ce que John Marston démontre: la flatterie n'est pas exclusivement affaire de compliment louangeurs: en effet, facilement discernable, elle ne peut alors toucher que les êtres faibles et totalement aveugles. La flatterie, telle que le dramaturge nous la montre, est essentiellement spéculaire<sup>59</sup> et Julia, dans *The Duchess of Malfi* nous en offre la meilleure définition qui soit:

Julia:                   Tell your echo this,  
                              Or flatterers, that, like echoes, still report  
                              What they hear, though most imperfect, and not me [...]  
  *The Duchess of Malfi*.5.2.89.239-241

C'est le flatté qui compte plus que le flatteur car il espère trouver en l'autre une image de soi-même, de ses ambitions, une complicité qui l'aide et qui le valorise; la flatterie est donc consubstantielle de bénéfice, et, par ce biais, de parasitisme et de pénétration à l'intérieur. Elle est liée à la complicité:

Hercules:               For 'tis of knowing creatures the main art  
                              To use quick hams, wide arms, and most close heart.  
  *F.3.1.68.510-511.*

Le troisième Quarto de *The Malcontent* permet précisément un recentrage spéculaire de la pièce autour de l'ambiguïté de la flatterie et du parasitisme généré par Malevole lui-même. Il est piquant de constater que Malevole entretient finalement une

---

<sup>59</sup> John Webster, *The Duchess of Malfi*, Ed. Elizabeth M. Brennan, The New Mermaids (London: Ernest Benn, 1975).

double relation (ébauchée avec Bilioso) avec Pietro et Mendoza mais que cette relation s'insère dans une cascade où Pietro devient le jouet de Mendoza tout comme Malevole se laisse manipuler par lui. La flatterie, sur le plan de l'action, est riche de potentialités car elle manifeste différents degrés d'obliquité selon les phases où elle se développe. Elle est miroir intégral et miroir déformant. Elle est identité et altérité à la fois.<sup>60</sup>

Parfaitement adaptée aux deux personnages que sont Malevole et le Fawn, elle se cristallise sur l'ambiguïté bien connue de l'image du chien, de l'épagneul, aux connotations opposées. Le railleur a toujours été associé à la vision canine à travers le regard cynique qu'il porte sur l'humanité: "I ha' seen a sumptuous steeple turn'd to a stinking privy; more beastly, the sacred'st place made a dogs' kennel" (*M.*,2,5,56,127-129). Le mordant du langage devient alors expression de la sincérité; tel est le rôle joué par le blanc-seing que le faible Pietro accorde au masque aboyeur à l'aube de la pièce: "Come down, thou ragged cur, and snarl here. I give thy dogged sullenness free liberty to trot and bespurtle whom thou pleasest." (*M.*,1,1,16,911). Le troisième Quarto, comme par hasard, poursuit l'image canine à travers Passarello, mais en étoffant le passage à la flatterie à travers une recherche lexicale qui montre le fil ténu qui sépare deux attitudes apparemment irréconciliables: "Well, I'll dog my lord; and the word is proper, for, when I fawn upon him, he feeds me; when I snap him by the fingers, he spits in my mouth. If a dog's death were not strangling, I had rather be one than a serving-man." (*M.*,3,1,140-144,65-66,Q3). C'est ce rôle de caudataire que le masque dénonce: "Thinkest I'll sustain myself by flattering thee because thou art a prince? I had rather follow a drunkard, and live by licking up his vomit, than by servile flattery." (*M.*,4,5,89,66-77).

---

<sup>60</sup> Harold R. Walley, "The Date of *Hamlet* and Marston's *The Malcontent*," *The Review of English Studies*, 9 (1933), 397-409. Une fois encore, nous ne sommes pas d'accord avec le critique qui ne voit chez Bilioso qu'un apport mineur, voire superfétatoire: "The remaining passages are devoted to building up the character of Bilioso as a butt for Malevole's abuse. In general, not one of the passages contributes a single element to the play. The structure of the play is complete without them; they are merely loose appendages of the action." (p.403).

**CHAPITRE 4:**  
**MASQUES, MIROIRS-OUTILS**

## 1. Malcontent ou Malevole ?

On vient de voir que le Malcontent exerçait insidieusement son emprise sur Pietro en lui suggérant, avec une violence inouïe, de prendre sa revanche; et, Pietro, tétanisé, de répéter ces termes comme un automate, pour, au fil de l'action, donner peu à peu à sa vindicte verbale et primaire un sens profondément religieux. Le Malcontent pousse donc son adversaire, contristé et malheureux, non point à adopter la pose d'un mécontent aigri, mais, au contraire celle du repent, mécontent de soi-même et non plus jaloux des autres. Le masque semble donc se couler au profil de son interlocuteur pour mieux le transformer. Le mécontent génère un mécontent, au sens positif du terme.

On peut alors s'interroger sur l'utilisation d'un double nom pour le personnage principal de *The Malcontent*: en effet, si le titre de la pièce est *The Malcontent*, et si, par ailleurs, notre masque est perçu comme tel ("Now shall you hear the extremity of a malcontent: he is as free as air; he blows over every man") (*M*,1,3,17,1-2), on demeure surpris de constater que le masque réponde parallèlement au nom de Malevole et que, sur le script, c'est le nom qui précède chacune de ses répliques. C'est le second volet de cette double nature que nous nous proposons maintenant d'analyser en remontant pour ce faire aux pièces antérieures.

## 2. Mendoza et Malevole, doubles maléfiques

Le nom de Malevole donné au masque n'est pas le fruit du hasard: si le Malcontent sert de faire valoir aux envieux, aux mécontents de tout poil, Malevole reflète pleinement le Mal qui les habite: il sert ainsi de double à Mendoza dont il devient la main maléfique.

Incarnation de la duplicité, Mendoza, qui a évincé Pietro, forme l'une des grandes figures du théâtre marstonnien: avide de domination, Machiavel incarné à



l'image de quelque Barabas ou Richard III, toute son action vise à perpétrer le malheur et à échafauder la destruction des autres pour satisfaire sa soif de pouvoir. Mendoza se sert des êtres comme autant de marches à gravir pour les mieux fouler aux pieds:<sup>61</sup>

Mendoza: You are but a woman, lady, you must yield.  
 Mendoza: Modesty! Death, I'll torment thee.  
 M. 5. 6. 110. 26/29.

Il inflige le tourment physique et, partant, le tourment moral. Nous trouvons ainsi confirmation du fait qu'il est en action le véritable écho de Malevole<sup>62</sup> quand on le voit à son tour torturer le pauvre Pietro en jouant de sa tartufferie; emboitant le pas aux plans de Malevole dont il devient ainsi le jouet sans le savoir, il convainc Pietro du fait qu'il est trompé par un autre et on se remémore alors tout le jeu du masque cherchant à envahir Pietro:

Pietro: A mischief fill thy throat, thou foul-jaw'd slave!  
 Say thy prayers.  
 Mendoza: I ha' forgot 'em  
 Pietro: Thou shalt die!  
 Mendoza: So shalt thou. I am heart-mad.  
 Pietro: I am horn-mad.  
 Mendoza: Extreme mad.  
 Pietro: Monstrously mad.  
 Mendoza: Why?

61 W.A. Armstrong, "The Influence of Seneca and Machiavelli on the Elizabethan Tyrant," *The Review of English Studies*, 24 (January 1948), 27: "Thus the Machiavellian prince, unlike the ideal king of the moralists does not regard his subjects as so many souls to be guided in the paths of righteousness laid out by God, but as a selfish and materialistic creature, who, if suitably manipulated, will serve to increase his worldly power." Il en va autrement de l'attitude de Malevole face à Pietro.

62 Emile Gasquet, *Le Courant Machiavélien dans la Pensée et la Littérature Anglaise du 16ème Siècle*, Collection Etudes Anglaises, 51 (Paris: Didier, 1970). Dans son étude, l'auteur remarque cette recherche du double chez le Machiavel, et, p. 315, il souligne fugitivement le lien esthétique qui unit Mendoza et Malevole "[...] que l'on pourrait par moments prendre pour son double." Ce lien est caractéristique de la tragédie de la revanche élisabéthaine où l'on voit le vengeur se dessaisir d'une partie de sa tâche infaisable en en déléguant une partie à quelque sbire lequel délègue à nouveau une fraction de sa mission. Il y a donc une cascade qui se propage depuis le concepteur pour aller se briser chez un être fruste; cette cascade conduit peu à peu le dramaturge à faire le départ entre le vengeur et le "villain" vers lequel se focalisent à l'avenir l'attention et le suspense qui en dérivent. Cet écart fait alors naître puissamment l'ambivalence morale d'un vengeur qui est de plus en plus corrompu et impliqué et qui a, en conséquence, de plus en plus de difficulté à justifier sa moralité.

Tel est le cas d'Antonio dont les excès outrepassent la fonction originelle: "Antonio's darker personality is assuming command, pushing down the old "religious," "innocent" self and replacing it with the mentality of a revenger in the worst tradition." Cf. P.J. Ayres, "Marston's *Antonio's Revenge*: The Morality of the Revenging Hero", *Studies in English Literature 1500-1900*, 12:2 (1972), 368. Seule la parodie ("Antonio is a grotesque inflation of the traditional revenger, made grotesque quite consciously to emphasize the amorality of the Kydian conception of the hero", 370) ou le déguisement permettront d'installer une forme de distance.

Pietro: Why? Thou hast dishonored my bed.  
 Mendoza: I? Come, come, sit; here's my bare heart to thee,  
 As steady as is this center to the glorious world.  
 And Yet, hark, thou art a cornuto - but by me?  
 M.1.7.35.1-8.

Quel artiste! Mendoza sait retourner un argument en sa faveur, pour se concilier son adversaire qu'il tient peu à peu à sa merci. Le parasite invite Pietro à s'insinuer en son cœur pour mieux le détruire ensuite rien que par le pouvoir des mots:

Mendoza: Record, thou spirit of truth,  
 With what debasement I ha' thrown myself  
 To under offices, only to learn  
 The truth, the party, time, the means, the place,  
 By whom, and when, and where thou wert disgrac'd!  
 And am I paid with "slave"? Hath my intrusion  
 To places private and prohibited,  
 Only to observe the closer passages -  
 Heaven knows with vows of revelation -  
 Made me suspected, made me deem'd a villain?  
 What rogue hath wronged us?  
 Pietro: Mendoza, I may err.  
 Mendoza: Err? 'Tis too mild a name; but err and err,  
 Run giddy with suspect 'fore through me thou know  
 That which most creatures, save thyself do know.  
 Nay, since my service hath so loath'd reject,  
 'Fore I'll reveal, shalt find them clipp'd together.  
 M.1.7.36.14-29.

Ce faisant, Mendoza se réclame du Ciel et de la vérité tout en réussissant à se décrire sous des auspices les plus charmeurs; habile en diable, il sait évoquer la sensualité, le tourbillon des événements, ce qui n'est pas sans rappeler les scènes de tentation mêlées à la torture morale; il évoque le rôle qu'il admire le plus, celui du parasite et on croit voir, une fois encore, poindre Malevole.<sup>63</sup> Mendoza s'est fait le devoir de déciller Pietro et il se gausse de lui quand il le sent faiblir sous l'assaut verbal:

Pietro: Mendoza, thou know'st I am a most plain-breasted man.  
 Mendoza: The fitter to make a cuckold! Would your brows were most plain too!  
 M.1.7.36.30-32.

---

<sup>63</sup> Robert Ornstein définit le Machiavel en des termes qui confirment notre définition de Malevole, car il démontre que le Machiavel est plus qu'un simple personnage ambitieux sur scène: pour l'artiste et le moraliste, le Machiavel est un emblème du Mal, car il cristallise toutes les inquiétudes d'une société en mutations dans laquelle l'homme nouveau avide de pouvoir et de promotion bouscule, diabolique, toutes les certitudes: "[...] the myth of the Machiavel provided artists and moralists with a malevolent prototype of the New Man, the devil at loose in the well-ordered commonweal, intriguing for wealth and power." *The Moral Vision of Jacobean Tragedy*, 1960 (Madison and Milwaukee: University of Wisconsin Press, 1960), p.26.

On retrouve la grosse farce du cocuage et, Mendoza, double symbolique et ombre de Malevole, sait remuer, comme lui, le fer dans la plaie:

Mendoza: At women, true. Why, what cold phlegm could choose,  
Knowing a lord so honest, virtuous,  
So boundless-loving, bounteous, fair-shap'd, sweet,  
To be contemn'd, abus'd, defam'd, made cuckold?  
Heart! I hate all women for 't [...]  
M.1.7.36-37.34-38.

Fomenteur de situations torves, Mendoza fait naître chez sa victime l'insatisfaction en retardant ses déclarations et son action, en usant de sa faiblesse:

Pietro: Wilt thou tell me?  
Mendoza: Why, you may find it yourself; observe, observe.  
Pietro: I ha' not the patience. Wilt thou deserve me? Tell, give it.  
M.1.7.37.43-45.

Flatteur l'espace d'un instant, Mendoza cherche son intérêt et non pas la conversion (sinon vers le mal) du vieux duc en usant de la langue religieuse: "What salvation can you expect?" (M.,1,7,37,41-42). Devant cet homme faible, il mime, il anticipe un complot au cours duquel il fait cocufier Pietro une seconde fois afin, dit-il, de servir alors de protecteur à sa femme: situation absurde où l'on met en scène ce que l'on est censé détruire, et qui nous rappelle les situations par l'absurde de *The Fawn*:

Mendoza: Nay, then will I presume to counsel you.  
It should be thus: You with some guard upon the sudden  
Break into the princess' chamber; I stay behind,  
Without the door through which he needs must pass.  
Ferneze flies - let him. To me he comes; he's kill'd  
By me - observe, by me. You follow; I rail,  
And seem to save the body. Duchess comes,  
On whom (respecting her advanced birth  
And your fair nature) I know, nay, I do know,  
No violence must be used. She comes; I storm,  
I praise, excuse Ferneze, and still maintain  
The duchess' honor; she for this loves me.  
M.1.7.37-38.52-63.

Il est piquant de constater que cette petite scène, véritable théâtre dans le théâtre, au cours de laquelle Mendoza manipule Pietro est précisément l'écho des longues scènes au cours desquelles le Malcontent torture moralement Pietro. On dirait que la scène antérieure que le troisième Quarto a amplifiée, et au cours de laquelle Malevole torture Pietro, a été ajoutée pour servir, par anticipation rétroactive, de contre-point

ironique à celle-ci afin de bien souligner le parallélisme existant entre Malevole et Mendoza. Cette hypothèse de notre part est confirmée par l'ajout, juste après (scène 8), par le troisième Quarto du long dialogue entre Malevole et Passarello, lesquels commentent le mécontentement de Pietro, sa mélancolie ("The duke hangs down his head like a columbine") (*M.*,Q3,1,8,39,20-21), et son manque d'observation: "He hath sore eyes." (*M.*,Q3,1,8,39,14). L'espace d'un instant, Passarello, le fou, se fait donc à son tour le complice, le double, de Malevole.<sup>64</sup> Masque et tyran poussent pareillement au mal et au mécontentement.

### 3. Mendoza, hypocrite figure du Mal

Scélérat, Mendoza domine le récit par son incapacité voulue et lucide à faire le bien. Simultanément, et paradoxalement, cette force néfaste qu'il dégage se voit accentuer et affaiblir à la fois par sa lâcheté exceptionnelle: s'il domine la pièce par son goût du calcul, il lui survit également par sa veulerie; on se souvient que sa couardise sans égale le pousse à implorer la vie sauve sans pour autant renoncer à son hypocrisie coutumière: nous le voyons en effet, dans la scène suivante, réclamer quelques secondes de vie pour s'abriter avec bassesse derrière le Ciel et invoquer le salut de l'âme de ses vainqueurs:

Mendoza:	Where am I?
Pietro:	Where an archvillain is.
Mendoza:	O, lend me breath till I am fit to die!
	For peace with heaven, for your own souls' sake,
	Vouchsafe me life!
	<i>M.</i> 5.6.114-115.114-118.

Le terme "archvillain," dont le préfixe sert souvent à définir le Diable, doit être interprété avec son acception la plus forte, car Mendoza dépasse toutes les autres

---

<sup>64</sup> Robert C. Elliott, *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*, Princeton Paperbacks (Princeton, N.J., 1960), p.137, confirme ce lien esthétique entre Passarello et Malevole, lorsque, parlant des grands misanthropes, il confond les deux satiriques: "Yet with all his savagery of utterance and notwithstanding his major role in the plot, Malevole has scenes in which his japery and extravagant witticisms are indistinguishable from Passarello, the true fool of the play."

canailles de la pièce. Ce n'est donc pas le fruit du hasard si, précisément, au début de la pièce, Malevole a été décrit en termes voisins:

Pietro: This Malevole is one of the most prodigious affections that ever convers'd with nature: a man, or rather a monster, more discontent than Lucifer when he was thrust out of the presence.  
M.1.3.17.16-19.

Il est remarquable que, à l'inverse de Pietro, Mendoza résiste au masque et qu'il ne puisse jamais être converti. Comme le Volpone de Ben Jonson, sa stature maléfique continue à hanter la scène jusqu'au tomber du rideau; sa morgue immense lui fait se réclamer de Dieu dont il brade la spiritualité. Il se met hors d'atteinte du Bien et rien ne saurait plus le motiver:

Pietro: Ignoble villain, whom neither heaven nor hell,  
Goodness of God or man, could once make good!  
Malevole: Base, treacherous wretch, what grace can you expect,  
That hast grown impudent in gracelessness?  
M.5.6.115.119-122.

Le pleutre ne songe qu'à sauver sa vie et il refuse la Grâce céleste que lui offrent en chœur Pietro converti et Malevole.

Et pourtant, quel faux dévôt il est en public! Écoutons-le en observant comme l'inflexion de sa voix et la rotondité de son geste, évoquent l'homme d'église; ici, il accueille, mortifié, l'ermite qui lui annonce le trépas de Pietro:

Mendoza: Speak, holy father, nor let any brow  
Within this presence fright thee from the truth.  
Speak confidently and freely.  
M.4.3.79.11-13.

Mendoza prône une parole libre qui véhicule la vérité; il dit respecter l'aura sacrée du prêtre de même qu'il pleure le trépas du bon Pietro:

Mendoza: We, full of hearty tears,  
For our good father's loss -  
For so we well may call him  
Who did beseech your loves for our succession -  
Cannot so lightly overjump his death  
As leave his woes revengeless -  
M.4.3.81.53-58.

Ces larmes feintes, cette utilisation des mots "good" et "holy" trahissent le faux dévôt; il exhale les soupirs de la bonté que le spectacle du mal fouille jusqu'aux tréfonds de l'âme:

Mendoza: O God, O God! How we dull honest souls,  
Heavy-brain'd men, are swallowed in the bogs  
Of a deceitful ground, whilst nimble bloods,  
Light-jointed spirits, pent, cut good men's throats  
And scape! Alas, I am too honest for this age,  
Too full of phlegm and heavy steadiness;  
Stood still whilst this slave cast a noose about me;  
Nay, then, to stand in honor of him and her,  
Who had even slic'd my heart.  
*M.2.5.54-55.59-67.*

La fausseté du faux bigot se retrouve dans le ton affligé devant le malheur du monde, le regard découragé et la main impuissante. Mendoza parle ici au nom de tous les braves gens, simples et honnêtes, et le "we" royal se confond astucieusement au "we" de l'humilité. Il est trop bon pour cet âge immoral et il joue le martyr victime de la trahison, le pendu innocent, ou la blanche victime que la dague a frappée à la gorge. D'un bout à l'autre de son jeu, Mendoza le pharisien se réclame donc de la religion dont il utilise la langue et les mots comme dans l'exemple suivant où, seul, il envie le rôle du courtisan et du mignon royal:

Mendoza: Now, good Elysium! what a delicious heaven it is to be in a  
prince's favor! O sweet God! O pleasure! O fortune! O all  
thou best of life!  
*M.1.5.30.20-22.*

Ces propos mêlent l'expression religieuse à celle du vice, le langage chrétien au langage païen. Mendoza, on le voit, a peine à conserver totalement sa belle façade; on ne sera donc pas surpris, après avoir écouté le bon père, de le voir rejeter Aurelia, épouse de Pietro, dont il s'est servi pour sa promotion en des termes qu'il veut équitables, mais à travers lesquels point une impatience qu'il a peine à maîtriser:

Mendoza: Woman of shame,  
We banish thee forever to the place  
From whence this good man comes; nor permit,  
On death, unto the body any ornament;  
But base, as was thy life, depart away.  
*M.4.3.81.59-62.*

Si son manque de charité peut être décelé en public, il est encore plus net lorsque le masque parle seul: il n'en est plus alors à une contradiction près et le spectateur tremble à le voir ainsi mélanger le sacré et le profane, jongler avec la religion et l'injure qu'il met sur un plan d'égalité stylistique:

Mendoza: O blessed state! What a ravishing prospect doth the Olympus of favor yield! Death, I cornute the duke! Sweet women, most sweet ladies, nay angels! By heaven, he is more accursed than a devil that hates you, or is hated by you, and happier than a god that loves you, or is beloved by you.

M.1.5.30.31-36.

Mendoza, lorsqu'il profère ses jurons, met sur un même plateau "by heaven" et "death." Mélangeant à l'envi le terme païen et le terme chrétien, il veut avoir le bonheur d'un dieu et non point aimer Dieu; il désire même être supérieur à ce dieu, ce qui montre que nous ne pouvons le croire. Quelques instants plus tard, la girouette apostrophe alors le sexe féminin qu'il vient d'encenser en termes d'une rare virulence: "Women! Nay, furies; nay, worse; for they torment only the bad, but women good and bad. Damnation of mankind." (M.,1,6,34,78-79).

Ironie de ses propos, on retrouve les mots "torment" et "damnation" que nous avons rencontrés lorsque Malevole menaçait Pietro: Marston semble donc jouer d'une sorte de mimétisme qui utilise les mêmes vocables par des personnages différents pour exprimer à la fois le mal et le bien, tout comme le masque torturant est à la fois le mal et le bien. Tartuffe insoutenable, Mendoza dénonce en effet, comme Malevole le satirique, la luxure et le vice: "Their blood is their only god; bad clothes and old age are the only devils they tremble at. That I could rail now!" (M.,1,6,35,91-93). Son discours favori consiste à pourfendre la luxure alors que nous savons avec quel diabolique appétit il convoita Aurelia et avec quel sang-froid, il tentera de s'emparer de la vertueuse Maria.

Pourtant, lorsqu'il est seul, Mendoza fait montre d'une lucidité surprenante: "Lust's like the plummets hanging on clock-lines, / Will ne'er ha' done till all is quite

undone." (*M.*,2,1,42,8-9). Illustration de l'ambivalence de Mendoza qui sait décrire le mal avec les mots exacts, car il ne le connaît que trop bien. Hors-masque, et il faut bien en venir à parler d'un masque lorsque l'on a ainsi deux langues opposées, Mendoza fait montre de beaucoup de lucidité pour les travers des autres qu'il juge avec perspicacité. C'est d'ailleurs dans de telles circonstances qu'il fait montre d'un cynisme hors-pair: "My brain is in labor till it produce mischief." (*M.*,1,7,38,74-75). Mendoza, l'homme intègre en apparence, n'a qu'une morale, celle de la monstrosité, celle du rejet de l'harmonie des choses et des êtres:

Mendoza:            Nothing so holy,  
                          No band of nature so strong,  
                          No law of friendship so sacred,  
                          But I'll profane, burst, violate,  
                          'Fore I'll endure disgrace, contempt, and poverty.  
                          *M.2.1.42.13-17.*

Il rejette le sacré et toute forme d'unité; il rejette, en bloc, toutes les bases de la religion et, non content de celà, il use d'expressions extrêmement violentes.

Ces lignes ont montré que Mendoza incarnait le mal; elles ont montré que celui-ci était aggravé par l'hypocrisie verbale qui s'appuyait sur la religion que le mécréant ne cessait de fouler aux pieds ainsi que la morale. Mendoza est un Malevole, au sens pur, tant sur le plan symbolique, que sur celui de l'action.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> William Slights, "Elder in a deform'd church": The Function of Marston's Malcontent," *Studies in English Literature 1500-1900*, 13:2 (1973), 360-373. Cet article intéressant ne fait pas assez distinctement le départ entre Malevole et le Malcontent, car il assimile pour ainsi dire les deux notions: "Malevole is a malcontent and not a machiavel. Though the two types were often blended in varying proportions on the Jacobean stage, they are not necessarily identical. Malevole's role is not that of the smiling hypocrite who 'counts religion but a toy' but of the disillusioned idealist who is outraged by a world in which the church is 'the public place of much dissimulation.'" (361-362). A l'inverse du critique, nous défendons la thèse du machiavel, face à Mendoza, de même que celle du Malcontent, face à Pietro. Pour ce qui est du personnage sous le masque, nous y reviendrons plus tard, en étudiant Altofronto. Selon nous, le masque est la projection de ceux qui l'utilisent et il ne dépend pas uniquement du déguisement de départ. Le Malcontent, en tant que pose de départ, est compatible avec des poses multiples qui vont du railleur au flatteur, en passant par l'opportuniste machiavélien. Telle est l'originalité de Marston qui réussit à dépasser la figure traditionnelle pour lui donner une dimension plus importante et plus variée.



#### 4. Piero, origine de Mendoza

Les lignes suivantes visent à compléter notre tableau de Mendoza par une considération à rebours sur ses origines. Nous allons démontrer que le Piero d'*Antonio and Mellida* et d'*Antonio's Revenge* est à l'origine de Mendoza, mais qu'il n'est pas entièrement semblable, afin de mieux appréhender la ligne directrice qui préside à l'évolution et à la transformation de Mendoza.

Comme Mendoza, Piero représente le mal et l'hypocrisie de la parole. En effet, *Antonio and Mellida* s'achève sur l'image d'un duc magnanime et loyal: ému par son adversaire Andrugio qui lui présente sa tête qui avait été mise à prix, il ne renie pas sa promesse de pardon:

Piero:                   We still with most unmov'd resolve confirm  
                              Our large munificence; and here breathe  
                              A sad and solemn protestation:  
                              When I recall this vow, O let our house  
                              Be even commanded, stained and trampled on  
                              As worthless rubbish of nobility.  
                                  A.M.5.2.74.140-145.

Paroles superbes et chevaleresques qui reposent sur toute une conception de l'honneur liée à la valeur du mot et du serment prêté devant Dieu par le chevalier ou le représentant de l'Ordre. Piero évoque sans ciller la destruction de la lignée familiale, l'auto-destruction qu'un de ses faux-pas entrainerait alors:

Piero:                   We blush, and turn our hate upon ourselves  
                              For hating such an unpeer'd excellence.  
                              I joy my state, him whom I loath'd before  
                              That now I honor, love, nay more, adore.  
                                  A.M.5.2.75.169-172.

Le vocabulaire et le rythme du vers expriment la force, la noblesse et la dignité du sentiment et cette scène de réconciliation clôt alors *Antonio and Mellida*. Hélas, les scènes d'horreur, la boucherie qui glacent d'effroi le spectateur à l'aube d'*Antonio's Revenge* composent alors un retournement aussi horrible qu'imprévu et jettent sur-le-champ un discrédit abominable sur cette union, cette réconciliation de la famille. Le critique s'est demandé si John Marston avait voulu ces mots sincères ou si

l'idée d'un retournement lui était venue par la suite; peu nous chaut; ce qui compte pour nous, c'est que le dramaturge veuille nous montrer une parole double. Or, ce retournement du verbe, c'est précisément le fondement d'*Antonio's Revenge*: comme Mendoza, Piero s'applique à offrir l'image de la justice car il sait mettre son honnêteté de façade en valeur:

Piero: I pursue justice, I love sanctity  
And an undefiled temple of pure thoughts.  
Shall I speak freely?  
A.R.2.1.28.93-95.

Piero redoute la tache, la souillure de l'honneur où qu'elles se trouvent, et il se réclame de la parole libre: "Pollution must be purged." (A.R.,2,1,27,67). Il en appelle encore à la justice lorsqu'il cherche simultanément à faire accuser Antonio pour laver sa fille du soupçon qu'il a pourtant fait peser sciemment sur elle: "I loved him well, yet, I love justice more." (A.R.,2,1,28,111). Ironie habile du dramaturge, car on verra, plus loin, le monstre faire semblant de défendre Antonio en public, alors que tous ses actes ont visé à duper la justice pour faire accuser l'innocent:

Piero: I hold Antonio, for his father's sake,  
So very dearly, so entirely choice,  
That knew I but a thought of prejudice  
Imagin'd 'gainst his high ennobled blood  
I would maintain a mortal feud, undying hate  
'Gainst the conceiver's life. And shall justice sleep  
In fleshly lethargy for mine own blood's favor,  
When the sweet prince hath so apparent scorn  
By my - I will not call her daughter? Go;  
Conduct in the loved youth Antonio.  
A.R.4.2.58.83-92.

Parangon de la justice et de la vertu, le monstre se prévaut régulièrement de la lignée du sang, de l'honneur du nom, prêt à en briser la continuité pour l'amour de la vérité; il est même tout disposé à rayer de son sang sa fille Mellida - qu'il a contribué à humilier et à défaire:

Piero: Most just and upright in our judgment seat.  
Were Mellida mine eye, with such a blemish  
Of most loath'd looseness, I would scratch it out.  
Produce the strumpet in her bridal robes,  
That she may blush t'appear so white in show  
And black in inward substance. Bring her in.  
A.R.4.1.47.77-82.

Comme pour Mendoza lorsqu'il renvoie Aurelia, on remarque ce mélange bizarre de morale et d'inhumanité: la violence du propos trahit le sentiment qui couve. Mais, Piero, à l'inverse de Mendoza, sait beaucoup moins habilement contenir sa véritable image, violente et dure:

Piero: Forebear, impure, to blot bright honor's name  
With thy defiled lips. The flux of sin  
Flows from thy tainted body. Thou so foul,  
So all-dishonor'd, canst no honor give,  
No wish of good that can have good effect  
To this grave senate, and illustrate bloods.  
Why stays the doom of death?  
A.R.4.1.59.126-132.

Néanmoins, on retrouve sur ses lèvres toute la révolusion que l'honneur bafoué par le crime dit lui inspirer:

Strozo: Applaud my agonies and penitence.  
Piero: Thy honest stomach that could not digest  
The crudities of murder; but, surcharg'd,  
Vomited'st them up in Christian piety.  
A.R.2.2.40.204-207.

C'est d'ailleurs un aspect qui le distingue assez fortement de Mendoza, vu que ce dernier ne situe pas tant son image de marque sur le plan de l'honneur chevaleresque que sur celui, plus abstrait, du bien et du mal. Evolution lente que le passage d'un théâtre d'action à un théâtre plus verbal. Certes, Piero se réclame aussi de Dieu et du Ciel: "O heaven! O heaven! Were she as near my heart / As is my liver, I would rend her off." (A.R.,1,2,19,231-232). Mais ses exclamations ne sont que des jurons déguisés en accord avec la cruauté bestiale du propos: Piero manifeste une joie maligne et insensée à évoquer l'image de l'unité de la lignée familiale, l'image du sein qu'il est en train de déchirer lui-même:

Piero: Give me thy ears: huge infamy  
Press down my honor if even then, when  
His fresh act of prowess bloom'd out full,  
I had ta'en vengeance on his hated head -  
A.R.1.1.8.52-55.

L'excès de la langue reflète l'excès de l'attitude et Marston a peine à les séparer: Piero diffère de Mendoza, homme quasi-déguisé, car il a deux paroles bien opposées, l'une en public, l'autre lorsqu'il est seul, en aparté devant la foule. Le spectateur est confronté à

deux hommes, l'homme public et l'homme privé, tout comme il voit Malevole sur scène et Altofronto hors-masque. *Antonio and Mellida* et *Antonio's Revenge* n'ont pas réussi cette coupure féconde dûe au masque et ces pièces nous présentent un monstre changeant, tantôt horrible, tantôt paradoxal, car il se réclame de l'honneur seul, au milieu d'un crime, les mains rouges de sang. Le spectateur voit donc mêlées l'expression du bien et du mal, ce qui leur ôte une partie de leur crédibilité: la duplicité de Mendoza est nettement visible tandis qu'ici tout est fondu et l'expression hypocrite du bien ne séjourne pas dans la mémoire du spectateur, car elle est toujours et immédiatement lavée par le sang: "Lord, in two hours what a topless mount / Of unpeer'd mischief have these hands cast up!" (A.R.,1,1,6,9-10). Certes, Piero exulte tout seul comme le fera son suivant, Mendoza: "Hell, Night / Give loud applause to my hypocrisy." (A.R.,1,1,7,30-31). Mais cette exultation pompeuse manque de sincérité et de réelle grandeur théâtrale. Piero, seul, s'en prend à lui-même alors que Mendoza foule aux pieds les valeurs sacrées de l'harmonie avec lucidité; on objectera, à relire les vers précédents, que Piero est capable de distance; certes, mais cette distance tient de la mise en scène parodique: "I am great in blood / Unequal'd in revenge." (A.R.,1,1,7,17-18). Expression peut-être sincère, mais artificielle, car elle traduit une sorte de détachement: "Yon horrid scouts / That sentinel swart night, give loud applause / From your large palms." (A.R.,1,1,7,18-20). Ce détachement représente ce désir que Marston éprouve de nous montrer un homme qui fait le mal tout en gardant les yeux ouverts sur lui-même. Mais seul un masque y réussira car on sent ici beaucoup trop l'effet de mise en scène presque baroque <sup>66</sup> mêlé à la parodie:

Piero:                   By this warm reeking gore, I'll marry her.  
                              Look I not now like an inamorate?

---

<sup>66</sup> Roland Mousnier, dans *Les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles: la grande mutation intellectuelle de l'humanité; l'avènement de la science moderne et l'expansion de l'Europe; 1953*; rpt. Quadrige (Paris: Presses Universitaires de France, 1993) pp. 196-197, définit le baroque comme une crise de la sensibilité: "[...] au 'moi' unique, se substitue une floraison de 'moi'. Alors affleurent successivement à la conscience la multiplicité riche et trouble du subconscient, la masse des impulsions obscures, la poussée multiforme de toutes les puissances vitales. Le baroque a donc le goût de la liberté, le dédain des règles, de la mesure, des bienséances. Il est irrationnel, contradictoire.[...] Il sacrifie l'ordre à la sensation, l'éternité à l'intensité."

Poison the father, butcher the son, and marry the mother;  
ha!

A.R.1.1.10.103-105.

Le boucher accumule les actes d'horreur physique, les mots, le sang, sans raffinement car il ne montre que l'excès qui ruisselle sur scène: "Look, yet his lifeblood reeks upon this steel." (A.R.,1,2,19,211).

### 5. Piero, anticipation de Mendoza

Ce qui fait le point commun entre Mendoza et Piero, c'est le goût de la revanche. Nous n'insisterons pas sur la fréquence du mot dans *Antonio's Revenge*: elle y est aussi excessive et aveugle que les scènes qui la dépeignent ou qui la suggèrent:

Piero: O now Tragœdia Cothurnata mounts;  
Piero's thoughts are fixed on dire exploits;  
Pell mell! Confusion and black murder guides  
The organs of my spirit.  
A.R.2.2.41.220-23.

Constatons simplement que celle-ci repose sur une base différente dans les deux pièces:

Mendoza: Who cannot feign friendship can ne'er produce the effects of  
hatred. Honest fool duke, subtle lascivious duchess, seely  
novice Ferneze - I do laugh at ye. My brain is in labor till it  
produce mischief; and I feel sudden throes, proofs sensible  
the issue is at hand.  
M.1.7.38.72-76.

Mendoza ne veut pas agir par la force seulement mais par la subtilité de l'amitié feinte. Ce qui montre que Mendoza n'est pas uniquement un personnage tout pétri d'autorité grossière, de ruse animale, mais un esprit avant tout. Rappelons que Mendoza nous dit qu'il aime s'insinuer chez les grands en rampant à la traîne de ceux-ci:

Mendoza: To have a general timorous respect, observe a man, a  
stateful silence in his presence, solitariness in his absence, a  
confused hum and busy murmur of obsequious suitors  
training him, the cloth held up and way proclaimed before  
him, petitionary vassals licking the pavement with their  
slavish knees whilst some odd palace-lamprels that  
engender with snakes, and are full of eyes on both sides,  
with a kind of insinuated humbleness fix all their delights  
upon his brow! O blessed state!  
M.1.5.30.23-32.

Mendoza présente donc une forme de lâcheté qui le met en opposition avec son prédécesseur. En effet, il se ravale au niveau de l'épagueul, du "fawn," et on dirait par conséquent que le caudataire cherche à se rabaisser pour imiter une situation d'échec et de servilité. Cette pose obséquieuse est un déni de sa propre substance si bien que le parasite pointe déjà le nez et Mendoza est symboliquement mûr pour se transformer en parasite des autres: "My heart cries, 'Perish all!' How! how! What fate / Can once avoid revenge, that's desperate?" (*M.*,2,1,42,26-27). C'est précisément ce goût du parasitisme qui le perd lorsqu'il s'offre l'aide de Malevole. Nous allons montrer en effet que Malevole joue un rôle exceptionnel sur le plan de l'action comme sur celui de l'interprétation. Ni Piero, ni Mendoza n'agissent seuls car ils sont tous les deux assistés d'une sorte de double qui prolonge leur bras meurtrier.<sup>67</sup>

## 6. Strozo, miroir-outil de Piero

Piero possède Strozo, image de la cruauté fruste; il ne répond que par oui ou par non, ce qui irrite le maître:

Piero:                   No! Yes! Nothing but no and yes, dull lump?  
                               Canst thou not honey me with fluent speech  
                               And even adore my topless villainy?  
                               Will I not blast my own blood for revenge,  
                               Must not thou straight be perjur'd for revenge,  
                               And yet no creature dream 'tis my revenge?  
                               Will I not turn a glorious bridal morn  
                               Unto a Stygian night? Yet naught but no and yes?  
   A.R. 1.1.9.82-90.

Or ce que Piero souhaite, c'est un miroir où il puisse se refléter et y lire sa vilénie. Mais Strozo est inintelligent et, selon la tradition de Sénèque, le fomenteur devient alors la victime des stratagèmes qu'il conçoit. Ainsi, pour se faire pardonner du soupçon qui

---

<sup>67</sup> Emile Gasquet, *Le Courant Machiavélien dans la Pensée et la Littérature Anglaise du 16ème Siècle* (Paris: Didier, 1970), p.301: "Le plus souvent, il [le Machiavel] a auprès de lui quelque personnage sans intelligence ni grandeur, quelque acolyte docile, plutôt agent exécuteur que véritable complice, qu'il pousse par de faux prétextes ou des promesses illusoires, qui l'aide à mettre sur pied ses diaboliques projets, qui surtout se charge pour lui des besognes les plus compromettantes et que le machiavel reniera ou supprimera sans pitié une fois terminé son office, quitte à le noircir de tous les crimes pour blanchir sa propre réputation."

pèse sur lui, Piero a-t-il imaginé de présenter au public un Strozo pénitent sous la corde, avouant avoir été payé par Antonio pour souiller l'honneur de Mellida; on voit ici Piero préparer une mise en scène où la parole est entièrement déguisée:

Piero: Do it with rare passion, and present thy guilt  
 As if 'twere wrung out with thy conscience' gripe.  
 Swear that my daughter's innocent of lust  
 And that Antonio brib'd thee to defame  
 Her maiden honor, on inveterate hate  
 Unto my blood; and that thy hand was fee'd,  
 By his large bounty, for his father's death.  
 Swear plainly that thou chok'dst Andrugio  
 By his son's only egging. Rush me in  
 Whilst Mellida prepares herself to die,  
 Halter about thy neck, and with such sighs,  
 Laments and acclamations liven it,  
 As if impulsive power of remorse -  
 A.R.2.2.39-40.181-194.

Nous voyons ici un tyran habiller de mots son double. C'est une mise en scène, une scène de théâtre où la langue fausse, la langue de l'hypocrisie, va se retourner contre Strozo, lequel, en en rajoutant, finit par se détruire soi-même.

On retrouve une telle mise en scène dans *The Malcontent* lorsque Mendoza suggère au masque Malevole de détruire Piero: "Murder the duke." (M.,3,3,69,71). Malevole accepte et il se coule derechef aux conceptions de son mentor: "Command me; I am thy slave, beyond death and hell." (M.,3,3,69,69-70). Parasite, comme Maquerelle, la courtisane face à lui (M.,1,6,33,53-61), il sait alors se faire rétribuer et devenir vénal:

Mendoza: Let's grasp; I do like thee infinitely. Wilt enact one thing for me?  
 Malevole: Shall I get by it? ([Mendoza] gives him his purse). Command me; I am thy slave, beyond death and hell.  
 M.3.3.69.67-70.

Comme Strozo, il en rajoute, mais à l'inverse de ce dernier, c'est le flagorneur qui prend en charge la somme des opérations et qui suggère une mise en scène:

Malevole: Um! Not so good. Methinks, when he is slain,  
 To get some hypocrite, some dangerous wretch,  
 That's muffled o'er with feigned holiness,  
 To swear he heard the duke on some steep cliff  
 Lament his wife's dishonor, and, in an agony  
 Of his heart's torture, hurled his groaning sides  
 Into the swoll'n sea. This circumstance,

Well made, sounds probable; and hereupon  
The duchess -  
M.3.3.70.103-111.

Cette mise en scène est remarquable car Malevole offre un hypocrite à l'hypocrite. Mendoza voit alors offert à lui tout ce qu'il aime, un vrai tartuffe, et son intoxication commence car c'est le masque qui ordonne et qui téléguidé l'action; ce n'est plus le subordonné qui agit:

Mendoza: O unpeerable invention! Rare!  
Thou god of policy, it honeys me!  
M.3.3.70.112-113.

Ce projet, doux comme le miel, flatte le sens de la stratégie du tyran et le masque flatteur et esclave à la fois, s'introduit avec aisance dans la faille; observons le mot "unpeerable" que nous avons retrouvé également sur les lèvres de Piero. Formulation admirable de la jubilation aveugle que l'on trouve chez un Volpone louant l'habileté d'un Mosca. Piero, quant à lui, abuse également de cette auto-satisfaction au moment climactique où il semble toucher du doigt la perfection:

Piero: O, excellent!  
Venice, Genoa, Florence at my beck,  
At Piero's nod - Balurdo, O, ho! -  
O, 'twill be rare, all unsuspected done.  
A.R.2.1.25.15-18.

Piero: Triumph, Piero; hark, he groans; O rare!  
A.R.2.2.37.131.

Piero: Ha, Strozo, is't not rare?  
Nay, but weigh it - [...]  
Is't to be equal'd, think'st thou?  
A.R.1.1.9.75-76;79.

On remarque, à travers ces exemples d'intoxication verbale, combien le tyran cherche le miroir: il en appelle à Strozo, à Balurdo, à lui-même. Si l'on devait peser les choses, on verrait le fléau incliner du côté du masque lequel réfléchit la contradiction de son interlocuteur: Mendoza souhaite un hypocrite, comme lui, tout en s'en méfiant tout à coup: "Yea, provident. Beware an hypocrite; / A churchman once corrupted, O, avoid!" (M.4,3,84,120-121). Ce qui frappe, c'est ce besoin d'un autre qui réfléchisse sa propre contradiction comme le dit si justement Mendoza: "'Tis good trust few; but, O, 'tis best trust none." (M.,4,3,85,137). Mieux encore, on comprend que ce n'est plus le masque



parasite qui s'infiltré chez le duc <sup>68</sup> mais le duc qui cherche à s'infiltrer dans le masque: "Let's grasp; I do like thee infinitely. / Wilt enact one thing for me?" (*M.*3,3,69,67-68). Mendoza fait plus que d'aimer le masque, il se donne à lui, bien qu'il n'ait pas entièrement confiance en lui: "In thee be all my spirit / Retain ten souls [...]" (*M.*3,3,71,120-121). Il vend quasiment son âme au diable: "The fate of all my hopes in thee doth dwell." (*M.*3,3,71,123). Malevole joue donc de l'amitié fausse car il sait qu'il éveille chez son adversaire quelque chose d'essentiel. Ce don de soi est un thème que nous percevons dans *Antonio's Revenge* lorsque Piero appelle Strozo à lui: "Ha, Strozo, my other soul, my life." (*A.R.*,2,2,39,177). Il se sert de lui comme d'une chose destinée à combler ses défauts:

Piero:                   Thou slight-brain'd mischief; thou art made as dirt  
                               To plaster up the bracks of my defects.  
                               I'll wring what may be squeeze'd from out his use,  
                               And good night, Strozo.  
                                   *A.R.* 3.1.41.215-218.

Notons que la disparition de Strozo dans *Antonio's Revenge* et de Malevole dans *The Malcontent* sera à l'origine du déséquilibre qui précipitera les deux monstres dans le néant. Le seul miroir dont ils disposent alors, c'est une panoplie de formules éculées, de truismes stériles, dans lesquelles ils puisent les dernières forces de leur aveuglement:

Mendoza:               And he that's great, to him are slaves  
                               Shame, murder, fame, and wrong. -  
                                   *M.*5.4.105.45-46.

A cet instant, Mendoza met dans son jeu Celso, le confident d'Altofronto et il plonge dans le monde du hors-masque qui aura raison de lui, nonobstant sa certitude aveugle: "tis good not to be deceived." (*M.*5,4,105,41). A cet instant, il cherchera à envahir un autre monde clos, à séduire Maria, la veuve d'Altofronto, mais il se heurtera à un mur.

---

<sup>68</sup> John V. Curry, dans le chapitre sur le dupeur dupé de son ouvrage *Deception in Elizabethan Comedy* (Chicago: Loyola University Press, 1955), corrobore implicitement notre démarche en remarquant le côté passif de Malevole qui prend assez peu d'initiatives et dont le rôle déclencheur se limite essentiellement à la zizanie qu'il laisse s'instaurer au sein des couples: "Each of these [moves by Mendoza] is counterchecked by Altofronto, who rather makes use of Mendoza's own advances to thwart him than initiates any steps of his own." (p.117). En clair, le masque se définit en creux, un peu comme le négatif d'une photographie, pour épouser le profil de qui il veut détruire, qu'il soit machiavel flatteur ou proche du repentir.

Le spectateur mesure pleinement la gravité de son état, car il le voit jubiler hors-masque tandis que tout se retourne déjà contre lui: "Now is my treachery secure, nor can we fall." (*M.*,5,4,106,72). C'est Mendoza qui demande à Celso, ombre de Malevole, de préparer le Masque final, tout comme Piero sollicitera également le sien. Il est clair que le Masque final, invention de Mendoza, a pour ambition de devenir la célébration fastueuse et éclatante du Mal. Mais pour le spectateur averti, il devient furtivement une sorte de représentation allégorique, un prolongement virtuel du masque satirique qui semble démultiplier son déguisement pour servir sa propre cause.<sup>69</sup>

### 7. Antonio déguisé, second miroir-outil de Piero

De même que Mendoza, en sa soif de maîtriser le temps et de s'emparer du cours des choses, recherche une mise en scène finale, un Masque pour faire écho à sa propre duplicité, Piero ne se satisfait pas de la disparition de Strozo ni de cette mise en scène: il veut lui-aussi son Masque et il confie ce dernier à un "fool," Antonio déguisé: "Would all the states in Venice were like thee / O then I were secur'd." (*A.R.*,4,1,59,109-110). Il préfigure ici Pietro se louant d'avoir su choisir le Malcontent: "I like him; faith, he gives good intelligence to my spirit [...]" (*M.*, 1,3,17,25-26). Piero se croit bien à l'abri dans le sillage du fou et il se réjouit de ne pas être confronté à quelque aigri corrosif, quelque malcontent qui pourrait fureter un peu trop loin dans ses affaires pour en sonder et en dénicher les failles vulnérables:

Piero:                   He that's a villain or but meanly soul'd  
                              Must still converse and cling to routs of fools  
                              That cannot search the leaks of their defects.  
                              O, your unsalted fresh fool is your only man;

---

<sup>69</sup> Marie Cornelia voit dans le Masque final de *The Malcontent* le point d'orgue de toute la pièce: "Here the masque device bears that relationship to the play which the masque bears to the antimasque in court presentation. The whole of the play's action may be viewed as antimasque activity which is resolved in the main masque action of the final scene." (pp.142-43). Notre analyse va dans le sens de ce commentaire qu'il amplifie en montrant que le Masque est un prolongement esthétique du critique déguisé. Marie Cornelia, *The Function of the Masque in Jacobean Tragedy and Tragicomedy*, Salzburg Studies in English Literature, 77 (Salzburg: Institut für Englische Sprache und Literatur, 1978).

These vinegar tart spirits are too piercing,  
Too searching in the unglued joints of shaken wits.  
A.R.4.1.59.111-116.

Il étale de la sorte son aveuglement avec sottise, mais celle-ci est presque compréhensible car il trouve un faible devant lui, un être qui ne lui inspire pas trop d'antipathie étant donné qu'il épouse la même valeur: la mobilité. Le Malcontent, au contraire, offre un spectacle plus saisissant car le masque réussit à plaire bien qu'il soit déplaisant, potentiellement dangereux, et chargé d'aigreur! Il est nécessaire de plaire pour avoir une quelconque possibilité d'intégration. Piero confirme donc Antonio dans son rôle esthétique de miroir, ce que confirme un article de Barbara Baynes qui démontre qu'Antonio vengeur, tout de noir vêtu devient esthétiquement le double machiavélien de Piero: "He is a mirror image of the villain in the opening scene of the play, after Piero has murdered Feliche and Andrugio."<sup>70</sup> On sent que Marston a besoin d'un "villain" déguisé afin de manipuler l'action. Bien entendu, il serait faux de le comparer à Malevole, mais la situation est proche: le masque devient instrument et miroir pour pratiquer une revanche qui se retourne contre son concepteur. Par ailleurs, il est clair que le masque, en dépit de ses aspérités, est en train de devenir plus amène afin d'occulter le "villain:" Piero ne veut pas un esprit trop perçant, mais, ironiquement, il se réjouit d'une critique superficielle, tant il se croit à l'abri.

### **8. L'élaboration d'une structure de miroir-outils**

Cette comparaison entre Piero et Mendoza nous a donc donné deux sortes de conclusions, les unes concernant les personnages eux-mêmes, les autres, plus générales, concernant la stratégie de l'auteur.

En ce qui concerne les personnages, nous avons vu que Mendoza était le prolongement de Piero mais qu'il était, en apparence, beaucoup plus policé car moins

---

<sup>70</sup> Barbara J. Baines, "Antonio's Revenge: Marston's Play on Revenge Plays," *Studies in English Literature 1500-1900*, 23:2 (Spring 1983), 286.

brutal et autoritaire: lâche, veule, il se distingue surtout par sa duplicité langagière dont il fait l'assise de son jeu. Alors que Piero fait régner une terreur aveugle, Mendoza joue sur l'amitié et la flatterie tout en torturant insidieusement; il joue sur la façade de la moralité qui n'est qu'ébauchée chez Piero.

En fait, Marston accomplit son coup de maître en faisant intervenir le déguisement car ce dernier permet deux choses: la division nette de Mendoza en deux personnages: le criminel, d'un côté, lorsqu'il parle seul, et la parole masquée de l'autre, celle du dévôt. Il permet un jeu plus subtil, plus convaincant sur le plan théâtral: celui de l'hypocrisie <sup>71</sup>, à l'inverse de celui de Piero qui se met tellement en scène qu'il en perd toute crédibilité. En même temps, le masque offre un miroir dans lequel le tyran se reflète avec toutes ses contradictions: le masque est avant tout un parasite qui fait naître le parasitisme <sup>72</sup> car il sait se plier, tout comme le fait son adversaire; on voit donc Marston évoluer vers une stratégie où la violence n'existe plus, sinon à travers le langage <sup>73</sup>. Marston a d'ailleurs adopté une stratégie qui est celle de l'indirection: faire

---

<sup>71</sup> Victor Oscar Freeburg, *Disguise Plots in Elizabethan Drama: a Study in Stage Tradition*, (New-York: Columbia University Press, 1915; rpt. New-York: Benjamin Blom, 1965). Cet ouvrage encore moderne tend à ne voir dans les masques que leur effet mécanique sur l'action et ne mesure pas pleinement le rôle symbolique du masque comme emblème de déguisement: "Marston's dukes spy on their courts with cynical and even vile comments and actions, but they do not utilize their disguise to any great extent to shape events in the plays." (p.168).

<sup>72</sup> Christiane Gallenca, dans *La Dupe Elisabethaine ou l'Homme Trompé*, Collection Etudes Anglaises, 83 (Paris: Didier-Erudition, 1982), affirme, p.38, un trait essentiel de la dupe: *Zani, Gull, Foole*, la dupe se dessine à la fois comme un sot et un imitateur.

<sup>73</sup> Peter Hyland, "Disguise and the Drama of Evil," *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, 60 (November 1983), 184-196. Cet article met fort bien en valeur le rôle essentiel du déguisement comme représentation du mal: "An examination of the growth of disguise conventions within the development of the morality play will show that disguise devices inherited from the domestic stage were exclusively identified with evil" (184). Un peu plus loin, le critique utilise même le terme fort approprié de "moral metaphor" (184). Il insiste sur la nécessité d'un déguisement destiné à tromper (185) afin de renforcer l'effet produit par la nomination: "The development of actual physical disguise from this name - changing is dramatically logical and theatrically attractive, though it is not necessary from the point of view of the allegory, since a simple change of name is sufficient to deceive Mankind." (185).

On ne peut alors passer sous silence le commentaire de Marie Cornelia, dans son étude pertinente sur le masque dans la comédie jacobéenne: "When attention is given to the method of the masque, it is seen to be basically an emblematic and allegorical one." (p.26). Le masque devient, comme Malevole, l'outil de Mendoza: "Mendoza's attitude is a cavalier one; he treats the masque as a trifle, a toy." (p.144). Les conclusions de Marie Cornelia recourent et confirment donc les nôtres quant au rôle du

dire, faire agir les autres. Symbole du Mal au double langage, Malevole le satirique est le miroir de l'hypocrite Mendoza dans ce qu'il a de plus négatif; il correspond pleinement à la définition de Zimbardo: "the satyr's wantonness coarsens his diction, makes his manner obscene, but, most important, makes hypocrisy his most salient feature."<sup>74</sup> Paradoxalement, il l'est aussi dans son rôle positif: celui du faux prêtre.

---

masque satirique: "it can reflect or refract the actions." (p.101). Marie Cornelia, *The Function of the Masque in Jacobean Tragedy and Tragicomedy*, Salzburg Studies in English Literature, 77 (Salzburg: Institut für Englische Sprache und Literatur, 1978.)

<sup>74</sup> Rose A. Zimbardo, *Wycherley's Drama: A Link in the Development of English Satire* (New-Haven, Conn.: Yale University Press, 1965), p.68.

**CHAPITRE 5:**  
**AUTO-DESTRUCTION ET DESTRUCTION RECIPROQUE**

## 1. Destruction réciproque: les Antonio Plays

Nous avons vu antérieurement que la stratégie satirique des masques sur scène consistait à susciter chez leur interlocuteur une prise de conscience sous la pression des événements ou de la torture morale: ce dernier en vient à une sorte d'annihilation qu'il a, en réalité, provoquée lui-même. Or cette stratégie s'avère être le principe structurel des pièces car ce système dynamique est explicitement décrit par le truchement d'images récurrentes; il représente une valeur artistique et morale car l'hypocrisie, c'est à dire le déguisement de la parole, finit par se détruire soi-même, de même qu'elle détruit les autres hypocrisies.

Cette stratégie caractéristique prend naissance dans *Antonio and Mellida* et *Antonio's Revenge*, c'est à dire dans un contexte de revanche inspiré de Sénèque. Ainsi, le duc Piero se sert-il de Strozo pour qu'il commette à sa place des meurtres hideux et, comme le Richard III de Shakespeare, il fomente la destruction réciproque, spéculaire, en mettant face à face des éléments de nature identique pour les infiltrer et les faire éclater:

Piero:                   Why, thus should statesmen do,  
                              That cleave through knots of craggy policies,  
                              Use men like wedges, one strike out another;  
                              Till, by degrees, the tough and knurly trunk  
                              Be riv'd in sunder.  
  A.R.4.1.62.194-198.

Monstruosité que la fatuité satisfaite de ce politicien qui se joue avec hypocrisie des êtres qu'il a flattés puis fait assassiner, écraser: "And having clipp'd them with pretense of love / Have I not crush'd them with a cruel wing?" (A.R.,1,1,8,63-64). Sa jubilation se retrouve dans la symétrie des verbes qui reproduit la duplicité fielleuse de cet être au mot double: l'accolade suivie d'étouffement porte en elle-même le fruit d'une image chère à Marston, la destruction sur place ou l'auto-destruction. En outre, elle souligne les dangers de la flatterie dont le principe d'imitation mène à la stérilité et à la mort. Elle est illustrée visuellement par le spectacle de Strozo que Piero pousse à s'auto-détruire;

on le voit en effet se passer la corde au cou et jouer alors au repentis invoquant le ciel avec insolence:

Strozo:               Supreme Efficient,  
                          Why cleav'st thou not my breast with thunderbolts  
                          Of wing'd revenge?  
                          *A.R.4.1.61.159-161.*

Strozo reprend à son compte l'image de Piero sur la rupture en implorant son propre anéantissement, sous forme d'une revanche céleste; ainsi peut-on constater que le schéma de la destruction réciproque a comme corollaire, tôt ou tard, la destruction de soi. Marston souligne alors le rôle de cette scène en montrant qu'elle flagelle, non seulement le crime, mais surtout la duplicité du langage, qu'il émane de la victime ou de son bourreau, le noir Strozo: "What here I speak is forced from my lips / By the impulsive strain of conscience." (*A.R.,4,1,61,170-171*). Le participe-passé "forced" prend en effet tout son relief si l'on se souvient que Piero, à la fin d'*Antonio and Mellida*, se trouvait dans une situation voisine et implorait sa destruction au cas où il viendrait à faillir à sa parole:

Piero:                We blush, and turn our hate upon ourselves  
                          For hating such an unpeer'd excellence.  
                          *A.M.5.2.75.168-170.*

Prémonition de la seconde pièce où, ayant trahi et massacré haineusement son bien-aimé interlocuteur, il se verra à son tour assassiner par Antonio et ses acolytes masqués, victime du système qu'il a instauré lui-même. Comme dans toute tragédie de la revanche, l'on retrouve cet équilibre axé sur le double, ce boomerang structurel de la destruction:

Pandulpho:         Murder for murder, blood for blood doth yell.  
                          *A.R.5.3.83.113.*

Ce processus de la revanche, hérité de la tragédie classique, n'est pas original en soi: à titre d'exemple nous pouvons citer les mots de Porrex dans *Gorboduc*, pièce dont le ressort de l'action est le même: "Mischief for Mischief is a due reward" (*Gorboduc*, 2,2,124,56). Ou ceux, lui faisant écho, de *Gorboduc* destinés au même Porrex:

Gorboduc:         For thou hast murdered him, whose heinous death  
                          Even nature's force doth move us to revenge



By blood again: and justice forceth us  
To measure death for death, thy due desert.  
*Gorboduc.4.2.148.24-26.*

Stratégie banale qui prend néanmoins un sens exceptionnel chez le dramaturge qui, attiré par les problèmes de langue, nous offre une structure verbale en miroir où les mots se font écho pour mieux se heurter, mais pour aussi évoquer le circuit fermé d'un univers corrompu. On conclura par les mots d'Antonio dont le langage imagé se nourrit de cette opposition à travers une métaphore révélatrice:

Antonio:           Father, now I have an antidote  
                          'Gainst all the poison that the world can breathe;  
                          My Mellida, my Mellida doth bless  
                          This bleak waste with her presence.  
                          *A.M.4.2.62-63.5-8.*

Cette image de l'antidote trahit de toute évidence le principe profond de l'écriture marstonnienne et celui de la stratégie de l'action du dramaturge: trouver une compensation qui oblige les êtres à se révéler tels qu'ils sont.

## **2. Destruction réciproque: *The Malcontent* et *The Fawn***

Il n'est donc pas surprenant que *The Malcontent* reprenne le même principe structurel; celui-ci est généré par Mendoza dont la stratégie est identique; ce ne sont pas deux coins qu'il fait se heurter mais deux diamants: "None cuts a diamond but a diamond." (*M.4.3.8,88*). L'objet de l'ambitieux est d'éliminer notre masque, Malevole, en le faisant assassiner par un faux ermite (Pietro déguisé par Malevole) lequel sera chargé d'une mission identique: cette cascade de déguisements est un des apports de *The Malcontent* car la machine infernale de la destruction en chaîne ne détruira pas ceux qu'elle est censée détruire mais, au contraire, elle va remonter à la source: Pietro puis Mendoza. En effet, Malevole, de par sa situation de masque permanent, offre une résistance inégale aux objectifs de l'hypocrite Mendoza:

Mendoza:           One stick burns t'other; steel cuts steel alone.  
                          'Tis good trust few; but, O, 'tis best trust none.  
                          *M.4.3.85.136-137.*

Cette confiance vacillante, cette égalité rompue, cache une façade lézardée dont les mots ont encore une fois trahi la réalité: ironie dramatique, alors qu'il désire le secret, Mendoza vient justement de charger Malevole d'une besogne criminelle tout en en faisant son homme de confiance! Et le spectateur est, une fois encore, confronté à la symétrie sur scène lorsqu'il ouit les propos de Pietro et de Malevole, toujours déguisés et face à face:

Pietro: I am commanded to poison thee.  
Malevole: I am commanded to poison thee at supper.  
Pietro: At supper?  
Malevole: In the citadel.  
Pietro: In the citadel?  
*M.4.4.85.7-12.*

Structure rigide et de bien piètre effet théâtral, duplication stérile, mais qui permet de montrer visuellement l'importance que le dramaturge attache à la symétrie apparente: une sorte de miroir unit les deux hommes pour le meilleur et pour le pire. Malevole en tire les conclusions car il reprend, ironique, les éléments de ce dualisme:

Malevole: Cross-capers! Tricks! Truth o'heaven! He would discharge us  
as boys do eldern guns, one pellet to strike out another.  
*M.4.4.86.13-14.*

Au delà de l'action qui s'accélère, Malevole fustige l'hypocrisie de la fausse amitié: "Yes, from my friends, for from mine enemies I'll deliver myself. O, cutthroat friendship is the rankest villainy!" (*M.4.4.86.22-23*). Vers important car il établit pour nous le pont entre la destruction réciproque et la destruction interne: l'amitié fait partie de l'ordre naturel et la rupture de celle-ci, les luttes intestines ou fratricides par exemple, induit une rupture interne qui court jusqu'au cœur d'un seul être: cette image symbolise donc à la fois le double et l'unité comme si la destruction réciproque était finalement la destruction d'un système uni dont la faille ne peut manquer de vous détruire à son tour. Ce schéma de pensée rejoint fort à propos l'image de la lignée familiale dont les coups monstrueux portés à l'intégrité viennent finalement causer l'effondrement du coupable. Enfermement dans un système que John Marston sent, dans ce qu'il a de théorique et d'artificiel, mais qu'il ne parvient pas véritablement à dépasser ni à remettre en question.

Tournons-nous quelques instants vers *The Dutch Courtesan*, cette pièce que nous n'avons pas incluse dans notre corpus; elle peut nous aider, car elle reprend ce schéma: Franceschina, véritable Mendoza en jupons, cherche à se venger de Freevill qui la néglige en demandant à Malheureux, son ami, de le tuer; ce dernier ne pourra le faire: "to kill my friend! Oh, 'tis to kill myself." (*D.C.*,2,2,42,198). Une fois de plus, ils devront recourir à la formule du déguisement pour échapper à cette situation qui va se retourner, en fin de pièce, contre la courtisane qui l'a fomentée: "First friend shall [*sic*] kill his friend." (*D.C.*,2,2,42,193). Ce retournement de situation résulte en fait d'une situation morale détériorée dont Freevill, libertin et pratique, se fait l'apôtre devant Malheureux, béjaune transi et inquiet pour sa réputation:

Freevill: I'll tell thee what, take this as firmest sense:  
 Incontinence will force a continence.  
 Heat wasteth heat, light defaceth light;  
 Nothing is spoiled but by his proper might.  
*D.C.* 2.1.27.120-122.

Poursuite en avant du vice lequel s'affaiblirait de soi-même comme le feu par manque d'énergie, évocation ironique de la poursuite en avant de Mendoza: "Black deed only through black deed safely flies." (*M.*,5,4,103,14). Malevole la commente aussitôt: "Pugh! '*Per scelera semper sceleribus tutum est iter.*'" (*M.*,5,4,103,15). Mouvement que décrit également l'image cynégétique dans *The Malcontent* lorsque Malevole doit tuer Pietro et que ce dernier, découragé, se réfugie dans la méditation:

Pietro: Would God nothing but the dogs were at it! Let the deer  
 pursue safely, the dogs follow the game, and do you follow  
 the dogs. As for me, 'tis unfit one beast should hunt another.  
 I ha' one chaseth me;  
*M.3.4.71.1-4.*

Cette interprétation correspond à la succession des coups ou des prises de pouvoir, à la succession des cocus se surpassant entre eux (tant en amour qu'en politique), et des politiciens avisés que poursuivent des roquets aboyeurs ou flatteurs. Cette fuite en avant, loin de guérir, se retourne très vite et Pietro et Zuccone vont rapidement l'apprendre à leurs dépens comme le révèlent les deux citations suivantes où l'on retrouve chaque fois le verbe "frapper."

Pietro: I strike, but yet, like him that 'gainst stone walls  
Directs his shafts, rebounds in his own face;  
M.2.3.47.58-59.

Zuccone: And although it is no great part of injustice to be struck with  
the scabbard that has struck with the blade.  
F.4.1.83.352-353.

Dans le premier exemple, on voit Pietro s'effrayer soudain de sa complicité avec Mendoza; il s'effraie en outre de devoir répondre du meurtre de l'amant présumé de sa femme Aurelia, en réalité maîtresse de Mendoza, pour contempler finalement avec horreur sa propre honte: "My lady's shame is mine, O God, 'tis mine!" (M.,2,3,47,60). Sincérité profonde qui établit le désarroi de la dupe qui comprend tout à coup l'inanité de son attitude antérieure pour se confondre en remords. Quant à Zuccone qui dans l'exemple ci-dessus ne mesure pas encore, par bravade, l'étendue de ses propos, il subira un sort analogue car son épouse désire exploiter la situation en lui rendant la monnaie de sa pièce: "[I] will boil him in his own syrup." (F.,2,1,38,326-327). Lorsque Zuccone, contrit, entendra les conditions drastiques fixées par son épouse, il acceptera tout, voire l'auto-cannibalisme: "I will eat my own arms first." (F.,2,1,38,326-327). On retrouve d'ailleurs semblable formule dans l'Induction de *The Malcontent* (troisième Quarto), comme si le dramaturge avait voulu en souligner l'importance en vue des rapports nouveaux que le troisième Quarto apporte avec son masque renouvelé: "But should their interpretation come to the test, like your marmoset they presently turn their teeth to their tail and eat it." (M.,Ind.,Q3,10,55-57). Ce thème est sans cesse repris par l'entremise d'images animales suggérant l'anéantissement de la lignée familiale:

Malevole: Ah, you whoreson, hot-rein'd he-marmoset! Aegisthus - didst  
ever hear of one Aegisthus?  
M.1.5.29.7-8.

On remarque donc l'habileté du dramaturge qui utilise le schéma de la tragédie de la revanche dans *Antonio and Mellida* et *Antonio's Revenge* dans des situations analogues, mais aussi dans des situations intimes où la revanche n'est plus une revanche du sang mais une revanche du rire car les dupes sont conduites à exposer elles-mêmes leur folie qui les pousse jusqu'à l'absurde. Si le problème politique n'est pas oublié, il

passé peu à peu au second plan car le dramaturge préfère désormais explorer le chaos intime, miroir du chaos politique en utilisant les formules. La scélératesse en politique fera perdre à Pietro son duché mal acquis, son épouse et risque même de conduire la lignée familiale à l'inceste. Il en ira de même du fils de notre Fawn qui au lieu de courtiser Dulcimel pour son père, l'accapare soudain pour lui-même:

Herod:                    [...] for his son will prove like one of Baal's priests, have all his flesh presented to the idol his father, but he in the night will feed on't, will devour it. He will, yeoman of the bottles, he will.  
F.1.2.21.267-270.

On retrouve dans cette citation le même esprit, mais présenté de manière inversée, car la régénération de la lignée est ici nécessaire.

Nous estimons donc que les masques apportent à ce monde clos, et en équilibre apparent, tout ce qui est nécessaire pour briser l'aplomb qui précipitera sa chute: la distance et le déséquilibre en leur faveur. Car les masques ont décidé de lutter avec les mêmes armes, reproduisant ainsi la stratégie de la revanche dont ils utilisent le terme (et ils poussent leurs victimes à l'utiliser). Cette revanche n'est plus une revanche du sang, mais c'est celle du mot, du verbe qui devra, émissaire déguisé, s'infiltrer pour mettre à nu les faux-semblants. Ainsi, le Fawn va-t-il utiliser la flatterie:

Hercules:                I will revenge us all upon you all  
With the same stratagem we still are caught,  
Flattery itself.  
F.1.2.24.326-328.

On constate donc, à travers cet exemple, l'importance que ce dernier attache à la langue et à ses trésors de duplicité et d'ambiguïté: la flatterie doit détruire la flatterie, c'est à dire se détruire elle-même en abandonnant son déguisement pour laisser la vérité à nu. C'est également la stratégie de Malevole qui a décidé de retourner ses armes contre l'adversaire, ainsi que Pietro nous l'annonce en début de pièce: "therefore does he afflict all in that to which they are most affected." (*M*,1,2,17,23-24). Si cette formule paraît plus dure que celle du Fawn, elle n'en est pas moins semblable sur le principe. En effet nous l'avons vu, Malevole agira souvent en usant de la flatterie ou d'une langue

déguisée pour débusquer les faux-semblants de ses adversaires dont il veut reproduire le vice pour mieux le leur renvoyer et les transformer peu à peu à l'image de son masque. Le troisième Quarto a d'ailleurs ajouté "within herself" au bout de la tirade dans laquelle Pietro décrit Malevole: "Th'elements struggle within him; his own soul is at variance within herself." (M.,1,3,17,24-25). Il souligne l'incohérence du masque, laquelle répondra, bien sûr, à l'incohérence des courtisans dont elle reprend le principe du circuit fermé auto-destructeur. Cependant une différence essentielle caractérise les masques: leur supériorité stratégique, ce que Malevole nous rappelle dans le troisième Quarto:

Malevole:                    [...] for he that laughs and strikes  
    Is lightly felt and seldom struck again.  
    M.1.4.25.165-166.Q3.

### 3. Le sommeil et le vide

Si nous comparons le début d'*Antonio and Mellida*, d'*Antonio's Revenge* et de *The Malcontent*, nous constatons que l'action se déroule la nuit. Ainsi, dès le début d'*Antonio and Mellida*, voit-on la bataille navale se parer des effets nocturnes sur les lèvres d'Antonio: "Antonio, thou hast seen a fight at sea, / As horrid as the hideous day of doom [...]" (A.M.,1,1,11,7-8). Bien entendu, il ne s'agit ici que d'une comparaison mais la scène, grâce au miracle de l'écriture, reprend littéralement vie sous nos yeux. Elle dépasse déjà le niveau de la réalité reproduite pour devenir presque métaphorique. Rappelons que la nuit sert pareillement de cadre aux promenades solitaires de Feliche qui observe les vices de la cour et à celles de Malevole qui affectionne les déambulations nocturnes.

Pietro:                        How dost spend the night? I hear thou never sleep'st.  
    M.1.3.19.44.

Engourdissement général, la nuit, dans ces trois pièces, est associée au crime, au stupre et aux actions malfaisantes. C'est ce que nous découvrons dans l'exemple suivant où Mendoza fomenté l'assassinat de Pietro:

Mendoza: 'Tis now about the immodest waist of night;  
The mother of moist dew with pallid light  
Spreads gloomy shades about the numbed earth.  
Sleep, sleep, whilst we contrive our mischief's birth.  
M.2.5.54.88-91.

Le misérable se loue du sommeil des autres pour exécuter ses plus noirs desseins. C'est également la faveur de l'ombre que Pietro recherchera pour tenter d'assassiner Ferneze mais il semble, lui, mal à l'aise et il n'a pas l'âme trempée du criminel endurci: "The night grows deep and foul. What hour is't?" (M.,2,3,44,1). *Antonio's Revenge* joue semblablement sur l'effet produit par ces tableaux nocturnes en les exagérant à l'envi:

Piero: Ho, Gaspar Strozo, bind Feliche's trunk  
Unto the panting side of Mellida.  
'Tis yet dead night, yet all the earth is clutch'd  
In the dull leaden hand of snoring sleep;  
No breath disturbs the quiet of the air,  
No spirit moves upon the breast of earth,  
Save howling dogs, nightcrows, and screeching owls,  
Save meager ghosts, Piero, and black thoughts.  
A.R.1.1.6.1-8.

Image voisine d'un monde engourdi que parcourent des ombres maléfiques que seul le point du jour parvient à dissiper:

Malevole: The beauty of the day begins to rise,  
From whose bright form night's heavy shadow flies.  
M.3.1.57.156-157.

Ces images n'ont rien d'original; outrées, elles sont artificielles, mais leur rôle est symbolique: elles évoquent le chaos et le désordre, le secret et la corruption. La nuit a donc une valeur presque iconographique, dans la mesure où sa présence déclenche toute une série de connotations négatives. La nuit, c'est le chaos, mais c'est un chaos tendu, car il porte en germe l'idée du réveil alors que le crime s'accomplit. Dans *The Fawn*, la période nocturne est également liée au complot, car elle permet l'union des amants au nez et à la barbe du vieux père; heure du crime ou des amours illicites, Marston l'utilise pour suggérer l'aveuglement des victimes en même temps que celui de leurs bourreaux.

Cet aspect de l'ordre et du désordre reposant sur la nuit et le sommeil est exploité par Malevole comme un moyen d'échapper au réel lorsqu'il quitte la scène en

feignant d'avoir été empoisonné par Mendoza à l'aide d'une boîte vide qu'il lui a fort obligeamment mise entre les mains:

Malevole: Here's a box [*giving it*] which, opened and the fumes taken up in conduits through which the brain purges itself, doth instantly for twelve hours' space bind up all show of life in a deep senseless sleep. Here's another [*giving it*] which, being opened under the sleeper's nose, chokes all the power of life, kills him suddenly.  
M.5.4.105.35-40.

Echo de son rôle en creux, image virtuelle comme celle que procure la lentille du télescope, Malevole, par cet artifice qui évoque le déguisement tout en l'associant à la disparition dans le néant, dans la nuit symbolique du mal, quitte alors la scène pour rentrer véritablement dans l'ombre et le complot; situation d'autant plus ironique que l'on ne sait que trop bien qui est alors véritablement endormi par les apparences; en effet, Mendoza, avant de faire disparaître son rival trouve le temps d'exulter: "I'll try experiments; 'tis good not to be deceived." (M.,5,4,105,41). On voit donc que chez Marston le sommeil est symbole d'inconscience et que le pont existant entre le réel et l'irréel tend à s'estomper; la dupe ne saisit que l'apparence sans chercher à approfondir sa connaissance. C'est la raison pour laquelle Malevole a recours à l'image du rêve pour décrire le monde qui est sous ses yeux: lorsque Pietro lui fait remarquer qu'il ne dort pas la nuit, Malevole rétorque qu'il rêve:

Malevole: O, no, but dream the most fantastical! O heaven! O fubbery, fubbery!  
Pietro: Dream! What dream'st?  
Malevole: Why, methinks I see that signior pawn his footcloth, that *metreza* her plate; this madam takes physick that t'other *monsieur* may minister to her. Here's a pander jewel'd; there is a fellow in shift of satin this day that could not shift a shirt t'other night. Here a Paris supports that Helen; there's a Lady Guinevere bears up that Sir Lancelot. Dreams, dreams, visions, fantasies, chimeras, imaginations, tricks, conceits!  
M.1.3.20.45-55.

Le masque commence par insister sur l'idée de duperie avant de présenter le réel comme si celui-ci était le fruit de son imagination nocturne. P.J. Finkelpearl<sup>75</sup> le décrit

---

<sup>75</sup> Philip J.Finkelpearl, *John Marston of the Middle Temple: An Elizabethan Dramatist in his Social Setting* (Cambridge: Harvard University Press), 1969. Allons plus loin et considérons ce



d'ailleurs comme un visionnaire qui verrait le réel comme un cauchemar. Nous ne pouvons que souscrire à ces mots. Hercules fait de même lorsqu'il soumet ses interlocuteurs à ses visions du monde.

Dans ces pièces, le sommeil est décrit comme une sorte de magie qui efface lentement toute approche lucide et critique du monde:

Malevole:                    O thou pale, sober night,  
                                  Thou that in sluggish fumes all sense dost steep;  
                                  *M.3.1.64.2-3.*

Hercules:                    [...] the dews that steep  
                                  Our souls in deepest thoughts, are fury and sleep.  
                                  *F.2.1.48.570-571.*

Le sommeil et la nuit de l'âme transforment les êtres en marionnettes comme s'ils étaient sous l'emprise de quelque drogue. Les expressions suggérant l'agression des sens sont monnaie courante chez le dramaturge. L'alcool, par exemple, est évoqué par Tiberio qui cherche à se disculper d'aimer Dulcimel:

Tiberio:                    I apt for love?  
                                  Let lazy idleness fill'd full of wine,  
                                  Heated with meats, high fed with lustful ease,  
                                  Go dote on colour.  
                                  *F.2.1.47.541-544.*

C'est encore une image voisine qui est reprise lorsque Malevole menace Mendoza qui persiste, inflexible, dans l'erreur:

Malevole:                    With most servile patience time will come  
                                  When wonder of thy error will strike dumb  
                                  Thy bezzl'd sense. -  
                                  *M.2.3.45.14-16.*

Ce sommeil, c'est celui qui surprend Pietro physiquement alors que Malevole déguisé en ermite est sur le point de l'assassiner sur ordre du tyran Mendoza:

Pietro:                    Ah, so, so, sing. I am heavy. Walk off; I shall talk in my  
                                  sleep; walk off.  
Malevole:                    Brief, brief! who? The duke! Good heaven, that fools should  
                                  stumble upon greatness! - Do not sleep, duke; give ye good  
                                  morrow. You must be brief, duke; I am feed to murder thee.  
                                  *M.3.5.73.1-5.*

---

cauchemar comme celui du réel transformé en scène de théâtre, en gigantesque paravent où chaque couche visible, que ce soit un vêtement ou une parole, doit être percée à jour.

Cette lourdeur physique rend Pietro presque pathétique tant il est plongé dans l'irréel; et Marston a su, comme souvent, établir le pont entre le réel et le symbole; rappelons, en effet, que la scène précédente met un accent tout à fait particulier sur la notion de rêve: le mot y est prononcé douze fois et, paradoxalement, c'est Pietro qui est le plus lucide: "O, thou didst but dream, boy; do not believe it. Dreams prove not always true;" (M.,3,4,72,19-20).

Le réveil des ducs s'effectue de manière similaire dans *The Malcontent* comme dans *The Fawn*. C'est le spectacle inattendu des masques hors de leurs déguisements qui produit un choc presque électrique chez les aveugles endormis. Ainsi, Gonzago découvre-t-il soudain la réalité de sa suffisance: "But I know now wherefore this parliament was. What a slumber have I been in!" (F.,5,1,114-15,453-454). Propos voisins de ceux d'un Mendoza soudain rappelé à la dure réalité:

All:	Duke Altofront! Duke Altofront! [ <i>Cornets, a flourish.</i> ]
Mendoza:	Are we surpris'd? What strange delusions mock Our senses? Do I dream? or have I dreamt This two days' space? Where am I? M.5.6.114.111-114.

Le mirage est évaporé. La perte d'identité est consommée et il ne reste que la fusion dans le néant.

Le sommeil sert donc de toile de fond à ces échanges. Il semble en fait représenter le chaos et l'inconnu au cœur du réel, le microcosme tout autant que le macrocosme, que traversent sans cesse les échanges spéculaires. C'est ici un symbole de mort. Le déguisement est une sorte de carapace fermée qui recèle une réalité que les masques veulent mettre à jour en se l'appropriant; ce monde des profondeurs, repris par tout un réseau d'images qui fait le lien entre le concret, l'abstrait et le symbolique, c'est le royaume de la nuit et du lourd sommeil parfois aviné ou corrompu dans lequel les dupes se complaisent et s'engloutissent.<sup>76</sup> Cet espace de mort qui se cache sous le

---

<sup>76</sup> Jean-Marie Maguin, dans "Ascension et Chute du Roi de Ténèbres," in *Miroirs de l'Etre: Macbeth, the Man of Mode*, ed. Jean-Paul Debax and Yves Peyré. (Université de Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1987), p.121, va plus loin et souligne le rôle d'opposition joué par la

déguisement devient brutalement réalité, en franchissant les portes fermées du palais comme une contagion. Tel est le but dévolu aux masques satiriques qui se fondent ensuite au Masque général pour participer au dénouement d'*Antonio's Revenge* et de *The Malcontent*. Ce sont alors des masques de mort qui ont pour but de dénoncer définitivement l'idée fautive selon laquelle le déguisement peut perdurer dans le réel: Malevole est, de fait, le fruit de l'imaginaire de son adversaire qui, tel Pygmalion, l'a construit et moulé à son image. La fin de *The Malcontent* marque clairement la folie d'un tel comportement: Mendoza veut se délecter, dans le Masque final, du spectacle de la cohorte de ses prédécesseurs auquel il s'identifie bien qu'il ne fasse pas partie de la même lignée. Il veut revoir ces figures blanches à son image; il les regarde et il projette sur elles sa joie d'être le plus fort. Elles lui renvoient l'image solennelle de l'ordre qu'il a perverti et, virtuellement intégré à cette cohorte, il en meurt car le spectacle en trompe l'œil qu'il contemple, c'est celui de Narcisse, celui de sa propre mort, de son propre néant. Comme pour la boîte vide qui tue Malevole, c'est le passé qui se retourne contre lui, cet homme soit-disant plein d'esprit, de sagesse diabolique, qui souhaiterait voir céder un destin auquel il s'assimile en voulant forcer Maria, symbole de constance et de régénération: "Be wise as you are fair, give way to fate." (*M.*,5,6,109,6).

---

nuit sur le plan chrétien: "la victoire des forces du jour, l'exorcisme ultime des ténèbres qui fascinent Shakespeare - au delà de *Macbeth* les menaces de l'ombre s'atténuent de façon tout à fait sensible - est due, je crois à la présence de deux conditions qui sont réunies dans *Macbeth* mais pas dans les trois autres tragédies [*Hamlet*, *Othello*, *King Lear*]. Il s'agit de la situation en milieu chrétien, et de l'extériorisation du conflit entre l'ombre et la lumière en termes d'affrontement politique." Ce conflit entre le jour et la nuit qui sera également repris par Milton en termes chrétiens dans *Samson Agonistes*, renforce notre analyse à venir sur le rôle chrétien du masque.

### Conclusion de la première partie

Tout au long de cette première partie, nous avons montré que le troisième Quarto de *The Malcontent* était révélateur du cheminement intellectuel poursuivi par le dramaturge; ce Quarto est en effet le pivot d'une conception nouvelle qui se cherche. Ménageant par le jeu du double toute une perspective satirique active axée sur le décalage, elle engendre une stratégie qui ne se contente plus de raillerie ouverte.

Le troisième Quarto remodèle Malevole, arrogant et désagréable, sous les traits d'un masque ambivalent, flatteur à ses heures, dont l'esthétique nouvelle ordonne le recentrage complet de la pièce et de ses priorités. Ainsi Marston en vient-il à étoffer le flatteur Bilioso pour composer un double beau-parleur à son masque. Ces transformations induisent à leur tour un chapelet de scènes prenant pour base la notion d'écho lexical. S'inscrivant dans ce schéma nouveau, Pietro, prédécesseur de Malevole sur le trône, se voit alors affiné dans son rôle: impliqué dans un jeu tantôt parallèle, tantôt alternant avec celui de Malevole, il devient l'ombre du masque destinée à mettre en exergue une facette nouvelle, celle de l'homme faible. Ce faisant, Malevole apprend à s'adonner au jeu double de la flatterie et de la raillerie, à créer l'illusion et l'aveuglement chez ses victimes. *The Fawn* confirme de manière éclatante cette évolution car cette pièce appuie un grand nombre de ses scènes impliquant le masque sur une trame identique dont elle va, comme par mimétisme, jusqu'à en décalquer les expressions et les ancrages essentiels. Le flatteur ne l'est plus qu'en apparence si bien que ce masque à l'approche avenante et à la voix onctueuse, mais à la langue fielleuse, est maintenant le frère siamois du Malcontent.

Il est entendu que le Malcontent marstonnien de la première heure, persifleur invétéré, trahit un dysfonctionnement interne, reflet d'un monde douloureux. Ce dysfonctionnement a une portée satirique certaine, car la satire ne s'exprime pas

uniquement par le canal direct de la causticité verbale, ni par celui de la véhémence, mais par le truchement de l'implicite. Ce malcontent s'offre, par essence, comme le miroir du vice et du déséquilibre. Mais sa nature intempestive et entière occulte toute subtilité théâtrale. Mis en veilleuse, il nécessitera une redéfinition, pour le mettre en résonance avec son environnement. C'est Feliche, son prédécesseur défini par un contentement stoïque, qui nous a alors offert un éclairage révélateur quant à la genèse et la vraie nature du Malcontent: rigoureusement opposé en théorie, il évolue pourtant vers une définition hybride, mélange de persiflage et de flagornerie. Cette nature bi-polaire s'annonce comme une anticipation du Malcontent dont seul le déguisement permettra de dissocier l'ambivalence, non pas en la réduisant, mais en faisant cohabiter les contraires.

Le troisième Quarto distance alors le niveau brut du sarcasme ou de l'ironie sommaire, tant de fois attribués hâtivement à Malevole, pour se jouer du langage comme travestissement de la parole et faire ainsi naître la satire, non plus des propos formulés par le masque, mais de l'interprétation qu'en fait sa victime. En conséquence, le troisième Quarto permet un recentrage de la pièce autour de l'ambiguïté de la flatterie et du parasitisme générés par Malevole lui-même. Le malcontent inflige le tourment physique et, partant, le tourment moral dans le but de régénérer sa victime. Torturer, telle est la véritable stratégie du parasite si bien que masque et tyran se ressemblent et s'assemblent pour pousser de conserve au mal et au mécontentement. Quant à l'exhortation à la revanche, personnelle ou céleste, elle se transmue, dans le troisième Quarto, en une expression sincère du regret. C'est pour parodier et éclairer à la fois la sincérité religieuse de *The Malcontent*. que la seconde pièce, pitrerie absurde qui accumule plus en quantité qu'elle ne développe en qualité, consigne cette attitude dans une dialectique du regard sur soi et une forme d'introspection distanciée, de dédoublement de soi, qui s'inscrit en contrepoint dans la stratégie du masque qui pousse les autres à se ridiculiser. Revanche de l'inutile, l'excès même de *The Fawn* éclaire

*The Malcontent*, car il souligne que le dramaturge est habité par l'idée de la rétribution qu'il va explorer sous de multiples facettes.

La part dévolue aux masques n'est pas uniquement verbale, mais elle agit aussi de manière structurelle. L'attitude comique manifestée par le flatteur en action, ce beau-parleur qui réverbère à l'interlocuteur une image valorisante de lui-même, a un rôle satirique évident: il révèle l'hypocrisie. Le Fawn fait reposer sa satire de la flatterie sur la pénétration silencieuse. Et le troisième Quarto, dans sa totalité et grâce à la présence étoffée du flatteur Bilioso, élabore à son tour une pareille stratégie langagière de la flagornerie liée au parasitisme; intoxiqué par ce qu'il entend, pris aux rêts du verbe, Bilioso devient apprivoisé par le masque entre les mains duquel il semble n'être plus qu'un jouet langagier.

Dès lors, on comprend mieux pourquoi l'imitation, la parodie, même inversée, créent structurellement une proximité entre les personnages, fût-elle de surface, alors que la raillerie ou la critique ouvertes aboutissent à l'inverse, à la cassure, d'où le solipsisme de cette démarche satirique. La flatterie, sur le plan de l'action, est riche de potentialités car elle manifeste différents degrés d'obliquité selon les phases où elle se développe. Elle est à la fois miroir intégral et elle réfléchit l'exploitation de l'inadéquation du langage. Marston définit donc la flatterie de manière active: c'est une sorte d'envahissement d'un espace clos par l'imitation et la duplication.

Marston joue ainsi d'une sorte de mimétisme périlleux qui met les mêmes vocables sur les lèvres de personnages différents pour énoncer à la fois le mal et le bien. L'effet satirique s'apprécie par la distance et le retournement du sens. Mendoza est un Malevole et réciproquement. Ce retournement, c'est précisément le fondement d'*Antonio's Revenge*, cette pièce antérieure aux deux autres qui nous éclaire alors en nous révélant une parole double, celle du masque flatteur et esclave à la fois; mieux

encore, elle montre que ce n'est pas le masque parasite qui s'infiltrer chez le duc mais le duc qui cherche à s'infiltrer dans le masque:

Il appert alors que le malcontent n'existe pas en soi mais qu'il s'agit d'une lecture que l'on en fait depuis l'extérieur d'où son rôle éminemment satirique: le masque est instrument et spéculum à la fois; le masque devient le double, le bras de ceux qu'il singe. Un retour antérieur aux Antonio plays nous le confirme en nous montrant Antonio qui, tout entier habité par le désir de revanche et tout de noir vêtu, devient, esthétiquement, le double Machiavélien de Piero, le tyran ombrageux, tout comme Malevole le sera de ses proies successives, Pietro, puis Mendoza. Le fait d'être masqué permet en outre à Malevole de mieux mettre en valeur encore la nature double, déguisée de ses adversaires car le masque est avant tout un parasite qui fait naître le parasitisme.

Par conséquent, le masque marstonien fait éclore une stratégie où la vraie violence n'existe qu'à travers un langage adultéré, celui de l'hypocrisie; elle induit de la sorte une image chère à Marston, celle de la destruction sur place, ou de l'auto-destruction; elle crée un équilibre axé sur le double, ce boomerang structurel de la destruction. Le pont entre la destruction réciproque et la destruction interne c'est l'amitié. Or l'amitié est tragique car elle porte en soi les gènes de ses propres limites: à la fois unité et distance, elle manifeste l'impossibilité de l'union. On perçoit donc l'habileté du dramaturge qui choisit de réutiliser le schéma structurel de la tragédie de la revanche, ébauché dans *Antonio and Mellida* et *Antonio's Revenge*, dans des situations analogues, mais aussi dans des situations intimes où la revanche n'est plus une, au sens habituel, car cette revanche n'est plus une revanche du sang mais celle du mot, du verbe qui devra, émissaire déguisé, s'infiltrer pour mettre à nu les faux-semblants; Marston a su, comme souvent, établir le pont entre le réel et le symbole.

Chez Marston, le rythme verbal fait donc totalement partie du message car il établit et il maintient le contact avec l'auditoire bien mieux que ne sauraient le faire les

mots seuls. Marston exclut toute illusion théâtrale car il est pareil aux comiques modernes qui, se sachant vus par la caméra, lui parlent face à face; ils jouent avec les mots et ils font semblant de croire totalement à leur rôle comme s'il était vrai. Mais, étrangement, ils nous laissent voir, ils nous montrent les ficelles, les coutures de leur masque, de leur pose; ils ne font pas semblant d'être les personnages qu'il animent, mais ils avouent être simplement eux-mêmes, les acteurs. Le ressort satirique est alors triangulaire car le spectateur est à la fois la victime, engourdie par les paroles, et en même temps complice. Cet écart réveille en lui tout le malaise et tout le plaisir du théâtre. Le plaisir du théâtre, c'est celui de l'équilibre toujours à faire et à défaire.<sup>77</sup>

Le théâtre de Marston est un théâtre dont la vivacité de la parole et du rythme se conjugue au très grand soin apporté aux symétries qui ourdissent le rythme de l'action et dont l'effet visuel de rappel ou de contrepoint accompagne une dialectique spéculaire. Ces parallélismes scéniques qui font apparaître le masque tantôt comme un railleur, tantôt comme un flatteur face à des personnages-clé, sont démultipliés à l'infini par le fait que les mêmes personnages, brassés autrement, recopient eux-mêmes cette stratégie tantôt naturellement, tantôt avec effet parodique, cet effet étant tantôt le fait du personnage tantôt celui du regard du spectateur. Le troisième Quarto comble manifestement les vides laissés par les versions initiales pour parfaire la régularité de ces effets dont la juxtaposition ironique, le décrochement imprévu et souvent comique, est un facteur puissant de satire. Le masque flatteur, porteur implicite et naturel d'un schéma de duplication, se réfléchit donc indirectement à travers tous les rythmes d'échanges qui tissent le structure de la pièce. La pièce construit donc, sur le plan de l'action, puis sur le plan symbolique comme on le verra plus tard, un empilement de

---

<sup>77</sup> Peter Brook, *Points de suspension; 44 ans d'exploration théâtrale; 1946-1990*; trad. par Jean-Claude Carrière et Sophie Reboud (Paris: Seuil, 1992), homme de terrain, définit remarquablement l'alchimie du théâtre: "Je crois que le théâtre, comme la vie, est bâti autour d'un conflit continu entre les impressions et les jugements - l'illusion et la désillusion - cohabitent douloureusement et sont inséparables." (p.74).



situations équivoques dont l'objectif sera la simplification à la fois par dénudation des masques mais aussi par reconstruction de masques réactifs destinés à faire éclater les premiers. Comme l'onde, on assiste donc à une propagation, un transfert, des effets induits par le masque.

L'originalité du masque marstonnien vient donc de ce qu'il englobe la théâtralité dont il est à la fois l'essence et le résultat: la specularité est le principe même de son action; tel le kaléidoscope, il réfléchit et il renvoie par ricochet le monde qui l'entoure. Son rôle n'est plus uniquement verbal, mais il est structurel. Nous pouvons en déduire que le malcontent n'existe pas en soi mais qu'il est le produit d'une lecture extérieure d'où son rôle éminemment satirique, au sens d'une satire active inconsciente de la part du spectateur qui reconstruit. Le dramaturge va plus loin encore, car il consigne cette attitude dans une dialectique du regard sur soi et une forme d'introspection distanciée, de dédoublement de soi, qui s'inscrit en contrepoint dans la stratégie du masque: compléter cet essai de décalage langagier par un essai de décalage structurel.

Les chapitres précédents révèlent donc un John Marston méconnu, expérimentateur et créateur d'un véritable système qui, pour rigide et artificiel qu'il puisse paraître, est activement en quête d'un théâtre plus vivant.

**SECONDE PARTIE:**  
**MIROIRS LANGAGIERS**

## Présentation

Cette seconde partie montre que le thème du langage corrompu est le pivot de la satire marstonnienne, car il est source de toutes les perversions, de toutes les falsifications dénoncées par l'auteur. Cheminant au cœur des pièces étudiées, il forme le lien qui unit le thématique et le scénique; le continuum entre la raillerie et la flatterie, attitudes qui n'existent en fait que dans le regard de celui qui leur prête attention, est mis en évidence par l'étude du langage ou plus généralement de la communication et de la perception. Ce thème est prolongé par la création des masques satiriques, emblèmes langagiers, dont le rôle ne se cantonne pas au vêtement et au déguisement: il est objet d'étude et de réflexion pour soi-même.

Le discours langagier à la Renaissance assume un rôle exceptionnel dont certaines implications demeurent valides de nos jours: le discours est le signe extérieur de la raison. Il s'inscrit dans la vision harmonique du monde décrite par Aristote et par Platon. Cultiver la beauté du discours, c'est faire œuvre de sagesse et se rapprocher de la vertu, d'où le rôle didactique du langage qui différencie l'homme de la bête. Tout ceci nous ramène à la conception cratylienne de "la justesse des noms" débattue dans l'un des célèbres dialogues du *Cratyle* de Platon; on se souvient du débat qui oppose Hermogène et Cratyle à propos de la nomination; Cratyle maintient que les noms sont modelés sur la nature des choses dont ils sont l'exacte représentation, alors qu'Hermogène soutient qu'ils dépendent d'une convention: "Pour moi, Socrate, après en avoir souvent raisonné et avec lui [Cratyle] et avec beaucoup d'autres, je ne saurais me persuader que la justesse du nom soit autre chose qu'une convention et un accord. Il me semble que, quel que soit le nom qu'on donne à une chose, c'est le nom juste, et que, si par la suite on en met un autre à la place et qu'on renonce à celui-là, le second n'est pas moins juste que le premier."<sup>1</sup> Et Socrate de réfuter cette thèse pour montrer à

---

<sup>1</sup> Platon, *Cratyle*, in *Protagoras, Euthydème, Gorgias, Ménexème, Ménon, Cratyle*, ed., trad. Emile Chambry (Paris: Garnier-Flammarion, 1967), p.392.

Hermogène que le mot est effectivement bâti sur la nature des choses; il utilise l'image de la navette du tisserand qu'il compare au nom; ce dernier sert à enseigner et à démêler la réalité, car, de même que la navette appropriée à un certain ouvrage sert à démêler les fils, le nom approprié sert à nommer, à distinguer et à enseigner le réel. Mais Socrate tempère la vision trop didactique de Cratyle qui n'admet pas qu'un nom puisse jamais manquer de justesse et résulter de l'erreur pour devenir déformant; à travers la métaphore de la peinture qui n'est jamais le double absolu de l'objet auquel il se confondrait, Socrate prouve que seul le caractère distinctif de l'objet se trouve dans le nom et que seul l'usage permet d'en reconnaître la filiation. Mieux, il est préférable d'étudier les choses en soi, pour les connaître, car elles recèlent le Beau, le Vrai qui leur est propre et qui n'appartiennent ni à la convention ni aux mutations du monde. Elles dépendent, selon Socrate, des Formes Eternelles. Le poète, forgeron, est seul capable d'opérer cette traduction, car il sait lire le nom naturel de chaque objet: "Cratyle a donc raison de dire que les noms des choses dérivent de leur nature, et que tout homme n'est pas un artisan de noms, mais celui seul qui, les yeux fixés sur le nom naturel de chaque objet, est capable d'en incorporer la forme dans les lettres et les syllabes."<sup>2</sup> Telle est la justesse des noms.

A cette conception platonicienne, s'abouche la conception du langage dérivée du vieux mythe religieux de la langue pure, celle d'avant la Chute. C'est la langue idéale utilisée par Dieu pour nommer, pour baptiser les choses. La langue est transparente, unique. La connaître, c'est savoir lire le monde.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Platon, *Cratyle*, in *Protagoras, Euthydème, Gorgias, Ménexème, Ménon, Cratyle*, ed., trad. Emile Chambry (Paris: Garnier-Flammarion, 1967), p.404. Saint Augustin apporte une modification à ce schéma; il pense que les noms ne sont que des signes et que la connaissance de ce nom n'implique pas celle de la chose en soi. Il accepte l'arbitraire, ce qui ne signifie pas pour autant la manipulation; seul le poète, à travers une vision peut alors ordonner son discours pareillement au réel.

<sup>3</sup> Nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Madeleine Doran, *Endeavors of Art: A Study of Form in Elizabethan Drama* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1954).

**CHAPITRE 1:  
LANGAGES ET PARODIE**

## 1. Les langues artificielles

Le spectateur des pièces de Marston ne laisse d'être surpris par l'intensité scénique accordée au thème des langues étrangères. Leur irruption brise le texte qui sombre dans une incohérence apparente. Sur le plan de l'oreille, elle compose alors un théâtre dont les événements ne sont pas tant mémorisés et évalués en fonction de leur gravité morale ou de leur importance visuelle, qu'en fonction de l'impression auditive dont la force s'imprime inconsciemment pour structurer autrement le message.

*What You Will*, pièce qui s'insère entre *The Malcontent* et *The Fawn* offre un éclairage révélateur à ce propos. Cette pièce développe, et sans lien direct apparent avec son contexte, l'image de l'enseignement des langues et du Latin; ainsi, la longue scène 2 de l'acte 2 nous montre-t-elle quelque pédant maître d'école affairé à enseigner un soupçon de latin à des disciples peu éclairés:

All:	<i>Salve, magister!</i>
Ped.:	<i>Salvete pueri, estote salvi, vos salvere exopto vobis salutem, Batte, mi fili, mi Batte!</i>
Bat.:	<i>Quid vis?</i>
Ped.:	Stand forth: repeat your lessons without book.
Bat.:	A noun is the name of a thing that may be seen, felt, heard, or understood.
Ped.:	Good boy: on, on.
Bat.:	Of nouns some be substantives and some be substantives.
Ped.:	Adjectives.

*W.Y.W. 2.2.357.1-11.*

N'était que le latin, rien ne justifierait notre intervention; or, cette langue se gargarise de ses propres sonorités dont l'exotisme mystérieux affecte l'auditoire avec la force d'une musique. Marston joue sur le registre de l'inattendu auditif. Ceci lui permet de faire accepter des longueurs qu'il consacre à l'importance extrême dévolue à l'acte pédagogique axé sur la rhétorique. Ce dernier prend pour base la répétition orale de concepts écrits et, ce faisant, suggère le décalage existant entre la théorie livresque et la pratique; mais c'est surtout le principe de la déclinaison, autre décalage mêlé de duplication, qui attire notre attention; elle suggère qu'une chose peut s'offrir sous plusieurs aspects, sous plusieurs facettes, ce qui est un des ressorts favoris de la satire

de Marston; enfin, ce passage insiste sur la grammaire et ses artifices; ce faisant, il dénonce la phrase ronflante qui n'a pas de sens. Marston va alors révéler l'incohérence langagière poussée jusqu'à l'absurde dans le passage ci-dessous où cette parodie d'académisme sombre dans le chaos et la dérision:

Nath.: *Mascula dicuntur monosyllaba nomina quaedam.*  
 Ped.: *Faster! Faster!*  
 Nath.: *Ut sal, sol, ren et splen: car, ser, vir, vas, vadis, as, mas, Bes, cres, pres et pes, glis, glirens [sic] habens genetivo, Mos, flos, ros et tros, muns [sic], dens, mons, pons-*  
 Ped.: *Rup, tup, snup, slup, bor, hor, cor, mor. Holla! holla! holla! you Holofernes Pippo, put him down. Wipe your nose: fie, on your sleeve! where's your muckender your grandmother gave you? Well, say on; say on.*  
*W.Y.W. 2.2.45-55.359.*

Il apparaît donc que la déclinaison est simultanément catalogue et traduction; c'est une sorte de calque, mouvant et figé à la fois, d'un même mot dont le sens évolue en fonction du contexte. C'est alors par la farce qui nous rappelle la fameuse critique des "inkhorn terms," que le dramaturge fustige en tapinois la désintégration d'une langue réduite à une coquille vide de formes désincarnées dont l'excès et la prétention contrastent avec la vulgarité des lignes qui viennent l'interrompre.

Le dialogue n'est alors plus seulement dramatique, il devient didactique. Il appert donc que Marston ne critique pas tant la langue, ni le son, que son inadéquation au monde dans lequel elle s'inscrit.<sup>4</sup> Il joue alors sur la déchirure sonore et rythmique, pour faire passer ses idées en provoquant une sorte de sursaut chez le spectateur.

---

<sup>4</sup> Le thème langagier n'est pas original; il n'est que de comparer cette scène d'école avec son double tiré de *Love's Labour's Lost*. Edition: *The Complete Works*, ed. with an introd. by Peter Alexander (London and Glasgow: Collins, 1971).

Moth.: They have been at a great feast of languages and stol'n the scraps.  
 Cost.: O, they have liv'd long on the almsbasket of words. I marvel thy master hath not eaten thee for a word, for thou are not so long by the head as honorificabitudininitibus ; thou art easier swallowed than a flap-dragon.  
 Moth.: Peace! the peal begins.  
 Arm.: [To Hol.] Monsieur, are you lett'ed?  
 Moth.: Yes, yes: he teaches boys the hornbook. What is a, b, spelt back'ward with the horn on his head?  
 Hol.: Ba, pueritia, with a horn added.  
 Moth.: Ba, most silly sheep with a horn. You hear his learning.  
 Hol.: Quis, quis, thou consonant?

Le langage utilisé par *Antonio and Mellida* est semblablement celui de l'excès et du cumul. Rappelons, pour exemple, l'usage extravagant qui en est fait lorsque l'on assiste à la fureur du tyran Piero apprenant qu'il vient d'être dupé par sa fille Mellida et par son soupirant Antonio qui, déguisé en Amazone, s'est introduit à la cour pour s'enfuir avec la jouvencelle; notre duc bégaye successivement sous l'empire de l'émotion, puis de la colère, et l'amoncellement des verbes d'action s'accompagne visuellement de va-et-vients désordonnés dont le choix incombe à l'acteur:

Piero: Antonio his head, his head! Keep you the court; the rest stand still, or run, or go, or shout, or search, or scud, or call, or hang, or do-do-do, so-so-so-something.  
A.M.3.2.46.173-176.

Toute versification a disparu pour faire place à la spontanéité brouillonne du duc: la langue est raide, mécanique, artificielle, mais vivante, car elle est portée par le geste presque incontrôlé, et, sommes toutes, naturel de l'acteur; elle se fracasse en tout sens pour se muer alors en imprécations contre la fortune et la destinée que Piero interpelle et maudit en Italien pour redevenir sentencieux tout à coup:

Piero: Fly, call, run, row, ride, cry, shout, hurry, haste; Haste, hurry, shout, cry, ride, row, run, call, fly; Backward and forward, every way about.  
*Maledetta fortuna che con dura sorta...  
Che faro, che diro, per fugir tanto mal?*  
A.M.3.2.50.262-266.

Ces outrances ne sont donc pas faciles à juger: leur excès est du pire effet sur le plan du goût et, cependant, comme Elizabeth Yearling, nous ne pouvons nier que le style est tellement accusé qu'il ne peut être la simple maladresse d'un novice.<sup>5</sup> Il veut

---

Moth.: The third of the five vowels, if You repeat them ; or the fifth, if I.  
Moth.: I will repeat them : a, e, I-  
Moth.: The sheep ; the other two concludes it : o, U.  
*Love's Labour's Lost. 5.1.185.33-50.*

On reconnaît sans peine une grande proximité de style et la thématique sous-jacente est identique: démonter, démembrer le langage par comparaison avec le latin puis avec la réalité grâce à l'artifice de jeux de mots douteux. On remarquera pourtant que Shakespeare est lentement en train de filer la métaphore rurale dont le sens aura un retentissement sur la pièce. Marston, on le verra, n'est pas capable d'une telle intégration ou, du moins, ne le cherche-t-il pas.

<sup>5</sup> Elizabeth M. Yearling, "'Mount Tufty Tamburlaine': Marston and Linguistic Excess." *Studies in English Literature 1500-1900*, 20 (1980), 257-269. "If Marston cannot be defended against



attirer délibérément l'attention sur soi-même et créer une forme de distance chez le spectateur. Ce dernier ne peut plus se laisser prendre entièrement au "réalisme" théâtral car chaque mot souligne le fait qu'il est au théâtre et que les personnages jouent un rôle.<sup>6</sup>

En conséquence, il est clair que le théâtre de John Marston ne cherche pas à cacher sa nature théâtrale et qu'il ne vise pas à véhiculer le réel en le mimant. Conscient de soi, il étudie, au contraire, les conditions de la transmission de l'illusion: il utilise la langue et ses sonorités avec "réalisme," en fonction des situations données, mais très vite, ce "réalisme" dérape pour mettre en scène sa propre artificialité. Le pitre est vu par le spectateur comme une marionnette, ce qui anéantit toute impression réaliste. Cependant, et voici bien l'art du dramaturge, tout continue comme si de rien n'était; le tragique reprend peu à peu le dessus en nous replongeant dans l'illusion. Alternance caractéristique de tonalités différentes, le pitre, dont on sait qu'il est potentiellement dangereux, devient d'autant plus grotesque et ridicule que son langage, alors rudimentaire, fait brusquement place à une langue très élaborée, quasiment précieuse. Plein de superbe et d'arrogance satisfaite, il utilise soudain l'Italien, langue associée au théâtre de la revanche, dont le spectateur mémorise le vacarme erratique et la pose orgueilleuse. C'est l'écart existant entre les hâbleries et l'agitation désordonnée du tyran qui révèle implicitement la fragilité dérisoire de son attitude. C'est parallèlement l'écart entre une langue brutale et une langue dont le degré de suavité repose sur l'acteur que le dramaturge réveille les réflexes de défense chez un spectateur prompt à se laisser faire.

---

charges of carelessness in detail - with words sticking in his mind and going down on paper when the meaning suits - he still has a clearly definable attitude to exaggerated ways of speaking [...]" (268).

<sup>6</sup> Barbara J. Baines, "Antonio's Revenge: Marston's Play on Revenge Plays." *Studies in English Literature 1500-1900*, 23:2 (Spring 1983), 277-294. "The audience is reminded that a player is a player", (284). / "C'est cet excès linguistique qui nous empêche de croire à la pièce et procure chez le lecteur ou le spectateur son détachement. L'objectif moral vient au deuxième plan. Les personnages restent enfermés par le langage qui est apprêté et n'est pas sincère. On ne peut plus juger de la morale car, comme dans *The Fawn*, elle a pris un tour secondaire." / "His characters whose aesthetic sensibilities reflect the artist's own problem in reconciling the aesthetic with the moral demands of his medium", (294).

## 2. Les langages parodiques

Il en va de la sorte pour les excès langagiers d'*Antonio's Revenge*: quasi-gothiques, "pompiers", ils paraissent se complaire dans le sang et le carnage; ce ronflement lexical est doublé, visuellement, par une mise en scène puissante qui vise à inspirer la terreur; le sentiment d'horreur créé intentionnellement est affermi par un langage qui est non seulement formidable, mais hautement conscient de soi et averti des effets terrifiants qu'il va produire:

Piero:                   Ho, Gaspar Strozo, bind Feliche's trunk  
                              Unto the panting side of Mellida.  
                              'Tis yet dead night, yet all the earth is clutch'd  
                              In the dull leaden hand of snoring sleep;  
                              No breath disturbs the quiet of the air,  
                              No spirit moves upon the breast of earth,  
                              Save howling dogs, nightcrows, and screeching owls,  
                              Save meager ghosts, Piero, and black thoughts.  
  A.R.1.1.6.1-8.

Le passage au vers prive l'acteur de toute force d'improvisation et son rôle est délibérément stéréotypé, emprisonné dans le carcan des mots. L'acteur n'a d'autre issue que la pose figée et déclamatoire du mauvais théâtre. Mais cet excès est comme mis en réserve au fond du souvenir pour mieux être dénoncé par des poses plus déliées, plus vivantes, plus naturelles. Réfléchissons un instant sur ces quelques mots de Peter Brook: "Les possibilités qu'offrent le vers libre sur une scène ouverte lui permettent de couper les détails superflus et les actions réalistes hors de propos: à la place, il peut fourrer des sons et des idées, des pensées et des images qui éblouissent chaque instant."<sup>7</sup> Il est clair que les critères du metteur en scène ne se bornent pas à un jugement sur la valeur de l'écriture, mais qu'ils tiennent prioritairement compte de l'effet produit sur le public.

---

<sup>7</sup> Peter Brook, *Points de suspension: 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*; trad. par Jean-Claude Carrière et Sophie Reboud (Paris: Seuil, 1992), p.74. Dans son chapitre intitulé "Le monde comme ouvre-boîtes" (pp.141-183) Peter Brook conduit une réflexion très pertinente sur le rôle des sons: "Nous vîmes que la matière sonore du langage est un code, un code émotionnel, témoin des passions qui l'ont forgé." (p.171)

*Antonio's Revenge* abonde, comme le théâtre de la revanche que la pièce singe, de ces effets suggestifs; le spectateur retrouve ensemble tous les clichés de la convention<sup>8</sup> mais, en même temps, il se laisse faire par ce nouveau réalisme facile et fondé sur l'émotionnel, et il en oublie peu à peu le côté artificiel et rapporté: il rejette ce langage sur Piero qui se regarde manifestement agir en criminel et qui se complaît dans sa pose de rôdeur nocturne, si bien que la théâtralité de pacotille de ce passage, en dépit de sa médiocrité littéraire, nous semble tout à fait délibérée de la part de l'auteur: il s'agit d'une mise en scène sonore. Hélas, si l'on pouvait n'y voir à prime abord qu'une parodie langagière du théâtre de la revanche et de ses clichés, leur fréquence, leur intensité, devient si élevée au fur et à mesure de la pièce qu'ils en perdent toute crédibilité, fût-elle parodique, pour sombrer dans la répétition et le grandiloquent. Ce n'est alors plus tant la notion de mal qui subsiste dans les esprits que l'image trop appuyée de cette lourde machinerie. Piero n'évolue pas dans sa langue car elle est toujours, comme ses gestes, tellement stridente et emphatique qu'elle s'émousse et finit par assourdir. Il va jusqu'à nous dire explicitement quand il se met en scène:

Piero:	Dead?
Maria:	O me most miserable!
Piero:	Dead! alas, how dead?
	[ <i>Aside</i> ] Fut, weep, act, feign.
	<i>Give seeming passion.</i>
	Dead! alas, how dead?
	A. R. 1. 2. 20. 237-241.

Maladresse d'un auteur jeune? Théâtralité sommaire? C'est certain. Mais il est n'en est pas moins vrai que Marston cherche à nous montrer Piero en train de se construire une

---

<sup>8</sup> Felix E. Schelling, p. 16. "It was Seneca's differences and departures, on the other hand, from the usages of ancient drama, his sensationalism, melodrama, and grandiloquence, that permanently affected the stage from Kyd to Marston."

[...] though a new type of author arose in such men as Kyd, Chapman, Jonson and Marston, whose effects tended to a judicious tempering of the extravagances of Elizabethan romantic art by an adaptation to English conditions of the rules and precedents of ancient and Italian drama. There is not one of these authors - even Jonson, who is not at times extravagant and bizarre, for all were bizarre, for all were Elizabethans. But their extravagance is for the most part satirical, and therefore conscious and premeditated."

identité, une image publique d'homme intègre en même temps qu'une image de monstre. Seul le spectateur peut en percevoir les deux niveaux.

L'étude d'Antonio et de sa fiancée Mellida dans *Antonio and Mellida* confirme cette approche, car la langue des deux amoureux n'est pas naturelle non plus: elle parodie le style de la poésie amoureuse, et, à l'instar de Piero, elle fait de l'Italien un usage excessif:

Antonio: *Alma e graziosa fortuna siate faverole,  
E fortunati siano i vuoti della mia dolce Mellida, Mellida.  
A.M.3.2.46-47.181-182.*

Antonio: *Vive speranza in despetto dell fato.  
A.M.3.2.48.222.*

C'est ici la langue qui crée une mise en scène parodique de l'amorisme précieux tout en faisant semblant de croire à sa propre sincérité dans la mesure où elle est associée à un déguisement, à une pose: rappelons qu'Antonio rapporte des propos imaginaires; Antonio se démarque ici de Piero, de façon presque parodique, car il loue la fortune qu'il appelle de ses vœux et ses saillies en Italien s'opposent en leur contenu à celles de Piero qui s'avance, perdu comme un somnanbule: "*O trista traditrice, rea, ribalda fortuna,/ Negandomi vendetta mi causa fero morte.*" (A.M.,3,2,46,178-179).

De la sorte, Marston joue à la fois sur le contraste interne et sur la parodie d'un genre externe. Ainsi, Antonio, fou d'amour pour Mellida, se compose-t-il non seulement un déguisement physique, celui de l'Amazone, mais aussi un déguisement langagier total en rapportant quelque conversation imaginaire. Comble de l'ironie, on voit ensuite Mellida, également déguisée, dénigrer sa propre image en s'y dépeignant avec ridicule, comme s'il s'agissait d'un déguisement ou de la peinture d'une étrangère, afin de tester la flamme du jeune homme; elle démolit ce qu'Antonio a patiemment construit avec l'illusion romantique, et elle se représente à travers une image verbale:

Mellida: *Therefore, leave loving her; fa, faith, methinks  
Her beauty is not half so ravishing  
As you discourse of; she hath a freckled face,  
A low forehead and a lumpish eye.  
A.M.4.1.58.185-188.*

A cette construction d'une identité fictive, Antonio, indigné par ces propos, rétorque avec violence, puis il la reconnaît soudain; alors, à cet abandon du déguisement physique et langagier se substitue un long passage au cours duquel les deux amants communiquent leur fougue en Italien:

Antonio: O Heaven, that I should hear such blasphemy!  
 Boy, rogue, thou liest, and - [*Recognizes Mellida*]  
*Spavento del mio core, dolce Mellida,*  
*Di grave morte ristoro vero, dolce Mellida,*  
*Celeste salvatrice, sovrana Mellida*  
*Del mio sperar; trofeo vero Mellida.*

Mellida: *Diletta e soave anima mia Antonio,*  
*Godevole bellezza, cortese Antonio,*  
*Gusto dei miei sensi, car' Antonio.*  
 A.M.4.1.58.189-198.

Ecran de fumée pour le spectateur moyen, ce langage n'a de sincérité que la théorie car c'est de nouveau un collage de belles formules vidées de leur sens; c'est un langage d'emprunt. Mais les flammes de cette déclaration d'amour en Italien émeuvent un instant le spectateur car leur sonorité à la fois suave et guindée composera un autre repérage sonore. Puis ils s'épuisent d'eux-mêmes et ils détruisent leur propre effet. Dupé, l'auditoire pressent que ce ne sont plus deux sincérités qui s'expriment, mais deux déguisements qui parlent sans se reconnaître mutuellement; ce sont deux langages, deux sons, qui s'affrontent et qui démolissent l'idéal romantique et tous ses clichés.

Bref, le dramaturge joue de l'alternance entre des discours sincères ou parodiques, afin de noyer toute référence.<sup>9</sup> Le déguisement lui permet de pousser plus loin encore l'idée d'un langage construit de toutes pièces et il montre que, en fin de compte, c'est en priorité l'art théâtral et son mimétisme<sup>10</sup> qu'il travaille pour épauler son message satirique.

---

<sup>9</sup> Keir Elam, *Shakespeare's Universe of Discourse: Language-Games in the Comedies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), p.27: "As a mode of placing an 'alien' text *en abyme*, parody lies half-way between direct (if unacknowledged) quotation and indirect (i.e. implicit) commentary, since the heightening of stylistic features, that renders the parodied source at once recognizable and ridiculous is in itself, of course, a kind of critical statement."

<sup>10</sup> Si Aristote tombe en désuétude sur le plan de sa philosophie, il n'en va pas de même pour sa *Poétique*. L'ouvrage redécouvert par l'Italie et publié au début du 16ème siècle fut un événement important. Aristote y défend la poésie contre les accusations portées contre les ouvrages d'imagination.

### 3. Le langage réflexif ou le discours-miroir

Il ne fait pas de doute que le dramaturge est attelé à ce qui deviendra son idée de base dans *The Malcontent* et *The Fawn*: faire du verbe un instrument et non pas un réceptacle de la sincérité. Afin de faire accepter son histoire échevelée, Antonio, déguisé en Amazone, se sert de tranches de discours toutes faites qui ne correspondent pas au réel, mais à la convention des rites amoureux; ils correspondent au fait qu'Antonio est déguisé et qu'il ne peut plus utiliser qu'un vocabulaire pré-établi:

Antonio:           Wolt do me a favor if thou chance survive?  
                      But visit Venice, kiss the precious white  
                      Of my most - nay, all, all epithets are base  
                      To attribute to my gracious Mellida.  
  A.M.1.1.20.228-231.

La langue se cherche de manière grammaticale sous nos yeux: elle se met véritablement en scène tout comme, plus avant dans la pièce, les baisers des deux amants se font sous l'égide de la grammaire:<sup>11</sup>

---

En fait la poésie n'est pas artificielle, ni limitée au particulier, mais, au contraire, elle dépeint le réel de manière générale et tel qu'il devrait être. Elle dépeint l'idéal et, finalement, révèle l'essentiel sous les apparences qu'elle décante et finit par sublimer, purifier. L'art n'est donc pas à confondre avec l'artifice, mais au contraire, il s'avère être plus réel que le réel. Une telle conception peut s'appliquer au théâtre.

<sup>11</sup> Le langage n'est pas l'apanage seul du dramaturge, mais il prend, chez les contemporains, le même sens:

Flamineo [to Vittoria]:  
                      Leave your prating,  
                      For these are but grammatical laments  
                      Feminine arguments: and they move me,  
                      As some in pulpits move their auditory,  
                      More with their exclamation than sense  
                      Of reason, or sound doctrine.  
  *The White Devil*.249.5.6.67-72

Vittoria:           What's all this?  
Lawyer:            Hold your peace!  
                      Exorbitant sins must have exulceration.

Vittoria:           Surely, my lords, this lawyer here hath swallowed  
                      Some 'pothecaries' bills, or proclamations;  
                      And now the hard and undigestible words  
                      Come up, like stones we use to give hawks for physic  
                      Why, this is Welsh to Latin

Lawyer:            My lords, the woman  
                      Knows not her tropes, nor figures, nor is perfect  
                      In the academic derivation  
                      Of grammatical elocution.  
  *The White Devil*.181.3.2.33-42

Mellida:           When thou returnest; and I'll discourse  
                           How I deceiv'd the court; then thou shall tell  
                           How thou escap'dst the watch; we'll point our speech  
                           With amorous kissing, kissing commas, and even suck  
                           The liquid breath from out each other's lips.  
   A.M.4.1.59.211-215.

Fausse sincérité que cette vision d'un couple s'embrassant à chaque virgule ou à chaque point; on devine aisément que l'intrigue amoureuse n'est plus ce qui préoccupe Marston et qu'il s'en distancie à chaque mot: car, au fond de lui-même chemine, avant d'éclater au grand jour dans *The Malcontent* et *The Fawn*, le thème de la langue comme objet de satire. On se soucie peu de la véracité ou de la sincérité des paroles prononcées et, une fois encore, Antonio semble atermoyer entre la vérité et la prise de distance:

Antonio:           Come down; she comes like - O, no simile  
                           Is precious, choice or elegant enough  
                           To illustrate her descent.  
   A.M.1.1.17.151-153.

Antonio cherche ses mots, ses figures de style et il nous fait participer à cette recherche comme s'il cherchait à emprisonner le réel par l'entremise du vocabulaire: il formalise son discours et il le dit au spectateur; il cherche l'expression judicieuse comme dans un lexique; ce n'est donc plus le langage du cœur mais celui de l'artifice qui s'observe.

Le langage se met en scène et il se regarde faire comme un miroir réfléchissant le réel. Il pense son rôle en tant que support. La langue est devenue tellement consciente de soi qu'Antonio se parodie lui-même ou qu'il parodie plutôt la fausse image qu'il a donnée de son décès comme s'il s'était dédoublé en un observateur extérieur:

Antonio:           [...] My all, my soul; and thou and I will live -  
                           Let's think like what - and thou and I will live  
                           Like unmatch'd mirrors of calamity.  
   A.M.3.1.34.295-297.

L'image du miroir, associée à la plainte quasi-masochiste du personnage dépeignant sa propre mort, au même titre que la recherche d'un simile récapitulatif et définitivement figé qui expulse la mouvance, traduisent le fait que le langage n'est plus

John Webster, *The White Devil*, in *Three Jacobean Tragedies*, ed. with an introd. by Gamini Salgado (Harmondsworth: Penguin Books, 1981).

celui de la sincérité. Il est le reflet matérialiste du monde, tout comme les personnages en réfléchissent la décomposition. Ainsi, dès le début de la pièce, peut-on voir Antonio-Amazonne décrire à Mellida, avec un détachement et une sorte de narcissisme étranges, sa propre mort au milieu des rugissements de la mer démontée et déchaînée par la terrible bataille qui l'a confronté au cruel Piero:

Antonio:                   When thus this martyr'd soul began to sigh:  
                                   "Give me your hand," quoth he, "now do you grasp  
                                   Th' unequal mirror of ragg'd misery;"  
                                   A.M.1.1.20.221-223.

Ce discours-miroir faussement pathétique, ce tableau d'une noyade, n'est pas simplement narratif, mais il est brandi comme un instrument destiné à faire pleurer Mellida, à la torturer moralement, et à lui faire avouer son amour à son soupirant. Ce cheminement sera encore plus explicite si nous nous rappelons que, tandis qu'il raconte sa propre fin, il enterre son âme dans le corps de Mellida (qui se tient devant elle) selon la convention de l'amour précieux:

Antonio:                   [...] therewithal he wept  
                                   And thus sigh'd on, "The sea is merciful;  
                                   Look how it gapes to bury all my grief.  
                                   My faith in my love live; in thee, die woe,  
                                   Die unmatch'd anguish, die Antonio."  
                                   A.M.1.1.21.238-242.

La convention est ici doublement distanciée: son usage est devenu parodique, mais, en plus, elle est contrefaite par Antonio qui s'en sert comme d'un appendice de son déguisement qu'il cherche à rendre le plus crédible possible. En outre, l'ambiguïté ultime de ce passage provient du fait que le déguisement, tout comme l'homme déguisé, se rejoignent pour aimer Mellida. On ne sait plus qui est sincère, qui est déguisé, tant le langage est contraint et tant il se complaît dans l'effet solennel, dans des accents aussi fastueux qu'artificiels. Le spectateur sent bien cet empilement presque absurde, car on dirait que les mots cherchent maintenant à quitter la convention pour reprendre une forme de réalisme cru: à l'image de la tombe répond, peu après, l'image éculée du domicile: "But come, sweet creature, thou shalt be my home, / My father, country, riches and my friend [...]" (A.M.,2,1,34,293-294). Or cette image ultra-conventionnelle



est démontée par des ajouts concrets qui en soulignent, de manière grotesque, l'artificialité. L'image stéréotypée se veut trop sincère et elle ne l'est pas, car elle est un pastiche déformé et ridiculisé de la poésie amoriste manipulée et utilisée comme s'il s'agissait d'un outil. Que l'effet soit délibéré, nous est confirmé par le fait que ces exercices de style ne se cantonnent pas aux personnages centraux, mais qu'ils peuvent également toucher des personnages de moindre envergure tels que Strozo qui parle tout en se regardant parler: "Look, here's a troop: a true rogue's lips are mute." (A.R. 2,2,40,212).

Ce manque de naturel, pour maladroit qu'il soit, est intentionnel de la part de l'auteur. Aux élans supposés sincères des amoureux, dans la logique interne de la pièce, il oppose ensuite carrément, comme dans un miroir aux multiples facettes, les phrases creuses des deux autres soupirants concurrents d'Antonio. Comme pour former un second contre-point ironique au style "amoriste," ces derniers font alors étalage de leur style outrageusement fleuri:

Matzagente:      Bright and refulgent lady, deign your ear;  
                         You see this blade; had it a courtly lip  
                         It would divulge my valor, plead my love,  
                         Justle that skipping feeble amorist  
                         Out of your love's seat; I am Matzagent.  
                         A.M.2.1.30.178-182.

Le dramaturge nous les montre aussi peu amoureux l'un que l'autre, mais bien affairés à se gausser mutuellement de leurs amphigouries:

Galeatzo:        Hark thee; I pray thee taint not thy sweet ear  
                         With that sot's gabble; by thy beauteous cheek,  
                         He is the flagging'st bulrush that e'er droop'd  
                         With each slight mist of rain. But with pleas'd eye  
                         Smile on my courtship.  
                         A.M.2.1.30.183-187.

L'ironie est d'autant plus vive que les gommeux s'érigent en juges du langage lorsqu'ils entendent Antonio jubiler à l'idée de l'union qui s'est accomplie au terme d'*Antonio and Mellida* (et dont le spectateur sait déjà qu'il ne s'agit que d'une sanguinolente et hypocrite mascarade):

Antonio:         Let loose your amplest sense to entertain

Galeatzo: Th' impression of an object of such worth  
 That's life's too poor to -  
 Antonio: Nay, leave hyperboles.  
 I tell thee, prince, that presence straight appears  
 Of which thou canst not form hyperboles;  
 The trophy of triumphing excellence  
 The heart of beauty, Mellida, appears.  
 A.R. 1.2.18.184-191.

#### 4. Balurdo ou le jeu langagier

Seul Feliche, critique sur scène et ébauche du Malcontent, nous offre un des rares commentaires directs et détachés sur la nature parodique et vaine de ce langage "amoriste" et de ses poses outrées; il se prend à brocarder l'attitude servile de Castilio qui est prêt à faire n'importe quoi pour plaire à Rossaline qui abuse de la situation: "I'll spit in thy mouth, and thou wilt, to grace thee." (A.M.,2,1,26,86):

Feliche: She'd give him favors too, to lick her feet,  
 Or fetch her fan, or some such drugery -  
 A good dog's office, which these amorists  
 Triumph of.  
 A.M.2.1.26.92-95.

Rossaline est, pareillement à Mellida, beaucoup courtisée comme le montrent les poncifs de Balurdo qui répète à l'envi les formules éculées de l'amour (tout en convoquant, en sourdine, le thème central de la perte de l'identité): "O, love, thou hast murder'd me, made me a shadow, and you hear not Balurdo, but Balurdo's ghost." (A.M.,2,1,32,224-225). Feliche pourfend la poésie amoriste de même que Balurdo, à sa manière bien terre-à-terre, dit, plus avant dans la pièce, rejeter les proverbes dont l'enveloppe diffère du contenu, mais dont on sait qu'il en a largement abusé:

Balurdo: A murrain on all proverbs! They say, hunger breaks through  
 stone walls; but I am as gaunt as a lean-ribb'd famine, yet I  
 can burst through no stone walls.  
 A.R. 5.1.74.1-4.

On retrouve, à travers ces propos, cette tentation du glissement entre le mot et son contenu dont on cherche à lire le rapport intime, tout comme le pédagogue de *What You Will* cherche à percevoir la notion de féminité sous le mot "lingua."

Dans *Antonio and Mellida* et *Antonio's Revenge*, on remarque le rôle important en volume dévolu à Balurdo, personnage mineur et de peu d'intérêt pour l'intrigue: balourd et peu intelligent, il est obnubilé par sa façon de parler. L'afféterie de son discours, associée à une réflexion simultanée et consciente de soi sur le choix des mots, ou plus exactement, du mot approprié aux circonstances, y est développée avec une insistance suspecte:

Balurdo:            In sad good earnest, sir, you have touch'd the very bare of  
naked truth; my silk stocking hath a good gloss and I thank  
my planets my leg is not altogether unpropitiously shap'd.  
There's a word: "unpropitiously." I think I shall speak  
"unpropitiously" as well as any courtier in Italy.  
A.M.1.2.26.99-103.

Le choix du mot qui plaît à l'oreille et qui flatte, ne semble avoir d'égal que celui du vêtement, de la soierie, et de ses reflets. Il est piquant de constater que ce vieux beau associe les deux aspects, et il nous rappelle, sur ce point, le français Laverdure dans *What You Will* dont le verbe réfléchit la moire du vêtement. Balurdo a deux mots favoris "retort and obtuse" et il s'en sert quel que soit le contexte: "I will make him come, most retort and obtuse, to you presently. I think Sir Jeffrey talks like a councilor." (A.R.,2,1,26,49-51). Comme un homme important, il utilise le style qui lui paraît le plus élevé qui soit pour se regarder faire avec délectation: "Lady, with a most retort and obtuse leg / I kiss the curled locks of your loose hair." (A.R.,3,2,51,18-19). Son rôle consiste donc à singer et à reproduire bêtement ce qu'il entend autour de lui. C'est un miroir, une gravure de mode, sur le plan physique et langagier:

Maria:                I give the noble Duke respective thanks.  
Balurdo:            "Respective"; truly, a very pretty word! Indeed, madam, I  
have the most respective fiddle. [*Twangs it.*]  
A.R.3.2.51.24-25.

Il se borne à coller ensemble, à insérer mot latin et superlatif, vu que leurs sonorités lui plaisent. Tel le perroquet, il ne fait que relever et reproduire ce qu'il entend alentour:

Maria:                Truly, very pathetic and unvulgar.  
Balurdo:            "Pathetical and unvulgar"; words of worth, excellent words!  
In sooth, madam, I have taken a murr, which makes my  
nose run most pathetically and unvulgarly. Have you any  
tobacco?  
A.R.3.2.51.38-42.

Très vite, ce vocabulaire se presse, se mélange en son esprit fébrile et colérique, sans ordre ni raison: "Stand back there, fool; I do hate a fool most, most pathetically. O, these that have no sap of - of - retort and obtuse wit in them - faugh!" (A.R.,4,1,58,96-98). Afin même d'accroître le poids des mots, il utilise sans parcimonie le superlatif "most" et il entasse le vocabulaire. Pour lui, le cumul est signe de qualité.

Nous n'amasserons pas les cas de parodie langagière reposant sur l'exagération qualitative ou sur l'abondance quantitative, ni ceux des auto-commentaires stylistiques qui les accompagnent, car ils sont aisément audibles. Il est clair que, sur fond de transformation décadente, Marston travaille délibérément son sujet langagier <sup>12</sup> à la fois sur le plan thématique et sur le plan sonore, pour l'associer au thème du déguisement et à celui de la reproduction.

---

12 T.S. Eliot, dans "John Marston," *Essays on Elizabethan Drama* (London: Faber, 1934), pp. 177-197 reflète bien l'opinion de la critique ancienne sur le dramaturge: "[...] it is difficult to explain, by any unnatural action of mediocrity, the absurd dialogue in Italian in which Antonio and Mellida suddenly express themselves in Act IV, Sc.i." (p.182). Cette opinion traduit une analyse largement fondée sur la cohérence et la véracité psychologiques, comme le suggère T.S.Eliot à propos de Balurdo: "Balurdo, like the others, is so unreal that to deny his reality is to lend him too much existence." (p.184). Ce personnage, effectivement peu cohérent si on le mesure à l'aune de la psychologie, est rejeté en bloc par le critique: "There is no more unarticulated scarecrow in the whole of Elizabethan drama than Sir Jeffrey Balurdo." (p.183). Néanmoins, le critique accorde le bénéfice du doute au dramaturge car il sent qu'il y a autre chose: "[...] their [the Antonio Plays] badness cannot be explained simply by incapacity, or even plain carelessness." (p.182). Il n'apporte malheureusement aucune solution à ce questionnement; cependant, il touche ici même à l'originalité et la faiblesse du dramaturge: il a écrit un théâtre très peu conventionnel tant il est expérimental et introspectif; un théâtre à la fois très négligent sur le plan du réalisme psychologique et ancré dans un réalisme brutal et cru. Un théâtre très intellectuel et pourtant jamais indissociable de la scène, car sa sécheresse apparente laisse libre cours à la mise en scène.

W. Reavley Gair, dans son introduction, à *Antonio's Revenge* paraît aussi considérer Balurdo en termes trop réalistes. Au lieu d'en étudier le rôle esthétique, il se borne à lui concéder une petite part de cohérence morale. Celle-ci nous semble dépourvue de pertinence, sinon pour suggérer la girouette qui, comme son double Bilioso, sait flairer le vent, et se donner au plus offrant: "Marston allows Balurdo a conscience, for he abandons his master Piero, through revulsion at his excesses, and throws in his lot with the conspirators." p.25 in *Antonio's Revenge, The Revels Plays* (Manchester and Baltimore: Manchester University Press and The Johns Hopkins University Press, 1978).

**CHAPITRE 2:**  
**LANGAGE ET THEATRALITE**

## 1. Une théâtralité consciente de soi

Dans *Antonio and Mellida* et *Antonio's Revenge*, Marston va plus loin encore dans la parodie: il souligne le fait que nous sommes au théâtre en marquant puissamment ses distances avec le réel. Rappelons la réflexion du page en train de se gausser des amants qui jasant en Italien; au beau milieu de l'acte 1, il interrompt la pièce en faisant appel au spectateur:

Page: But howsoever, if I should sit in judgement, 'tis an error easier to be pardoned by the auditors' than excused by the author's; and yet some private respect may rebate the edge of keener censure.  
A.M.1.1.60.224-226.

A peine entâmée, *Antonio and Mellida*, prend, soudain, un exceptionnel recul sur soi, comme si l'on avait à faire à quelque induction incrustée au milieu du texte et destinée à en souligner l'artificialité. On peut rappeler, par analogie, les derniers mots d'Alberto, personnage mineur, qui prend congé, avant terme, de la comédie où il est acteur:

Alberto: I'll go and breathe my woes unto the rocks,  
And spend my grief upon the deafest seas.  
I'll weep my passion to the senseless trees  
And load most solitary air with plaints.  
For woods, trees, sea or rocky Appenine  
Is not so ruthless as my Rossaline.  
Farewell, dear friend, expect no more of me;  
Here ends my part in this love's comedy.  
A.M.5.1.67.59-66.

Echo interne, écho de l'action principale, et des images maritimes suggérant la détresse d'Antonio. Mais surtout regard, distance sur la pièce, explicitement soulignés: le personnage part en jugeant la pièce dans laquelle il s'incrit, tout comme le fait Antonio peu après: "Here ends the comic crosses of true love; / O may the passage most successful prove." (A.M.,5,2,79,264-265). Piero, lui-même, regarde l'action d'*Antonio and Mellida* avec détachement comme s'il s'agissait d'une comédie à laquelle il venait d'assister et dont il ordonnait le déroulement: "Nay, faith, sweet niece, I was mighty strong in thought we should have shut up night with an old comedy: the Prince of Milan shall have Mellida, and thou shouldst have - " (A.M.,5,2,70,49-51). Il est donc à la fois le tyran, metteur en scène de ses noirs complots, et le metteur en scène de la

pièce. Le caractère intentionnel de ces commentaires textuels nous semble d'autant plus affirmé que ces réflexions n'apparaissent pas seulement à la fin de la pièce, mais au cours de l'action. Ils rappellent que nous sommes au théâtre avant tout.

Ce qui surprend, dans *Antonio and Mellida* et plus encore dans *Antonio's Revenge*, c'est le caractère toujours imprévisible, mais jamais mis en perspective ni relativisé, des événements et des personnages tant à l'intérieur des pièces qu'entre celles-ci, ce qui crée une impression constante de décalage, de rupture à la fois de l'action et de la tonalité d'ensemble: comme un rajout inattendu, et G.K. Hunter le montre fort bien dans l'Introduction à son édition de la pièce, *Antonio's Revenge* reprend de manière parallèle mais inversée toute la première pièce, *Antonio and Mellida*. Cette dernière comédie se conclut en effet par un masque de la réconciliation dont on peut penser sur le moment qu'il est sincère; or, la seconde pièce, une tragédie qui débute par un massacre et s'achève par un masque sanglant de la revanche, donne rétrospectivement une nouvelle interprétation à la première. Du reste, le critique note le caractère très conscient de soi de cette stratégie: "This form of self-consciously balanced organization is not only characteristic of Marston: I have found it to be characteristic of the Elizabethan two-part play as a genre."<sup>13</sup> C'est ce solipsisme que nous nous allons démonter en gardant à l'esprit l'article récent d'Arthur Kirsch qui nous met en garde, bien qu'il vise essentiellement le théâtre jacobéen, contre un excès d'interprétation de ce qui peut n'être que de la maladresse, voire un manque de substance: "[...] this kind of self-consciousness is endemic in Jacobean drama and is a mark not of a parodic growth and development but of exhaustion and a lack of substance."<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> G.K. Hunter, ed. Regents Renaissance Drama Series, John Marston: *Antonio's Revenge: the Second Part of Antonio and Mellida* (Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1965; London: Edward Arnold, 1966), Introduction, p.x.

<sup>14</sup> Arthur Kirsch, "Theatrical Self-Consciousness," *Research Opportunities in Renaissance Drama*, 23 (1980), 11. Cf. également Richard Levin qui soutient un raisonnement voisin: voir de la

*Antonio's Revenge* renforce cette tendance <sup>15</sup> avec d'autant plus d'évidence que la pièce s'offre comme le retournement caricatural d'*Antonio and Mellida*. Dans les vers suivants, on peut voir Antonio prendre congé de Mellida et nous dire qu'il ne se comportera pas en "tragédien." Il définit ce terme comme synonyme d'excès langagier et d'emphase (ce qu'il va pratiquer lui-même avec l'abondance que l'on sait):

Antonio:           Madam,  
I will not swell like a tragedian  
In forced passion of affected strains.  
A.R. 2.2.36.104-106.

L'image omniprésente de la scène se retrouve pareillement sur les lèvres de Pandulpho Feliche, père de Feliche massacré par Piero:

Pandulpho:       Come, sit, kind nephew; come on; thou and I  
Will talk as chorus to this tragedy.  
A.R. 1.2.22.298-299.

Pandulpho:       Why, all this while I ha' but play'd a part,  
Like to some boy that acts a tragedy,  
Speaks burly words and raves out passion.  
A.R. 4.2.71.70-72.

Ces deux citations pourtant éloignées l'une de l'autre montrent bien que la réflexion du dramaturge dépasse l'intrigue pour se gausser de celle-ci ainsi que du support qui la véhicule: le théâtre et ses conventions ou les poses déclamatoires affichées par les personnages qui, dans la pièce, jouent aussi leurs rôles d'acteurs, car ils sont déguisés.

Marston affectionne le jeu du théâtre dans le théâtre dont les niveaux se mêlent jusqu'à l'ambiguïté. Ce dernier est escorté par le flux et le reflux du rythme sonore qui s'embrase puis décroît parfois jusqu'au silence total. C'est d'ailleurs dans

---

parodie en tout annihile le jugement critique et permet de s'accommoder des faiblesses d'un auteur, "The New Inn and the Proliferation of Good Bad Drama." *Essays in Criticism*, 22 (January 1972), 41-47.

<sup>15</sup> Développant le rôle dévolu à l'Italie dans la tragédie élisabéthaine, dans "Italian Settings and the 'World' of Elizabethan Tragedy," *Studies in English Literature*, 10 (1970), 250-268, Robert C. Jones nous rappelle, en prenant *Antonio's Revenge* pour exemple, que l'Italie ne forme pas le monde véritable de ces pièces, mais qu'elle n'en est que la couche superficielle: "Italian settings function as one of the allusions through which the world of the play is created, but Italy is not in the world of these plays." (251). Robert C. Jones va alors plus loin en affirmant que la pièce de Marston permet d'éclairer, à travers ses exagérations, la tragédie de son époque et nous ajouterons de son œuvre: "In addition, Marston's play is especially useful as an illustration of Elizabethan techniques because it so often exaggerates those techniques." (254). Le critique aborde un point essentiel de l'art satirique de l'auteur, celui du dépassement de la satire ponctuelle et anecdotique: "Marston almost always generalizes his court satire beyond any possibility of merely local application." (258).



*Antonio and Mellida* que l'on rencontre le passage le plus révélateur du côté introspectif de ces deux pièces sous la forme d'un "dumb-show" où l'on voit les personnages se suivre à reculons tout en contemplant leur image sur un petit miroir (A.M.3,2,44, between 116-117). C'est une mise en scène symbolique et emblématique de la folie qui habite ces êtres mais qui ne différerait guère des autres scènes analogues du théâtre de cette période, si elle n'était suivie par le commentaire de Feliche:

Feliche:           More fools, more rare fools! O, for time and place long  
                          enough to act these fools! Here might be made a rare scene  
                          of folly, if the plot could bear it.  
                          A.M.3.2.44.117-119.

Marie-Madeleine Martinet, dans son étude sur le miroir dans le théâtre élisabéthain, ne manque pas de relever cette scène, pour conclure sur la notion d'"usage grotesque du miroir, toujours lié au thème du théâtre [...]"<sup>16</sup> et elle voit en Feliche le commentateur de ce monde en folie. Ce précurseur des masques est un miroir symbolique dans la mesure où son rôle est fondé sur le renvoi. Son rôle de parasite, qui sera amplifié chez les masques flatteurs, est fondamentalement spéculaire et Marie-Madeleine Martinet nous le dit clairement: "Le parasite est une image d'erreur, comme le miroir. Ce faux miroir est celui qui mêle la bonne et la mauvaise fortune, la vraie et la fausse rumeur, le bonheur et le chagrin."<sup>17</sup> Pour ce faire, elle s'appuie sur le propos de Maria, mère d'Antonio et épouse d'Andrugio, qui sent bien la fausseté de tout ce monde et qui définit le parasite comme un réflecteur déformant l'image qu'il renvoie:

Maria:            Or is glib rumor grown a parasite,  
                          Holding a false glass to my sorrow's eyes,  
                          Making the wrinkl'd front of grief seem fair,  
                          Though 'tis much rivl'd with abortive care?  
                          A.R.1.2.11.17-20.

Métaphore assez pure sur le plan du style et qui tranche sur l'écriture habituelle de l'auteur. Comme si ce dernier accordait à Maria, l'idéal quasi-irréel de l'intégrité stoïque, la manipulation élégante de la métaphore sincère, trace d'un monde unique où

---

<sup>16</sup> Marie-Madeleine Martinet, *Le Miroir de l'Esprit dans le Théâtre Elisabéthain*, Collection Etudes Anglaises, 86 (Paris: Didier-Erudition, 1984), p.232.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p.233.

l'image verbale serait effectivement le réel. Comme si l'auteur laissait aux autres les métaphores désaccordées et brisées, celles de l'imposition artificielle.

## 2. Le commentateur sur scène

Feliche souligne l'importance du thème du langage en montrant le rôle clairement parodique. Mais il n'a pas le détachement structurel que procure le masque. Il fonctionne comme un simple relais dont la tâche consiste à renvoyer l'écho de la parole. Ainsi Feliche joue-t-il le rôle d'un bouche-trou, tout en se délectant face à son interlocuteur dont il épouse la pensée:

Balurdo:           And pleased the marble heavens, now would I might be the  
                          toy, to put you in the head kindly to conceit my - my - my -  
                          pray you give me an epithet for love.  
Feliche:           "Roaring," "roaring."  
                          A.M.2.1.31.220-223.

Feliche lui fournit le mot exact, en double, comme il se doit; il lui choisit un mot fort, un peu trop fort peut-être et, ainsi, subrepticement, gagne-t-il l'avantage. Mais la technique de Feliche est trop sommaire quand il dit les choses ouvertement:

Alberto:           Gallants, saw you my mistress, the Lady Rossaline?  
Forobosco:       My mistress, the Lady Rossaline, left the presence even now.  
Castilio:         My mistress, the Lady Rossaline, withdrew her gracious  
                          aspect even now.  
Balurdo:         My mistress, the Lady Rossaline, withdrew her gracious  
                          aspect even now.  
Feliche:         Well said, echo.  
                          A.M.2.1.27.125-131.

Il insiste ici, à travers le mot "écho," sur l'inanité du langage de Balurdo et de ses compères. Prenant pour base la copie, leur langage reflète l'impossibilité de la situation décrite: ils n'ont finalement aucune maîtresse ou, alors, ils partagent à trois une créature indifférente. Au langage indifférencié, correspond donc une situation indifférenciée: peu après, nous voyons Feliche entrer sur scène et, par ironie, demander à Flavia de devenir sa maîtresse: "Pray thee, Flavia, be my mistress." (A.M.,2,1,32,232). En guise de réponse, celle-ci se prend à admirer la culotte de satin de Feliche:

Flavia: Pray you, in ancient times were not those satin hose? In  
faith, now they are new dyed, pink'd and scoured, they show  
as well as if they were new. What, mute, Balurdo?  
A.M.2.1.32.327-340.

Cette rupture, inéluctable afin de provoquer l'ironie, est caractéristique: il n'y a pas de réponse, si bien que l'effet d'écho est brisé. Mettons à part le sens de la phrase qui travaille, de toute évidence, l'idée de vêtement, de teinture et d'apparence, thèmes mariés à celui de la duplication, pour nous consacrer à la réaction de Feliche:

Feliche: Ay, in faith; and 'twere not for printing and painting, my  
breech and your face would be out of reparation.  
A.M.2.1.32.241-242.

Feliche a le don de la répartie exacte, car il copie maintenant la réponse de Flavia dont il reprend le "in faith" mais en poussant un peu plus loin l'assimilation pour glisser du vêtement au visage. Si Flavia a eu ici une parcelle de vérité en remarquant l'artifice du vêtement, Feliche l'a distancée en prolongeant la comparaison. Cette distance, cet esprit dont Feliche fait montre, est ironiquement mise en valeur par la bêtise et la fatuité du beau parleur, lequel, satisfait, reproduit sa réponse:

Balurdo: Ay, in faith, and 'twere not for printing and painting, my  
breech and your face would be out of reparation.  
Feliche: Good, again, echo.  
A.M.2.1.32-33.243-245.

Bref, ces exemples témoignent de l'insuffisance du style de Marston, tout en montrant que celle-ci a un sens: si l'auteur va trop loin dans ses échos systématiques, il n'en trahit pas moins son intérêt pour la stratégie du miroir, de l'"écho."

### 3. Gonzago, ou le regard sur soi du beau parleur

*The Fawn* manifeste un intérêt évident pour le langage. En effet, la pièce est articulée autour d'un travers du vieux duc: son goût pour la rhétorique et l'éloquence, car ce il se pique de beau langage et, summum de son art, il dit manier le Latin:

Gonzago: [*To Tiberio.*] Fair my lord,  
Forbear all private closer conference.  
What from your father comes, comes openly,  
And so must speak: for you must know my age  
Hath seen the beings and the quid of things.

I know *dimensions* and the *termini*  
Of all *existens*.

F.1.2.17.157-163.

Or l'usage de ces mots savants, l'utilisation des vers associés à une phrase ample et vocale, loin de servir le vieux duc, met en évidence son manque de sagacité; comme Piero, il se fera duper sans cesse par les deux amants: le duc se plaît à écouter la sonorité de ses propres mots dont il n'avise que le bel aspect qui cajole l'oreille:

Gonzago:           So, so, I say once more, go in.  
*Exeunt Dulcimet and Philocalia.*  
I will not lose the glory of reproof.  
Is this th' office of ambassadors, my lord Tiberio?  
Nay, duty of a son: nay, piety of a man?  
(A figure call'd in art *gradatio*:  
With some learn'd, *climax*) - to court a royal lady,  
For's master, father, or perchance his friend,  
And yet intend the purchase of such beauty,  
To his own use?

F.3.1.63.374-382.

Ces parenthèses, au beau milieu de son discours, sont légion:

Gonzago:           Meantime, as you respect our best relation  
Of your fair bearing (*Granuffo*, is't not good?) -  
Of your fair bearing, rest more anxious  
(No, anxious is not a good word) - rest more vigilant  
Over your passion, both forebear and bear,  
*Anechou è apechou* (that's Greek to you now) -  
Else your youth shall find  
Our nose not stuff'd, but we can take the wind  
And smell you out - I say no more but thus -  
And smell you out. What, ha' not we our eyes,  
Our nose and eyes? What, are these hairs unwise?  
Look to't, *quos ego* - (a figure called *aposiopesis* or  
*increpatio*).

F.3.1.65.419-430.

La notion de langage vide prend donc sa forme la plus développée dans cette dernière pièce car le rôle attribué à Gonzago est essentiellement axé sur cette passion irraisonnée pour le mot sur laquelle s'appuie toute l'action centrale. Gonzago, le tyran domestique, semble dérivé de Piero, mais la comédie l'a amputé de toute la violence parodique de la revanche. Par contre, l'utilisation emphatique du langage ne prête plus à confusion: elle n'est plus le pastiche d'un genre extérieur dont elle se moquerait, mais elle est ancrée dans l'action: Gonzago utilise le beau style pour lui-même, mais en se trompant. Bref, le dramaturge se joue du faux savant, du beau-parleur qui ne se contrôle

plus et qui se pique des mots les plus rares: "Sans tricks, trifles, delays, demurrers, procrastinations, or retardations, mount him, mount him." (W.Y.W.,2,2,85-86,360). Le cuisinier aime le son des mots qu'il décline à l'envi. Philip J. Finkelpearl démontre bien l'incohérence de l'attitude du vieux duc: "[...] Marston shows the contradiction between Gonzago's self-conscious and overelaborate rhetoric, on the one hand, and his pretensions to a natural, plain style, on the other."<sup>18</sup> La langue est également un instrument que l'on brandit, mais ce n'est plus seulement en théorie, car l'action se nourrit de ces errances. D'ailleurs, l'effet de distance sur soi que nous avons noté dans *Antonio and Mellida* et *Antonio's Revenge* ne s'est pas effacé, mais il s'est intégré à l'action, grâce au masque final, la nef des fous dont le réalisme n'est désormais qu'un réalisme fictif fondé sur l'esprit et sur le bon mot.

#### 4. Le bel esprit ou la tentative d'emprise sur le réel:

La plus grosse faiblesse du style du dramaturge consiste, et c'est un trait de l'époque jacobéenne,<sup>19</sup> en la longueur et la répétition. Il en va ainsi tout particulièrement d'*Antonio and Mellida*, d'*Antonio's Revenge* et de *The Fawn*. Donnons, afin d'éclairer notre propos, trois échantillons tirés de chacune de nos pièces; nous en ferons l'analyse ensuite.

Malevole: Why, methinks I see that signior pawn his footcloth, that  
*metreza* her plate; this madam takes physic that t'other  
*monsieur* may minister to her. Here is a pander jewel'd;  
 there is a fellow in a shift of satin this day that could not  
 shift a shirt t'other night. Here is a Paris supports that  
 Helen; there's a Lady Guinevere bears up that Sir Lancelot.

---

<sup>18</sup> J. Philip Finkelpearl, *John Marston of the Middle Temple: An Elizabethan Dramatist in his Social Setting* (Cambridge: Harvard University Press, 1969), p.225.

<sup>19</sup> Leo Salinger, "Wit' in Jacobean Comedy", in *Arts du Spectacle et Histoire des Idées*, Recueil Offert en Hommage à Jean Jacquot, ed. Société des Amis du Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance (Tours: Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, 1984), pp.127-138. Dans cet article, Leo Salinger montre que la vitalité de la comédie de Jonson repose sur la parole: "The vital, though not the only, comedy is in their words; they are judged, not according to traditional moral standards, though Jonson draws on these as well, so much as by the aptness, inventiveness and energy in their speech." (p.131).

Dreams, dreams, visions, fantasies, chimeras, imaginations, tricks, conceits! - [to Prepasso.] Sir Tristram Trimtram, come aloft, Jackanapes, with a whim-wham. Here's a knight of the land of Catito shall play at trap with any page in Europe, do the sword dance with any morris dancer in Christendom, ride at the ring till the fin of his eye look as blue as the welkin, and run the wild-goose chase even with Pompey the Huge.

M.1.3.20.48-61.

Malevole feint d'évoquer ici ses rêves pour brosser l'image du monde tel qu'il est et il présente alors ses songes sous la forme d'un catalogue où l'on voit évoquée une succession de cas voisins qui sont stylistiquement reliés par la symétrie de la formulation: au début, le masque choisit une succession d'exemples parallèles qu'il rythme par l'exposition ("Here is"), puis, en fin de parcours, il choisit un exemple unique qu'il développe sous tous ses aspects en empilant les verbes. Prenons maintenant les propos de Rossaline, personnage mineur qui parle de ses valets et de ses amants tous ensemble pour mieux les confondre:

Rossaline: Nobody, good sweet uncle. I tell you, sir, I have thirty-nine servants and my monkey - that makes the fortieth. Now I love all of them lightly for something, but affect none of them seriously for anything? One's a passionate fool and he flatters me above belief; the second's a testy ape and he rails at me beyond reason; the third's as grave as some censor and he strokes up his mustachios three times and makes six plots of set faces before he speaks one wise word; the fourth's as dry as the bur of an artichoke; the fifth paints and hath always a good colour, for what he speaks; the sixth -

Piero: Stay, stay, sweet niece; what makes you thus suspect young gallants' worth?

Rossaline: O when I see one wear a periwig I dread his hair; another wallow in a great slop, I mistrust the proportion of his thigh; and wears a ruffled boot, I fear the fashion of his leg. Thus something in each thing, one trick in every thing, makes me mistrust imperfection in all parts; and there's the full point of my addiction.

A.M.5.2.70-71.52-69.

On retrouve le propos fleuve, véritable catalogue de tous ses serviteurs et de tous leurs travers. Nous remarquons combien formelle et artificielle est la phrase qui joue à chaque instant sur la symétrie et l'a-symétrie. Dans son premier propos, elle fait une revue de chacun avec ses défauts, puis, dans le second, le centrage se fait autour de ses sentiments qu'elle détaille un à un.

Dans *The Fawn*, on retrouve pareils morceaux choisis. Ces discours démesurés sont indifférenciés, et on les retrouve sur les lèvres de n'importe qui:

Nymphadoro: I'll tell thee: for mine own part, I am a perfect Ovidian, and can with him affect all. If she be a virgin of a modest eye, shamefac'd, temperate aspect, her very modesty inflames me, her sober blushes fires me. If I behold a wanton, pretty, courtly, petulant ape, I am extremely in love with her, because she is not clownishly rude, and that she assures her lover of no ignorant, dull, unmoving Venus. Be she sourly severe, I think she wittily counterfeits, and I love her for her wit. If she be learned and censures poets, I love her soul, and for her soul, her body. Be she a lady of profess'd ignorance, O, I am infinitely taken with her simplicity as one assured to find no sophistication about her. Be she slender and lean, she's the Greeek's delight. Be she thick and plump, she's the Italian's pleasure. If she be tall, she's of a goodly form, and will print a fair proportion in a large bed. If she be short and low, she's nimbly delightful, and ordinarily quick-witted. Be she young, she's for mine eye. Be she old, she's for my discourse as one well knowing; there's much amiableness in a grave matron. But be she young or old, lean, fat, short, tall, white, red, brown, nay, even black, my discourse shall find reason to love her, if my means may prove opportunity to enjoy her.

F.3.1.49-50.27-49.

Ici, Nymphadoro évoque chacune de ses dix-neuf maîtresses, et il dresse un liste où règne de nouveau le goût de la symétrie et de la fausse logique. Ce catalogue, dont la diction peut le rendre comique et inoubliable, nous gratifie d'une référence supplémentaire chère à Marston: les différentes nationalités, leurs vices, leurs tares qui justifient, dans *The Malcontent* par exemple, de tels développements:

Maquerelle: Look ye, a Chaldean or an Assyrian, I am sure 'twas a most sweet Jew, told me, court any woman in the right sign, you shall not miss. But you must take her in the right vein then, as, when the sign is in Pisces, a fishmonger's wife is very sociable; in Cancer, a Precisian's wife is very flexible; in Capricorn, a merchant's wife hardly holds out; in Libra, a lawyer's wife is very tractable, especially if her husband be" at the term; only in Scorpio 'tis very dangerous meddling. Has the duke sent any jewel, any rich stones?

M.5.2.97-98.60-69.

On retrouve la même stratégie: celle de la rhétorique dans la bouche de tous. Chacun de ces exemples obéit donc à un certain formalisme de la présentation que Gonzago, le professeur, saura nous expliquer en nous donnant même le nom exact de ces formules de style.

Tous ces exemples s'intègrent fort bien au style catalogue de la *Commedia del' Arte*. D'autant mieux que nombre de ces longs passages sont réservés à l'homme et à ses malheurs physiques; ou plutôt, aux relations entre l'homme et la femme: la recherche du bon époux, du bon mari est un trait de l'action secondaire chez Marston. Semblables aux déclinaisons grammaticales du pédagogue qui nous ont servi d'introduction à ce chapitre, ces catalogues doivent leur intérêt au fait qu'ils essaient vainement de reproduire, en se lovant tout autour, toutes les facettes et toutes les circonvolutions du monde réel. Comme la science de l'époque, ils s'évertuent à classer, à enfermer, à mettre en catégories, en se berçant de la sourde illusion que le mot poétique appréhendera mieux le réel et le traduira. Observons comme chacun de nos beaux parleurs cherche à le cerner par le truchement des mots. Chacun manifeste, en fait, une forme de lucidité, mais à un niveau différent. Nymphadoro voit les femmes selon leur aspect physique et il en déduit aussitôt une qualité; il prend la forme pour le fond. Rossaline peut sembler plus lucide, car elle perçoit la notion d'apparence: d'un œil exercé, elle détecte la faiblesse du hâbleur qui a besoin de mille poses, de mille affectations pour prononcer un seul mot; elle dénonce ensemble le poseur et sa moustache, le poudré, le perruqué. Bref, elle utilise, afin d'associer les éléments disparates, son esprit: "wit."

"Wit", c'est la capacité de voir au fond des choses. "Wit" c'est à la fois la sagesse, fille de la raison, et le bel esprit capable de l'exprimer plaisamment. Confusion tragique qui pense que bien parler, c'est savoir le monde. Marston n'est pas dupe et son mauvais style est révélateur de cette harmonie fausse, brisée du dedans; il traduit ce recollement absurde, cette métaphore déphasée. Le jeu du dramaturge repose alors sur cette dichotomie entre le vrai et le faux. Ainsi l'étude du langage devient-elle fondamentalement satirique dans la mesure où elle construit le lien entre l'apparence et la réalité mais aussi dans la mesure où elle est objet de réflexion sur soi-même. Tel, Nous, élève insignifiant de cette classe, qui dit faire partie d'un verbe: "I am in a verb,



forsooth." (W.Y.W.,2,2,22,358). Ce propos, anodin en apparence, cèle un aspect fort important: il établit le passage entre le mot et le sens de celui-ci car le mot peut être aussi bien le miroir du réel qu'il peut en être indépendant:

Ped.: Why is *lingua* the feminine gender?  
Slip.: Forsooth because it is the feminine gender.  
Ped.: Ha, thou ass! thou dolt! *idem per idem*, mark it: *lingua* is declined with *haec*, the feminine, because it is a household stuff, particularly belonging and most commonly resident under the roof of women's mouths.  
W.Y.W. 2.2.358.37-43.

Le tour de force auquel se livre le pédagogue dans les lignes qui précèdent montre un homme en train de recoller le genre d'un mot en fonction de sa situation réelle; il tente d'apparier la forme et le fond et, ce faisant, il insiste une fois encore sur l'inadéquation du langage à la fois en fonction de celui qui le parle et de celui qui l'écoute.

Chacun se réclame de son esprit chez Marston, du plus petit au plus grand. Ce peut être Maquerelle qui va user du jeu de mot, de la "double-entendre," procédé tellement rebattu dans tout le théâtre de cette époque. *The Malcontent* n'est pas de reste; il n'est que de penser à Malevole qui est conscient des effets de style qu'il utilise:

Malevole: For as nowadays no courtier but has his mistress, no captain but has his cockatrice, no cuckold but has his horns, and no fool but has his feather, even so, no woman but has her weakness and feather too, no sex but has his - I can hunt the letter no farther.  
M.5.3.100.36-41.

Le langage exotique est devenu le siège de la mystification, les personnages faisant assaut de formules ridicules. L'avantage va, bien entendu, au masque qui en connaît le maniement et qui exploite la réaction du public qu'il a enjôlé afin qu'il lui fournisse l'élément manquant: "no sex but has his - " Pause brutale, digne de certains comiques modernes qui entraînent la pensée, endorment la vigilance par le rythme mécanique de la voix puis qui, par une pirouette, la récupèrent dans une direction différente.

L'utilisation d'une langue étrangère, voire une langue de "cuisine" ne saurait donc être analysée par le spectateur au risque de passer pour la dupe. Qui chercherait, en écoutant *The Alchemist* de Ben Jonson, à connaître le sens des formules

ésotériques dont retentit la scène: tout ceci est du vent comme nous le rappelle la tradition de la Commedia del' Arte où on voit le médecin, faux disciple d'Hypocrate, vanter des potions aux noms magiques. Le rôle du lexique est quasiment incantatoire, car il envoûte et son mystère anesthésie peu à peu la vigilance de l'auditoire. Marston sait jouer de la gamme de toutes les langues, les langues étrangères, mais aussi les langues qui sont un peu plus proches de nous comme les langues spécialisées. Ainsi voit-on défiler la langue juridique dans *The Fawn*, lorsque le masque menace Zuccone en utilisant les termes de l'homme de l'art. C'est la langue-écran qui est utilisée également lors du tribunal final:

Hercules: "[...] May it therefore with your pitiful assent be enacted, that what lord, knight, or gentleman soever, knowing himself insufficient, bankrout, exhausted, and wasted, shall traitorously dare to entertain any lady as wife or mistress, *ipso facto* to be severed from all commercement with women, his wife or mistress in that state offending to be forgiven with a pardon of course, and himself instantly to be pressed to sail in the ship of fools, without bail or mainprize."  
F.5.1.107.261-270.

Passage long, en prose, où alternent le sérieux et le trivial: sérieux des termes juridiques ou des mots aux résonances latines dont le catalogue joue avec un thème grave, celui du mariage brisé; or, la solennité de ce thème est simultanément mise à mal par la familiarité amusante et équivoque des allusions à la maîtresse et à l'impuissance. Ce tribunal fantaisiste, comique pour le spectateur, éblouit par son goût de la formule, parodie du jargon légal, mi-Latin, mi-Italien: "*Millesimo centesimo quingentesimo quadragesimo nono. Cupidinis semper unius.*" (F.,5,1,106,232-233). La langue de la pharmacopée est, elle aussi, auréolée de mystère:

Maquerelle: 'Tis a pretty pearl; by this pearl (how does't with me?) thus it is: seven and thirty yolks of Barbary hens' eggs; eighteen spoonfuls and a half of the juice of a cock-sparrow bones; one ounce, three drams, four scruples, and one quarter of the syrup of Ethiopian dates; sweeten'd with three-quarters of a pound of pure candied Indian eryngoes; strewed over with the powder of pearl; of America, amber of Cataia, and lambstones of Muscovia.  
M.2.4.48.7-14.

Maquerelle joue ici sur l'exotisme et, ce qui est rare, sur le pouvoir suggestif et poétique des mots tout comme le fait également Nymphadoro dans l'exemple suivant:

Nymphodoro: And yet I hear, Sir Amoroso, you cherish your loins with high art, the only ingrosser of eringoes, prepar'd cantharides, cullasses made of dissolved pearl and bruis'd amber; the pith of parkets and candied lambstones are his perpetual meats. Beds made of the down under pigeons' wings and goose necks, fomentations, baths, electuaries, frictions, and all the nurses of most forcible excited concupiscence, he useth with the most nice and tender industry.  
*F.2.1.30.137-144.*

Dans les deux cas, le but recherché est la restauration des capacités physiques d'êtres décaïs mais la langue utilisée est un leurre d'autant plus grand que sensualité et raffinement exquis, fluidité lexicale, se mêlent pour faire obstacle à la vulgarité des mœurs. Marston, si nous en restons à ce stade, ne fait pourtant que reprendre les formules éculées du théâtre de son époque:

Lady Would-Be: Alas, good soul! the passion of the heart.  
Seed-pearl were good now, boiled with syrup of apples  
Tincture of gold, and coral, citron-pills,  
Your elecampane root, myrobalanes-  
*Volpone.3.2.111.82-85.*

Mais on remarque deux choses: d'abord la longueur excessive, proche de l'inventaire, que nous n'avons pas élaguée car l'outrance, lassante et maladroite, souligne le prix que l'auteur y attache. Puis le fait que ce style hypertrophié se retrouve à la fois sur les lèvres de Maquerelle, la prostituée rusée, ou celles de Nymphodoro, le séducteur malhabile, montre l'indifférenciation de la langue marstonniene. Elle manque de maturité, mais elle relève également d'une stratégie plus originale. En effet, si nous reprenons ces lignes, nous verrons que nous les retrouverons sur d'autres lèvres encore. Ainsi Malevole, lorsqu'il demande à Biancha si elle a quelque panacée, reproduit-il un style analogue:

Malevole: Lady, ha' ye now no restoratives for your decayed Jasons?  
Look ye, crabs' guts bak'd, distill'd ox-pith, the pulverized  
hairs of a lion's upper lip, jelly of cock-sparrows, he-monkey's  
marrow, or pouldre of fox-stones?  
*M.2.2.43.17-21.*

Le masque se fait donc l'écho de tout ce qu'il a entendu pour le restituer à son tour. C'est aussi la stratégie du Fawn qui en rajoute même:

Hercules: Pharaoh and his council were mistaken, and their device to hinder the increase of procreation in the Israelites, with

enforcing them to much labour of body, and to feed hard with beets, garlic, and onions (meat that make the original of man most sharp and taking), was absurd. No, he should have given barley bread, lettuce, melons, cucumbers, huge store of veal, and fresh beef, blown up their flesh, held them from exercise, roll'd them in feathers, and most severely see them drunk once a day.

*F.2.1.31.147-156.*

Ici, le masque transforme le raffinement verbal en quelque chose de trivial, de vulgaire afin de démonter le modèle proposé. Il vide les analogies de leur sens. Cette utilisation de la langue étrangère demeure donc volontairement artificielle et excessive afin d'être ipso-facto entachée de nullité. Elle vise à la parodie, ce qui implique distance et introspection. Cette nullité de la langue est tragiquement suggestive d'un monde vacillant, car ce qui apparaît avant tout, c'est la prise de conscience d'une faille, d'une rupture qui court depuis l'objet ou l'être jusqu'à sa définition. Le recouvrement total absolu, le Un semble ne plus exister et le spectateur est confronté à un recollement permanent d'éléments disjoints. Ainsi donc, la parodie, ou l'esprit, ne sont-ils plus uniquement esthétiques, mais ils mettent en jeu la morale même du monde. Marston nous confronte, par le biais de la langue, à un éclatement, à un morcellement tragiques dans la mesure où il rejette l'unité. L'écriture, irrégulière, à l'instar du son et du rythme, devient tragique par sa forme et sa conscience de soi. Elle recouvre le vide, l'a-temporalité. Le discours marstonnien semble alors coupé du réel, pour vivre hors du temps; a-topique, transportable, car déconnecté, il ne trouve alors sa concrétisation que dans le masque. On voit, dans ces conditions, que la langue dépend autant du contenu que de l'intention qui la véhicule, c'est à dire de son contexte qui la reçoit ou l'expulse. La langue est relative et c'est ce que nous allons voir maintenant en étudiant le goût de la parodie et de l'imitation chez le dramaturge.

## **5. Le style de Marston et la conscience de soi**

On ne doute plus que Marston conduise, pesamment et de façon primesautière à la fois, une réflexion pénétrante sur l'essence de l'art poétique: quand les

mots cessent-ils d'être indépendants, quand le sens se met-il à couler de manière implicite de l'un à l'autre, nous faisant glisser de la dénotation à la connotation? Ces catalogues, un peu à la façon d'une métamorphose, en viennent à tracer des êtres fictifs, virtuels, qui empruntent ou échangent, comme par osmose lexicale, leurs vertus et leurs défauts. Fruit d'une reconstruction esthétique bâtie par le spectateur, leur identité réelle se noie derrière les mots, car elle n'est que le résultat de l'impossibilité où l'on se trouve de la cerner par le lexique. On ne peut alors que citer un commentaire percutant, et bien dans la ligne de notre analyse, formulé par Murray Krieger dans un article qui examine le mode de fonctionnement de la poésie avant de s'appesantir sur le bon mot et sa fonction: "The device of having one word turn into another, under the pressure of the poem's dynamics, is only exaggerated in the pun that forces at least two words to be another at the same time. Words seem to undermine themselves and the way they are supposed to function, as if they insist on reminding us that their meanings, with oppositions flowing into another, must be as inconstant as the experience they would record."<sup>20</sup> On retrouve, à travers ce commentaire pertinent, la pleine justification du jeu d'esprit chez Marston qui élabore un transfert de sens par glissement du lexique, sans pour cela réussir à embrasser un réel qui lui échappe dès qu'il s'évertue à le piéger.

Le rapport de Marston à la métaphore est donc perçu d'ambiguïté. Il la rejette comme moyen d'appréhender le monde. Il réprouve cette infusion artificielle du sens par le verbe, mais il le fait lui-même inconsciemment, surtout chez les personnages purs comme s'il s'agissait d'un idéal perdu. Pourtant, même quand la langue de Marston

---

<sup>20</sup> Murray, Krieger, "Presentation and Representation in the Renaissance Lyric: the Net of Words and the Escape of the Gods," ed. and pub. John D. Lyons, and Stephen G. Nichols, Jr. in *Mimesis: From Mirror to Method, Augustine to Descartes*, published for Dartmouth College (Hanover and London: University Press of New-England, 1982), p.113.

Nous trouvons chez Jean Rousset dont chacun connaît les travaux sur le mimétisme et le baroque, mais aussi la grande prudence qui le caractérise quant aux globalisations hâtives, une phrase qui pourrait fort bien s'appliquer à Marston: "Quand Descartes se sert d'images, ce ne sont que de simples manières de parler, comparaisons qui ne sont pas raisons; toute idée d'identité entre les deux termes est exclue." p.67, dans le chapitre "La querelle de la métaphore" (57-71). Cf. *L'Intérieur et l'extérieur: Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle, Nouvelle Edition*, 1976 (Paris: Librairie José Corti, 1988).

incline à la poésie, elle ne se laisse jamais faire, et elle se cabre soudain; elle devient didactique et cérébrale. Les exemples-catalogues que nous avons cités ressemblent comme des frères à ceux que l'on trouve chez un Ben Jonson; ils manifestent, à l'identique, un émerveillement certain devant l'inconnu, et les mots qui se dévident en chapelet exercent sur celui qui les écoute une fascination qui le conduit à la rêverie. Mais Marston en fait trop. Ces exemples ne sont que rarement suivis entre eux et aucun des mots utilisés ne réussit à essaimer autour de lui pour créer, parallèlement au mouvement de la pièce, un monde imaginaire dont la présence en filigrane finirait par étoffer le message visuel et verbal. Marston ne le désire pas. Son langage est un langage "froid" qui ne se propage que du point de vue de la démonstration et des faits. Telle la pièce adaptée d'un puzzle, le mot nouveau ne fait que se raccrocher, en phase ou par antithèse selon le cas, à tout le réseau de sens que le dramaturge a tissé peu à peu. L'auteur associe effectivement le système de la langue et celui de la démonstration théâtrale pour montrer tout le danger qu'il y a à jouer avec les mots. Mais il ne fait pas rêver par la richesse poétique d'une langue réflexive à la Bachelard;<sup>21</sup> il ne fait que nous toucher par le dépouillement de la sensation qui demeure assez primaire, même si, superficiellement, il a joué au premier degré sur notre sensiblerie sommaire avant de nous contraindre à prendre du recul.

Par contre, il n'est pas exclu que la sonorité lexicale, marquée et heurtée, ne fasse pas partie de sa stratégie distanciatoire.<sup>22</sup> Il crée des alternances entre les passages longs et les passages courts, les passages heurtés et les passages fluides, les passages lourds et les passages plus raffinés, les passages parodiques et les passages sincères.

---

21 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Quadrige (Paris: Presses Universitaires de France, 1957).

22 R.E. Foakes, "Tragedy at the Children's Theatres after 1600: A Challenge to the Adult Stage", in *The Elizabethan Theatre*, 2, ed. David Galloway (Waterloo, Canada: Macmillan, 1970, conforte notre thèse quant au rôle de l'acteur et l'effet de distance produit par le langage quand il fait judicieusement intervenir le rôle joué par les enfants dans *Antonio's Revenge*: "It is a constant aspect of Marston's technique in this play that it simultaneously inflates, in tragic hyperbole, and diminishes, in the figures of child-actors strutting, the stock idea of hero and villain." (p.45).

C'est ici qu'il faut puiser sa force scénique. Tout dépend de l'acteur qui, comme sur une partition musicale, doit imposer sa présence.<sup>23</sup> Il dispose d'une marge d'autonomie certaine s'il ne prend pas tout pour argent comptant, ce qui est incompatible avec l'esprit du dramaturge. Voici d'ailleurs ce que Marston nous confie: "If any shall wonder why I print a comedy, whose life rests much in the actor's voice, let such know that it cannot avoid publishing." (*The Fawn*, To My Equal Reader, p.4). La publication est nécessaire, mais elle ne remplace pas le verbe. Il confirme, juste après, son assertion en termes qui ne laissent pas place à l'ambiguïté: "Comedies are writ to be spoken, not read." (*The Fawn*, p.5) Le propos est banal, mais il confirme le rôle primordial qu'il faut accorder au rythme et à l'interprétation. Il faut habiller de vie des lettres et des phrases. Seul le théâtre le peut.

## 6. Conclusion

Les paragraphes antérieurs ont montré que le langage chez Marston reposait sur le dualisme car celui-ci était tantôt la parodie d'un genre externe - poésie amoriste, justice, revanche, rhétorique - tantôt la parodie interne de personnages entre eux. Le beau-parleur mène grand train sur la scène marstonnienne; Gonzago en constitue l'apothéose sur le plan langagier, car sa présence devient le ressort de l'action principale de *The Fawn*. L'apport du masque, dans *The Fawn* et *The Malcontent* présente, dans de telles conditions, un intérêt structurel de premier ordre: il établit un véritable commentaire satirique interne ancré dans l'action, à la fois explicite et implicite, qui évite l'entassement confus et plus ou moins conscient de soi des niveaux de langue et d'analyse parodiques. La parodie nourrit le texte pour l'enrichir au lieu d'en vivre en le parasitant.

---

<sup>23</sup> Jerzy Grotowski, dans *Vers un théâtre pauvre* (Lausanne: L'Age d'Homme, 1971), p.132, explique tout ce que l'acteur peut apporter à son rôle. en particulier sur le plan de la diction où nous relevons une formule choc: "Un bon acteur est capable de lire rythmiquement, même un bottin de téléphone."

*Antonio and Mellida* et *Antonio's Revenge* doivent leur défaut majeur au fait qu'elles sont dépourvues du moindre élément de référence: faut-il les prendre au sérieux pour voir en elles des pièces marquées par l'excès ou faut-il voir, au contraire, quelque procédé parodique délibéré? *The Malcontent* et *The Fawn* ne non pas non plus à l'abri de ces travers, mais elle offrent quelque ancrage en la présence d'un satirique sur scène qui apporte une vraie distance critique interne en utilisant la langue à bon escient.

Il est donc clair que le souci linguistique de l'auteur est omniprésent. Il est proche de la théâtralisation dans la mesure où il se regarde faire sur le plan de la sonorité et du rythme. Celui-ci est utilisé comme un instrument dont Marston nous montre que la signification finale, à l'instar de l'analogie ou de la métaphore, peut être pervertie pour appuyer une fin opposée à celle à laquelle il se destinait. Marston réduit l'unité rêvée du langage à une série de collages que l'on se renvoie comme le miroir renvoie au vaniteux l'image de son costume, ou comme le sang renvoie au tyran l'image de sa cruauté. Le langage est un instrument, et nous verrons que, matérialisé par l'emblème, il éclaire le rôle joué par les masques dans la manipulation consciente qu'ils font de la langue et de leur déguisement pour renvoyer au flatteurs ou aux tyrans complices leur propre image.<sup>24</sup> L'utilisation devient alors plus naturelle et beaucoup moins rigide que le simple recours à la parodie dans ce qu'elle a de systématique et de répétitif. La langue devient alors - et paradoxalement - quelque chose d'artificiel, mais de réel à long terme dans la bouche des masques. Elle retrouve sa signification.

---

<sup>24</sup> "The elements of willful mimicry and self-conscious performance, present in comedy from earliest times, become the most deeply ironic moral perspective in Jacobean comedy and its most persistent generic characteristic." (77). William E. Slights, "Unfashioning the Man of Mode: A Comic Countergenre in Marston, Jonson, and Middleton," *Renaissance Drama* (Evanston: Northwestern University Press), n.s. 15 (1984), 69-91.



**CHAPITRE 3:  
LANGAGE ET PERCEPTION**

## 1. Savoir et connaissance

L'étude de *The Fawn* est la plus fertile en ce qui concerne l'étude du langage: en effet, si elle sombre dans l'excès, l'insistance qu'elle accorde à ce thème nous donne une clé nécessaire à sa propre interprétation ainsi qu'à celle des autres pièces. Certes, elle associe de façon répétitive et pesante, la notion de langage à celle du savoir et de la connaissance. Mais elle contribue à former le lien qui unit toutes les formes de perception, écrites et orales. Pour Marston, lire, parler, décrypter un document sont les facettes d'une même activité:

Cocledemoy:        Goody fist, flumpum pumpum! Ah, my fine wagtail, thou art  
                         as false, as prostituted and adulterate, as some translated  
                         manuscript. Buss, fair whore, buss!  
                         D.C. 4.3.78.6-8.

*The Fawn* nous présente deux dupes: Gonzago et Zuccone. Ces dernières ne cessent d'être le jeu du masque qui les manipule, assisté, dans le cas de Gonzago, par sa fille Dulcimet. Pourtant, les dupes n'ont qu'un seul mot à la bouche: le verbe "to know." On a vu, dans la première partie de cette étude à quel point Zuccone est aveugle lorsqu'il avoue, sous la torture, savoir être cocu tout en préférant l'être dans l'ignorance plutôt que ne pas l'être en croyant l'être. La répétition du verbe "to know" met alors en valeur l'idée contraire: celle d'une ignorance lucide: "Right, that's it. And I knew it not, 'twere nothing." (*F.*,4,1,83,341). C'est ce refus de savoir que Cupid stigmatise chez un autre personnage, amoureux vantard et bravache, Sir Amoroso: "Hence, and in thy ignorance, be quietly happy." (*F.*,5,1,108,281-282). Bien évidemment, dans ce contexte où se joue la régénération de la famille, le verbe "to know" prend simultanément son acception biblique, c'est à dire son allusion à la connaissance sexuelle:

Zuccone:            I would have all nations and degres, all ages know our lady,  
                         for I covet only to be undoubtedly notorious.  
                         F.2.1.33.211-212.

On mesure, à travers cette réflexion, les échos ironiques que se renvoient en rebond tous les verbes identiques. En effet, la structure absurde de la pièce fait que le verbe "to know" en vient systématiquement à signifier son contraire: Zuccone n'est pas cocu et

pourtant, il désire que tout le monde le sache tout en désirant à la fois que sa vertu soit reconnue: "No, Fawn, the world shall know I have more virtue than so." (*F.*,2,1,42,421-422). Nous avons même montré que ces formules faisant appel à l'univers étaient précisément celles de la revanche cosmique que le masque, habilement, faisait porter, à rebours, dirons-nous, sur les lèvres de son interlocuteur. Cette notion de connaissance extérieure par rapport à celle de connaissance intérieure, est évidemment l'un des ressorts scéniques de la pièce. Le verbe "to know" cèle, alors, toute la tension scénique car le déroulement de l'ironie dramatique a pour but la mise à jour et la véritable connaissance des faits. Ceci concerne à la fois les personnages secondaires et les personnages principaux:

Nymphodoro:        Thus he that loveth many, if once known,  
                               Is justly plagued to be belov'd of none.  
   *F.5.1.106-07.249-250.*

L'imbécile expose ici sans le savoir tout ce qui le concerne et il se rapproche de Gonzago, lequel, lors du tribunal final, se croit à l'abri de tous ces défauts: "Stand, 'tis wisdom to acknowledge ignorance / Of what we know not. (*F.*,5,1,102,135-136). Cette phrase, pleine de sagesse, sera régulièrement contredite tout au long du tribunal final où l'on voit Gonzago, sûr de lui, s'amuser des circonstances, car il sait qu'il sait mieux que tous; dès le début, cet émule de Cicéron nous donne son attitude en usant du verbe "to know" avec générosité:

Gonzago:                [To Tiberio] for you must know my age  
                               Hath seen the beings and the *quid* of things.  
                               I know *dimensions* and the *termini*  
                               Of all existens.  
   *F.1.2.17.160-163.*

Gonzago sait tout et il le traduit par sa langue livresque et pompeuse. Non seulement il sait mieux, mais, comme le magister de *What You Will*, il prétend conseiller les autres dont Tiberio, le béjaune auquel il demande de ne pas courtiser Dulcimet pour lui-même:

Gonzago:                Therefore you must know,  
                               I would be loath the gaudy shape of youth  
                               Should one provoke, and not-allow'd-of-heat  
                               Or hinder, or - for, sir, I know, and so.  
   *F.1.2.15.174-177.*

Phrase au style recherché et contourné qui s'achève de manière chaotique: Gonzago bredouille et il conclut rapidement sur un mot qui ne souffre point la contradiction: "I know, and so." Le jeu théâtral s'emploie à nous montrer Gonzago en train de prévenir sans relâche Tiberio contre tout sentiment à l'endroit de sa fille alors que le jeune homme, lui, se défend sincèrement de toute attirance pour la demoiselle; quant au masque, bien évidemment, il entre dans le jeu et, tentateur, il insinue, il sussure à l'oreille de son fils le péché à commettre. Conformément à la stratégie de la pièce, il suggère "en creux", c'est à dire en disant ce qu'il ne faudrait surtout pas faire:

Hercules: Do you not court the lady for yourself?  
 Tiberio: Fawn, thou dost love me. If I ha' done so,  
 If thou observ'st I do I know not what,  
 Make me to know it, for by the dear light  
 I ha' not found a thought that way. I apt for love?  
*F.2.1.47.536-41.*

Le masque insinue alors la connaissance chez le nigaud comme le serpent a insinué la connaissance dans l'oreille d'Eve. L'inversion des rôles fait, bien évidemment, le sel de la comédie. Le Fawn, parasite, use de son savoir pour pénétrer au cœur: "For 'tis of knowing creatures the main art / To use quick hams, wide arms, and most close heart." (*F.3,1,68,510-511*). Nous avons vu comment il poussait Dulcimel à imiter la langue de son père pour mieux le séduire. Ce qui est amusant maintenant, c'est de constater le quiproquo qui se creuse entre le père et Tiberio: il tourne toujours autour du même verbe:

Tiberio: My gracious lord, if I unknowingly have err'd -  
 Gonzago: Unknowingly? Can you blush, my lord?  
 Unknowingly? Why, can you write these lines,  
 Present this scarf, unknowingly, my lord,  
 To my dear daughter? Um, unknowingly?  
 Can you urge your suit, prefer your gentlest love,  
 In your own right, to her too easy breast  
 That, God knows, takes too much compassion on ye  
 If you can act these things unknowingly,  
 Know we can know, your actions so unknown,  
 For we are old, I will not say in wit  
 (For even just worth must not approve itself);  
 But take your scarf, for she vows she'll not wear it.  
*F.3.1.64.394-407.*

On remarque comment Marston brouille les pistes en mélangeant et en remélangeant le verbe "know", tout comme il brasse les niveaux d'action dans une pièce fondée sur

l'absurde, sur un édifice reposant sur du vide. Il est évident que l'action devient haletante lorsque Tiberio, décillé, se met à agir sciemment et à duper Gonzago: "Fawn, the duke shall not know this." (*F.*,3,1,67,496).

## 2. Vision, parole et écriture

L'accumulation persistante de ce verbe n'est pas réussie, car nous y retrouvons, démultiplié, ce côté conscient de soi si fréquent chez cet auteur. Mais en même temps, il souligne le côté paradoxal de la connaissance qui peut être une absence de connaissance comme le dit Dulcimel: "I tell thee - look that nobody eavesdrop us - I tell thee I am truly learned, for I protest ignorance." (*F.*,3,1,56,206-207). L'ignorance vaut parfois mieux qu'un long discours ou, tout du moins, lui est équivalente. Or l'éloquence, le discours, sous-tendent la définition de Gonzago: le duc se vante de ses lectures nombreuses et il se réclame des grands philosophes. Emule de Pline, il a tout lu, mais il se vante de son bon sens pratique qui le distingue du cuistre:

Gonzago:           What? Whisper? Ay, my Lord Granuffo, 'twere fit  
                          To part their lips. Men of discerning wit  
                          That have read Pliny can discourse, or so,  
                          But give me practice;  
  *F.1.2.17.146-148.*

L'image qui est ici utilisée pour le décrire est celle de l'oracle, de la pythie qui intègre les verbes "to know", "to read", "to see," et "to speak". Certes, il s'en défend: "[...] well experienc'd age / Is the true Delphos. I am no oracle / But yet I'll prophesy." (*F.*,1,2,17,149-151). Mais son langage est précisément celui du devin qui voit au fond des choses:

Gonzago:           We have been a philosopher and spoke  
                          With much applause; but now age makes us wise,  
                          And draws our eyes to search to the heart of things,  
                          And leave vain seemings.  
  *F.1.2.17.171-174.*

Double ironie de l'auteur qui nous montre un Gonzago affranchi de la façade langagière; ironie parallèle du trait acide de sa fille, laquelle, ombre du masque, se joue

de la perception de son père: loin d'être pénétrante, comme celle du masque, elle est superficielle, car il lit n'importe quoi, ce père semblable à Nestor (*F.*,3,2,61,333-334):

Dulcimer: No, let my wise, aged, learned, intelligent father, that can interpret eyes, understand the language of birds, interpret the grumbling of dogs and the conference of cats, that can read even silence, let him forbid all interviews, all speeches, all tokens, all messages, all (as he thinks) human means.  
*F.3.1.57-58.236-241.*

Le pauvre Gonzago ne voit que dans les nuages et il se targue sans discontinuer de son œil pénétrant: "La, sir! thus men of brain can speak in clouds / which weak eyes cannot pierce." (*F.*,2,1,46,508-509). Aveugle, il se vante de sa perspicacité ("No, you shall find that Venice' duke has eyes") (*F.*,2,1,46,530), et il devient le jumeau de Zuccone:

Zuccone: We slight and dully view the lamp of heaven,  
Because we daily see't, which but bereaved,  
And held one little week from our darkened eyes,  
With greedy wonder we should admire.  
*F.5.1.111.348-351.*

L'image oculaire, associée au cocuage, est des plus banales. Mais elle se ramifie désormais au travers du thème évolué de l'écriture, véritable parole silencieuse:

Gonzago: I read his eyes as I can read an eye  
Though it speak in darkest characters, I can.  
*F.2.1.44,458-460.*

Mieux, Marston traduit scéniquement ce paradoxe, car il joue, dans *The Fawn*, sur une situation en creux qu'il reproduit sur scène: en effet, l'un des personnages, Granuffo, est entièrement muet. Alors, de même que la pièce démontre que savoir, c'est parfois être ignorant, et que voir, c'est parfois être aveugle, elle affiche son silence comme si c'était une forme de langage et elle associe donc implicitement les deux aspects:

Gonzago: Now sure thou art a man  
Of a most learned silence, and one whose words  
Have been most precious to me.  
*F.1.2.17.153-155.*

Marston confirme ici un processus d'intellectualisation et d'abstraction, en montrant que le silence devient, paradoxalement, une forme de discours, et le dramaturge insiste sur cet aspect, lorsqu'il met face à face Dulcimer et Philocalia en les faisant parler du secret

(F.,3,1,55). Granuffo est défini par le silence qui parle, tout comme le masque est défini par la parole:<sup>25</sup>

Gonzago: 'Tis enough. You two I love heartily, for thy silence never displeaseth me, nor thy speech ever offend me.  
F.3.1.60.307-308.

On retrouve la même idée chez Dondolo dont la parole acide peut s'avérer dangereuse, même lorsqu'il se tait: "I should talk treason, though I ne'er open'd my lips." (F.,4,1,78,227). Ainsi, *The Fawn* et sa structure comique, absurde, où tout est accompli dès le départ, où les ânes restent des ânes, les bavards des bavards, cette pièce où l'on voit un masque pousser les personnages vers le vice, a-t-elle valeur de démonstration par l'absurde car elle vise à brouiller la vision de la perception telle que nous la connaissons tous. Elle montre que le langage peut être plus que la parole et que la parole n'est pas forcément langage. Bref, elle situe le langage bien plus haut que sa définition traditionnelle qui repose autour de la voix: elle introduit la notion d'écriture mais pas seulement l'écriture des livres. Elle introduit l'écriture du monde qui doit être décrypté et lu comme un livre; elle associe de la sorte le concret et l'abstrait en un tout homogène. A cet égard, *Antonio and Mellida* et *Antonio's Revenge* se rapprochent de *The Fawn* car elles tentent d'associer, fugitivement il est vrai, les verbes "lire", "écouter" et "voir":

Piero: Say, faith, didst thou e'er hear, or read, or see  
Such happy vengeance, unsuspected death?  
A.R.1.1.8.66-67.

Ces verbes manifestent la fluidité implicite du réel qui ne se laisse pas facilement appréhender. On touche alors, en creux, au thème sous-jacent de la métamorphose et de la transformation du monde.

---

<sup>25</sup> On remarquera que le silence et le vide peuvent devenir les sièges du pouvoir et de l'action, comme le montre la scène de *The Malcontent* au cours de laquelle l'ermite "empoisonne" Malevole avec une boîte vide. On voit bien que chez le dramaturge, il n'y a pas rupture, mais continuité.

**CHAPITRE 4:**  
**NOMINATION ET METAMORPHOSE**



## 1. Langage et transformation

Le thème de la transformation, de la métamorphose marque profondément, sur le plan structurel et symbolique, nos quatre pièces; il est l'élément-clé d'une satire qui observe la gestation du monde jacobéen où, à la stabilité ordonnée d'antan, fait place un monde de renouveau, reposant sur des promotions rapides tout autant que sur des déconfitures brutales.<sup>26</sup>

La métamorphose est à la base de l'action des pièces et d'une partie de l'imagerie qui les sous-tend: celle-ci puise dans l'imagerie animale et cynégétique pour décrire ce monde de dupes et de dupeurs. Parallèlement, le thème de la métamorphose, s'abouche à celui du déguisement si bien que Marston réussit, par ce biais, à opérer un transfert entre l'image et la réalité et à fondre apparence et réalité; ce transfert réfléchit alors l'étude du langage comme lieu de transformation et de glissement de sens. Entérinant la division, il répudie implicitement le vieil idéal de transparence et d'unité.

## 2. Métamorphose animale

*The Malcontent* et *The Fawn* sont largement rythmées par des images tirées du monde animal et du monde de la chasse afin de broser un tableau où se mêlent cocuage, bêtise, et poursuites sanglantes. Cet aspect trivial est volontairement contrasté par quelques emprunts ironiques dont le but est de réveiller la prise de distance. On se souvient que Malevole fait défiler devant Pietro la liste des soit-disant cornards de l'antiquité et de la mythologie: Agamemnon, Arthur, Hercule (*M*, 4,5,88-89,54-59); le masque procède de même avec Mendoza lorsqu'il le menace: "Aegisthus - didst ever hear of one Aegisthus?" (*M*, 1,5,29,8). Son propos est en fait à double sens car il montre que le cocuage nourrit le cocuage et que la duperie se retourne contre soi-

---

<sup>26</sup> Una Ellis-Fermor, "The Jacobean Drama", in her *The Jacobean Drama: An Interpretation*, 4th ed. (London: Methuen, 1975), pp.1-27.

même en un mouvement cyclique: "Orestes, beware Orestes!" (*M.*,1,5,29,13). Le masque transforme ainsi une situation banale, un personnage falot, en un être mythique et héroïque, mais il le fait de manière grotesque et comique, car il se sert de ses allusions en les modifiant sans manifester le moindre souci pour la vérité historique:

Malevole: Thy young lady wife goes to Florence with thee too, does she not?

Bilioso: No, I leave her at the palace.

Malevole: At the palace! Now, discretion shield, man! For God's love, let's ha' no more cuckolds!

*M.*3.2.65.21-25.

Malevole: Ulysses absent,  
O Ithaca, can chastest Penelope hold out?

*M.*3.2.65.48-49.

Peut lui chaut l'exactitude; il en va de même pour le Fawn qui dévide à Zuccone le chapelet des cocus romains qui savaient leur infortune mais qui n'en faisaient rien pour autant (*F.*,4,1,82,323-326). Le grotesque domine donc ouvertement la tonalité de ces pièces.

Associé étroitement au thème de la dupe qu'il étoffe, le thème du cocuage est l'un des plus banals dans le théâtre de l'époque; l'image centrale qui y est associée ne varie guère: c'est principalement celle de la bête à cornes, sobriquet dont se voient gratifiés Bilioso ou Piero:

Malevole: Just. What though I call'd thee old ox, egregious wittol, broken-bellied coward, rotten mummy?

*M.*Q3.1.4.27.57-58.

Malevole: Mendoza is the man makes thee a horn'd beast; duke, 'tis Mendoza cornutes thee.

*M.*1.3.21.80-81.

La transformation s'effectue ici par le biais de l'insulte, mais elle peut également s'opérer de manière beaucoup plus diffuse: ainsi le Fawn, lorsqu'il torture Zuccone, fait-il allusion au monde animal en lui annonçant une amende constituée d'un troupeau entier de moutons, vaches et autres bestiaux (*F.*,2,1,42,412). Il ne faut donc pas chercher directement l'image ou la métaphore explicite, mais il faut plutôt débusquer les réseaux d'allusions qui permettent à l'auteur de teinter et de transformer graduellement

ses personnages. En effet, toutes ces références bovines et animalières véhiculent en sourdine le thème voilé de la duperie, de la bêtise et de la soumission:

Herod: His youth spent his fodder so fast on other's cattle that he now wants for his own winter. I am fain to supply, Fawn, for which I am supplied.  
Hercules: Dost thou branch him, boy?  
F.2.1.32.174-178.  
Zuccone: O, Phalaris, thy bull!  
F.2.1.36.275.

Le bestiaire traditionnel s'étend alors, par degrés, à l'image de la chasse et à celle du cerf aux abois:

Piero: As deer, being struck, fly through many soils,  
Yet still the shaft sticks fast, so -  
M.3.1.58.8-9.

Ce cerf est lui-même harcelé par la meute des chiens:

Pietro: Let the deer pursue safely, the dogs follow the game, and do you follow the dogs. As for me, 'tis unfit one beast should hunt another. I ha' one chaseth me.  
M.3.4.71.2-6.

L'effet de comparaison qui anime la première citation a disparu dans la seconde et Pietro parle désormais de lui-même en langage animal: la transformation s'est effectuée et, étrangement, il devient cerf au moment précis où il prend pleinement conscience de ses erreurs. Paradoxalement, c'est grâce à cette découverte, par le verbe, de l'animalité en lui et de l'emprise que le temps et les valeurs vénales ont sur lui, qu'il retrouve son humanité. L'image de la chasse et du chasseur se retrouve également sur les lèvres de Gonzago qui fait montre de beaucoup de suffisance en faisant l'éloge de son flair:

Gonzago: Else your youth shall find  
Our nose not stuff'd, but we can take the wind  
And smell you out - I say no more but thus -  
And smell you out. What, ha' not we our eyes,  
Our nose and ears?  
F.3.1.71.2-6.

Toutes ces transformations s'accompagnent d'une perte d'humanité chez les personnages qui empruntent leur nouvelle identité au monde des oiseaux et des volatiles:

Herod: These court feasts are to us servitors, court fasts. Such scrambling, such shift for to eat, and where to eat. Here a squire of low degree hath got the carcass of a plover; there pages of the chamber divide the spoils of a tatter'd pheasant;

here the sewer has friended a country gentleman with a sweet green goose, and there a young fellow that late has bought his office, has caught a woodcock by the nose, "with cups full ever flowing."

F.2.1.24-25.1-8.

Rapacité de ces êtres dont les proies sont autant d'échos de leur vulnérabilité. On notera que Marston raffole de ces scènes dont la tonalité vigoureuse et décadente à la fois déteint, rejaillit sur la définition de ses membres. Spectacle inspiré d'*Antonio and Mellida* où l'on voit Catzo se jeter avidement sur un chapon (A.M.,2,1,22-23). Mélange de cruauté et de pusillanimité, l'auteur fustige la bêtise complaisante si bien que l'image de l'âne obtus en vient à dominer presque entièrement *The Fawn*.

Et le masque de se prendre lui-même pour cible, lorsqu'il suggère, à travers la métaphore de l'ingestion, la désobéissance à son fils Tiberio:

Hercules:           Your father, I may boldly say, he's an ass,  
To hope that you'll forebear to swallow  
What he cannot chew. Nay 'tis injustice, truly,  
For him to judge it fit that you should starve  
For that which only he can feast his eye withal,  
And not digest.

F.3.1.67.479-484.

Cet usage du mot "ass" regroupe à la fois les thèmes du cocuage et ceux de la bêtise complaisante de celui que l'on trompe, comme l'avoue le pompeux Gonzago en fin de pièce: il se renomme tout seul:

Gonzago:           May one have the sight of such a fellow for nothing?  
Doth there breathe such an egregious ass?  
Is there such a foolish animal in *rerum natura*?

F.5.1.113.408-410.

Zuccone, nous l'avons vu, double symboliquement Gonzago dont il reprend une partie des défauts parmi lesquels la bêtise satisfaite, et il se transforme lui-aussi en âne: "Does she think she has married an ass?" (F.,2,1,43.430-431). Bien que la transformation en âne traverse chacune de nos pièces, elle est peu développée dans les deux "Antonio Plays" où des criminels aguerris font la loi; on ne trouve les ânes que dans l'action secondaire comme, par exemple, lorsque Feliche se moque de Castilio qu'il insulte: "Plague on thee for an ass." (A.M.,3,2,41,38). Il lui reproche sa sottise: "Th'other

learned, but self-opinionate - " (A.M.,3,2,41,54). Ou lorsque Balurdo fournit à Piero le qualificatif adéquat: "If it be not as fit as if it were made for them, say, "Balurdo, thou art a sot, an ass." (A.M.,3,2,49,242-244). L'utilisation de ce qualificatif semble donc fuir les pièces tragiques pour se réfugier dans les plus comiques d'où son utilisation mitigée dans *The Malcontent*, où elle ne concerne surtout que le malheureux Piero et peut-être Altofronto, le "cocu" de la politique.

En fait, et François Laroque nous le dit dans son article sur la métamorphose,<sup>27</sup> les images de l'âne et du bœuf se confondent dans la tradition populaire et carnavalesque pour participer à l'exposition du cocu dont elles servent également d'emblème; on notera, à cet égard, que chacune des deux pièces, *The Malcontent* et *The Fawn*, nous rappelle ce jeu du "bear-baiting:" lorsque Malevole torture Pietro, il lui évoque le spectacle du cocu traîné dans la rue sous la risée de tous (M.,1,3,22,94-98) et il renouvelle une image voisine vers le terme de la pièce devant un Pietro médusé: "Death! To be led to the stake like a bull by the horns; to make even kindness cut a gentle throat!" (M.,3,5,74,2021). Le Fawn fait de même avec Zuccone (F.,2,1,36,269-271).

Ces images et ces métaphores nous permettent de parler de métamorphose plus que pour toute autre pièce faisant intervenir des éléments semblables car Marston vise à dépasser le niveau de la comparaison. Il veut "déguiser" ses personnages en leur donnant une autre identité, celle de leur animalité: lorsque, dans son article sur la métamorphose dans quelques pièces de Shakespeare, François Laroque dit, à propos de Falstaff, qu'il se trouve en présence "d'une autre série de variations domestiques et prosaïques sur le mythe d'Actéon déchiré par ses chiens",<sup>28</sup>

---

27 François Laroque, "Métaphore et Métamorphose, dans *A Midsummer Night's Dream, The Merry Wives of Windsor et As You Like It*," in *Actes du Congrès d'Amiens 1982*, ed. Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur, Etudes Anglaises n°94 (Paris: Didier-Erudition, 1987), 91-108.

28 François Laroque, *ibidem*, p.100.

nous pensons retrouver exactement la même chose chez notre dramaturge et il n'est que d'écouter Zuccone implorant avec ridicule le pardon de sa femme pour s'en convaincre:

Zuccone:           Nay, which is more, was I not a Don, and didst thou Actaeon  
                          me? Did I not make thee a lady?  
Hercules:           And did she not make you a more worshipful thing, a  
                          cuckold?

*F.4.1.80-81.284-287.*

En effet, l'utilisation verbale du nom "Actaeon" correspond ici à un changement d'identité tout comme le verbe "make" employé parallèlement correspond à un changement de rang social; le grotesque atteint son paroxysme dans cette pièce si l'on se souvient que l'ensemble repose sur du vide: il n'est certainement pas fortuit que, quelques lignes auparavant, Zuccone, changé en cerf ou en âne, ne soit pas déchiré par la meute des chiens comme Actéon, mais qu'il le soit par lui-même lorsqu'il évoque - pour lui-même - des corps suppliciés et la torture d'une femme vampire:

Zuccone:           Hence! avaunt! I will marry a woman with no womb, a  
                          creature with two noses, a wench with no hair, rather than  
                          remarry thee. Nay, I will first marry - mark me - I will first  
                          marry observe me - I will rather marry a woman that with  
                          thirst drinks the blood of man. Nay - heed me - a woman  
                          that will thrust in crowds, a lady that, being with child,  
                          ventures the hope of her womb, nay, gives two crowns for a  
                          room to behold a goodly man three parts alive quartered, his  
                          privies hacked off, his belly launch'd up.

*F.4.1.80.271-280.*

Par ailleurs, on peut se demander si, à travers à son sobriquet, le Fawn, créature des bois, ne participe pas, symboliquement à cette torture de la dupe.

Cette étude de la métamorphose va plus loin encore pour dépasser la dialectique de pouvoir et de soumission, car elle porte en elle, furtivement, ce qui fait l'essentiel de la flatterie: l'animalité à laquelle se ravalent les coupables de ce vice, car l'adulation est une forme inversée de la soumission. Pietro devient le cerf à l'image de Mendoza dont on a vu qu'il cherchait l'animalité en s'assimilant au serpent ou à la lamproie. C'est l'animalité qui transforme Hercules en Fawn, or le fawn est la représentation même de l'épagneul, symbole de l'abjection servile dont le verbe dérivé est équivalent de reptation et de bassesse. Le Fawn est également le chien qui participe simultanément de connotations cruelles tout en étant l'ambiguïté même quant à la nature de la flatterie:

celle-ci n'est pas seulement douceur, suavité, mais elle porte un paradoxe cher à notre auteur, car la flatterie n'existe véritablement que, lorsque poussée à son apogée, elle commence à se dissiper sous la dent du roquet, de l'aboyeur patenté, ou du rongeur parasite, pour conduire à la destruction dans les affres de la torture: "Look when he fawns, he bites; and when he bites, / His venom tooth will rankle to the death" (*Richard III*, 1,3,710,290-291).

### 3. Nomination et réalité

A vrai dire, ce système transformatif que nous avons relevé est le reflet de l'une des préoccupations centrales de notre satirique et c'est dans *The Metamorphosis of Pygmalion's Image and Certain Satires* qu'il nous laisse entrevoir son objectif toujours renouvelé: animer une forme extérieure pour lui redonner toute son unité et toute son intégralité, éviter toute fabrication qui n'est que façade tant sur le plan social que sur celui du langage.

Or nous avons relevé, dans les exemples précédents, l'usage réitéré du verbe "make." Celui-ci est souvent très explicite dans la mesure où, sur le plan de l'action pure, il énonce clairement un changement d'état ou de situation:

Piero:                   Bring me his head, his head, and by mine honor,  
I'll make thee the wealthiest mariner that breathes.  
                                  *A.M.3.2.49.236-237.*

Herod:                   Why, then shalt thou, O yeoman of the bottles, become a  
maker of magnificoes.  
                                  *F.1.2.20.230-231.*

Mais, outre ce rôle technique, il énonce généralement une réflexion sur l'écart qui sépare un titre social de la réalité de celui-ci:

Andrugio               'Tis not the unsavory breath of multitudes  
Shouting and clapping with confused din  
That makes a prince.  
                                  *A.M.4.1.53.51-53.*

Nos quatre pièces, qui ont pour base le déguisement, utilisent donc largement ce verbe qui est lié à l'idée de promotion et qui est utilisé, tantôt avec un sens passif, tantôt avec un sens actif:

Balurdo:           Why, look you, lady, I was made a knight only for my voice,  
                          and a councillor for my wit.  
                          *A.R.3.2.52.47-48.*

Une telle utilisation est particulièrement développée dans *The Malcontent* où le verbe "make" apparaît avec régularité pour décrire les promotions et les fortunes diverses des protagonistes. Alors que Pietro est devenu duc par abus de pouvoir, le masque lui soumet une autre transformation sur le mode personnel: celle du rôle du cocu, du vaincu, de la dupe et il va faire de lui un malheureux. Malevole se définit d'ailleurs à l'aide du même verbe en tant que masque car il fait un excellent intermédiaire: "I'll make an excellent pander. Duke, farewell." (*M.4,3,82,85*). Promotion et transformation sont ainsi intimement associées et il est remarquable de constater que l'évolution de Malevole est pressentie en ces termes par les autres protagonistes; c'est Aurelia qui veut faire du masque un duc tout comme Mendoza promet au malcontent de devenir empereur:

Aurelia:           I'll make thee duke. [...]  
                          *M.2.4.54.79.*

Mendoza:         A most sound brainpan! I'll make you both emperors.  
Malevole:         Make us Christians, make us Christians!  
                          *M.4.3.82.76-77.*

Cette transformation est accompagnée par un réseau d'images évoquant la métempsychose et les métamorphoses. A la métamorphose liée à l'ambition et au goût du pouvoir, s'oppose celle du masque qui, de l'avis de chacun, même de son adversaire, se mue en homme d'église:

Mendoza:         Sure thou wouldst make  
                          An excellent elder in a deform'd church.  
                          *M.4.3.83.91-92.*

Le verbe "make" n'est pas toujours aussi appuyé, et de nombreux substituts sont utilisés par le dramaturge:



Balurdo: Turn'd man, turn'd man; women wear the breaches; lo, here!  
A.M.4.1.61.246-47.

Par le biais de l'attribut grammatical, l'auteur réussit habilement à mettre en parallèle toutes sortes de situations dont la transformation apparaît pour lors naturelle grâce à un simple artifice de langage dont on mesure alors mieux le pouvoir sur la réalité des choses:

Antonio: Alberto, see you straight rumor me dead.  
A.R.4.1.57.65.

Feliche: I'll rhyme thee dead, or verse thee to the rope;  
A.M.5.1.66.54.

La rumeur ou le vers poétique sont maintenant de puissants agents de transformation, car ils peuvent conduire à la disparition; la transformation n'est plus seulement servie par les faits, mais elle est provoquée par les artifices du langage. Cette transposition des sens et des valeurs que Marston pratique avec régularité montre bien à quel point la notion de déguisement et d'apparence gouverne la structure profonde de son œuvre. En fait, il s'avère bien délicat de faire le départ entre les faits et le verbal et l'écart qui existe entre la transformation physique et l'acte de nomination devient dorénavant extrêmement ténu.

L'action secondaire d'*Antonio and Mellida* souligne la valeur particulière attachée à l'acte de nomination à travers le personnage de Balurdo dont on a vu qu'il cherchait à s'emparer de la réalité mobile et vivante à travers la création picturale d'un emblème personnel, factice et ridicule fleuron de son anoblissement de pacotille; ce thème est accompagné et repris par d'autres promotions équivalentes dont l'essence ne dépasse plus le niveau verbal, ni celui de la parodie du réel:

Rosaline: Kneel down and I'll dub thee knight of the golden harp.  
Balurdo: Indeed, la, do; and I'll make you lady of the silver fiddlestick.  
A.M.5.2.70.29.

Le mot "dub" évoque ici un pastiche d'anoblissement; par conséquent, il se veut résolument comique tout comme dans *The Fawn* où le verbe est utilisé semblablement dans une acception péjorative et avilissante:

Hercules: No, Sir Amorous, here's likewise prophesied a great scarcity of gentry to ensue, and that some bores shall be dubbed Sir Amorofo.

F. 5.1.100.81-83.

On rapprochera, avec intérêt, le premier chapitre de cette partie qui évoque la traduction et la transformation grammaticale sous forme de déclinaison. Celle-ci est donc de la même nature que la métamorphose et, pourtant, elle établit un lien ontologique entre l'identité, l'intégrité personnelles, et l'identité, l'intégrité verbales. La déclinaison, comme la métamorphose, sous-entend une relation paradoxale: changer tout en ne changeant pas tout à fait. Il y a ici une sorte de réfraction où l'image, la création métaphorique, devient réalité, et, par ricochets successifs, nourrit d'autres réalités. Mais Marston va encore plus loin, car cette transformation n'est pas neutre: Marston dépasse l'étude de la langue comme symbole de dualisme et de déguisement pour montrer que son utilisation forcée, perverse, induit en profondeur toutes les transformations et promotions qui rythment l'action de son théâtre; en effet, le changement abusif de sens que l'on impose aux mots non seulement reflète mais impose les mutations brutales que l'on fait subir au réel; il n'est donc pas fortuit que les concepts de nomination et de baptême figurent précisément à la croisée de la théorie et de la pratique.

#### 4. Le mot impose le réel

On s'en rend compte dès *Antonio and Mellida*, où Feliche nous dit que la flatterie est la pierre angulaire des gouvernants car elle fait passer le vice et le calcul pour de la sagesse politique. Souvenons-nous en effet de l'épisode où le traître Piero fait rechercher Antonio et son père qui ont disparu en mer; il promet sa protection à quiconque les retrouvera:

Piero: Are proclamations sent through Italy  
That whosoever brings Andrugio's head,  
Or young Antonio's, shall be guerdoned

With twenty thousand double pistols  
And be endeared to Piero's love?  
A.M.1.1.13.67-71.

Et voici que retentissent incontinent les applaudissements frénétiques de Forobosco, personnage mineur et flatteur patenté: "They are sent every way; sound policy, / Sweet lord." (A.M.,1,1,13,72-73). Une telle flagornerie, quasi-caricaturale, suscite, séance tenante, une réflexion acerbe de la part de Feliche:

Feliche [*aside*]: Confusion to these limber sycophants!  
No sooner mischief's born in regenty  
But flattery christens with "policy."  
A.M.1.1.14.74-76.

Notre critique met ici à jour le ressort de ce monde gangrené par le mal en montrant que la force d'un seul mot élogieux suffit à en masquer la perversion et parvient à le faire entendre pour de la sagesse politique. Outre la critique constante de la corruption du langage, on remarque que celle-ci prépare celle qui causera la chute de Mendoza quand, soit-disant Machiavel, il tombera de la roue de la fortune, confondant pour sa perte la vertu chrétienne et la sagesse dirigée, la "virtù" du Machiavel: "[*Aside*] Now is my treachery secure, nor can we fall / Mischief that prospers, men do virtue call." (M.,5,4,106,71-72).

En outre, le verbe "christens" dépasse en puissance la simple notion de nomination et de travestissement, car il revêt l'abus, voire le crime, du sceau de l'onction religieuse. Trahi par un usage excessif et contre-nature, ce mot de baptême, réfléchit par ailleurs les autres thèmes combinés de la nomination et de l'identité essentiels à la pièce:

Rosaline: Nay, faith, sweet creature, we'll not veil our names.  
It pleas'd the font to dip me Rosaline;  
That lady bears the name of Mellida,  
The Duke of Venice' daughter.  
A.M.1.1.18.174-177.

Ces propos sont immédiatement traduits visuellement sur scène car on se souvient que le déguisement y est le point fort de l'action: c'est la première fois que nous voyons Antonio déguisé et paré comme une Amazone; il conte à Mellida les circonstances de

sa propre disparition et il reconstruit pour elle la fiction d'un Antonio mourant et exhalant, en un dernier soupir, le nom de sa belle:

Antonio:                   Of my most - nay, all, all epithets are base  
                                  To attribute to gracious Mellida.  
                                  *A.M. 1.1.20.229-230.*

Dans cette fiction, il ne sait plus quel qualificatif lui attribuer et c'est comme s'il cherchait à la renommer en la mythifiant; il est remarquable que cette reconstruction du langage soit conduite parallèlement à une reconstitution verbale du désastre et de la réalité: Marston mélange les niveaux de réalité car il décrit les faits tout en les embellissant: messenger, Antonio-Amazon apporte des mots, des vers, comme s'il s'agissait d'objets, de gages à la fois concrets et abstraits. Ce baptême de la réalité par les mots qui sous-tend un processus de transformation est repris maintes fois, en échos parfois ironiques; ainsi, Marston, par le biais de Feliche, relève-t-il le même thème, mais avec une vulgarité parodique intentionnelle, dans l'action secondaire comique lorsqu'il se gausse de Castilio et de ses amours pour Rossaline:

Feliche:                   [...]  
                                  Well, give her more ass,  
                                  More sot, as long as dropping of her nose,  
                                  Is sworn rich pearl by such low slaves as those.  
                                  *A.M. 2.1.26.95-97.*

Le mot "sworn", tout comme "christens", se fait l'écho et le véhicule de la fausseté des valeurs car sa force est pervertie et annihilée par la phrase qui l'abrite. Au thème amoraliste suggéré et distancié par la phrase conventionnelle des doux mots amoureux correspond celle d'une adoration animale et quasi-monstrueuse de l'esclave. De façon ironique Feliche subvertit littéralement le langage et sa force descriptive lorsqu'il menace Antonio de brader ses sentiments devant Mellida:

Feliche:                   If you'll be peevish, by this light I'll swear  
                                  Thou rail'dst upon thy love before thou diedst  
                                  And call'd her strumpet.  
Antonio:                   She'll not credit thee.  
Feliche:                   Tut, that's all one. I'll defame thy love,  
                                  And make thy dead trunk held in vile regard.  
                                  *A.M. 3.2.48.216-220.*

Feliche nous offre de la sorte une sorte de contre-point face aux élans amoureux d'Antonio car, ici, le nouveau nom décerné à Mellida est désormais celui de catin;

l'écart entre le mot et les potentialités qu'il recèle est alors d'autant plus dramatique qu'il semble préfigurer *Antonio's Revenge*, pièce dans laquelle le nom de Mellida sera effectivement souillé.

Piero:                   Who gives these ill-fitting attributes  
Of chaste, unspotted, bright, to Mellida?  
A.R.1.2.18.200-201.

Ghost of Andrugio: Thy Mellida is chaste;  
Only to frustrate thy pursuit in love  
Is blaz'd unchaste.  
A.R.3.1.43.37-39.

La parole se combine à la réputation pour mettre à mal la vraie nature de Mellida et on voit bien que chez Marston la réalité n'est pas nécessairement celle de la vérité, mais celle, plus factice, des mots.

Passarello:           Faith, I was wont to salute her as our Englishwomen are at  
their first landing in Flushing: I would call her whore.  
M.1.8.40.33-34.Q3

Dans cet exemple, le mot reproduit le réel qu'il explique, vu que tout le monde connaît les activités de Maquerelle. Un exemple identique, mais au sens opposé, nous est fourni par Piero qui veut contraindre sa fille au mariage:

Piero:                   Seest thou that sprightly youth?  
Ere thou canst term tomorrow old  
Thou shalt call him thy husband, lord and love.  
A.M.4.1.61.254-256.

Il impose ici au réel une situation qui n'existe pas et le port du nom deviendra le symbole de l'union avec Mellida. La langue est donc source de transformation du monde, voire de monstruosité, car elle travestit la vérité et elle encourage la déviance morale:

Malevole:           [...] lust so confirm'd  
That the black act of sin itself not sham'd  
To be term'd courtship.  
M.5.6.115.134-136.Q3

En fait, tout au long de sa satire, Marston dénonce le mot qui semble n'être plus qu'une transparence destinée à teinter et à parfumer, à contaminer ce monde qu'il prétend décrire et reproduire de façon passive:

Catzo:                   Yes, when your throat's perfum'd your very words  
Do smell of ambergris.  
A.M.3.2.40.26-27.

A travers cet exemple, Marston coule du réel à l'abstrait par touches successives: le parfum corporel, qui cache la puanteur, se love aux mots, lesquels, à leur tour s'emparent du réel. Par ailleurs, cette transformation s'effectue, dans cette même pièce, grâce à une translation où l'on glisse de l'amour à la flatterie, car l'auteur semble retourner la même phrase, la même idée pour mieux en exploiter toutes les facettes. C'est l'illustration du glissement du sens et des valeurs dont Herod parle au Fawn comme s'il pressentait toute l'étendue de son pouvoir:

Herod:                   Then, my Pythagoras, shall thou and I make a  
transmigration of souls.  
F.1.2.20.234-235.

Le terme "transmigration" recèle toute la technique du dramaturge qui agit sur une sorte de continuité qui décale progressivement les identités qu'elle investit par la suite.

## 5. L'identité factice

Le dramaturge associe en réalité ce va-et-vient entre le mot et le réel à celui qui existe entre l'homme et son déguisement pour nourrir une réflexion sur le thème de l'identité.<sup>29</sup> *Antonio and Mellida* met en effet un accent particulier sur ce thème en relation avec le langage; on le voit dans l'exemple suivant qui se veut le miroir comique de l'action centrale:

---

<sup>29</sup> L'habit peut être en phase avec la réalité de l'être, mais c'est bien rare et, dans l'exemple qui suit, l'ironie est grande car l'habit est effectivement le reflet du vide intérieur:

His hat, himself, small crown and huge great brim,  
Fair outward show, and little wit within.  
And all the band with feathers he doth fill,  
Which is a sign of a fantastic still.  
Why, so he is, his clothes do sympathise  
And with his inward spirit humorise, [...]  
*Satires*. Satire 3.1.277.23-28.

Balurdo: O love, thou hast made murder'd me, made me a shadow,  
and you hear not Balurdo, but Balurdo's ghost.  
A.M.2.1.32.224-225.

L'amour lui a fait perdre sa substance et son identité, pour ne plus laisser qu'un fantôme. Au delà de l'image éculée, on remarquera que la transformation n'est plus celle de la nomination, mais qu'elle en emprunte néanmoins les méandres, car elle se sert des mêmes formules qui établissent un lien entre l'abstrait et le concret. En fin de pièce, Balurdo cherche à retrouver son identité décomposée grâce au pouvoir des mots et de l'esprit:

Balurdo: "Now nimble wits appear": I'll myself appear:  
Balurdo's self, that in quick wit doth surpass,  
Will show the substance of a complete -  
Dildo: Ass, Ass.  
A.M.4.1.62.264-267.

Hélas, cette identité fraîchement acquise le transforme en âne, à l'image de tous les beaux parleurs, comme le Gonzago de *The Fawn*. Et pourtant Balurdo se croit sûr de son identité et, pour ce faire, il mentionne son vêtement comme s'il s'agissait d'un référent indiscutable: "If you see one in a yellow taffeta doublet cut upon carnation velour, a green hat, a pair of velvet hose, a gilt rapier and an orange-tawny pair of worsted silk stockings, that's I, that's I." (A.M.,5,1,67-68,77-80). Le thème du vêtement se pose en termes d'identité, et, partant, de connaissance, au sens où nous l'avons étudiée antérieurement: "Ho, you shall know me.[Balurdo] as easily; I ha' bought me a new green feather with a red sprig; you shall see my wrought shirt hang out at my breeches; you shall know me." (A.M.,5,1,68,82-84). Marston appuie donc sa définition de l'identité sur la parole et le vêtement, afin de mieux en faire ressortir la vanité intrinsèque. Ce ne sont que des masques, des coquilles vides dépourvues de substance. On comprend pourquoi, dans la même scène, on peut voir Antonio qui, déguisé en marin, fait semblant de courir après un fuyard qui n'est autre que lui-même: "Stop; stop Antonio; stay Antonio." (A.M.,4,1,51,1).

Nous touchons, au vif de l'action scénique, le thème de l'identité. Il s'agit d'un thème pivot, à la croisée des autres, et la pièce en fait son cheval de bataille. C'est

Andrugio en exil qui ne veut plus ouïr le son de son nom car il aspire à perdre toute identité; il renonce aussi au nom de son fils puisqu'il réfléchit le sien:

Andrugio: For God's sake call me not Andrugio,  
That I may soon forget what I have been.  
For heaven's name, name not Antonio,  
That I may not remember he was mine  
Well, ere yon sun set I'll show myself myself,  
Worthy my blood.  
A. M. 3. 1. 39. 109-114.

Andrugio: Name not the Genoese; that very word  
Unkings me quite, makes me vile passion's slave.  
A. M. 4. 1. 53. 68-69.

Or cet oubli de soi passe par l'oubli de son propre nom, ainsi qu'il le rappelle cérémonieusement à son fils Antonio:

Andrugio: Do not expostulate the heavens' will.  
But, O, remember to forget thyself,  
Forget remembrance what thou once has been.  
A. M. 4. 1. 55. 124-25.

Ce dernier rejette pareillement sa propre identité. Aveugle et sourd, il dit l'avoir perdue:

Antonio: [*to himself*] Vain breath, vain breath; Antonio's lost;  
He cannot find himself, not seize himself.  
Alas, this that you see is not Antonio;  
His spirit hovers in Piero's court,  
Hurling about his agile faculties  
To apprehend the sight of Mellida.  
But poor, poor soul, wanting apt instruments  
To speak or see, stands dumb and blind, sad spirit, [...]  
A. M. 4. 1. 51. 2-9.

Telle conscience de soi, telle lucidité face à la pauvreté fondamentale de l'homme, que le déguisement tantôt exacerbe ou annihile, est particulièrement bien travaillée dans les scènes au cours desquelles Antonio retrouve son père sans le savoir et où le mot "self" devient un véritable leitmotif:

Andrugio: Art thou Antonio?  
Antonio: I think I am.  
Andrugio: Dost thou but think? What, dost not know thyself?  
Antonio: He is a fool that thinks he knows himself.  
Andrugio: Upon thy faith to heaven, give thy name.  
Antonio: I were not worthy of Andrugio's blood  
If I denied my name's Antonio.  
Andrugio: I were not worthy to be call'd thy father  
If I denied my name Andrugio.  
A. M. 4. 1. 55. 102-110.



Ces quelques vers, systématiques et répétitifs, démontrent que la quête de l'identité et celle du nom sont intimement liées; ici, les protagonistes sont en train de recouvrer leur identité à l'abri des regards extérieurs et seul le spectateur est habilité à pénétrer leur intimité.<sup>30</sup>

Le mot "self" est d'ailleurs un terme récurrent sur les lèvres des protagonistes d'*Antonio and Mellida* comme le démontrent les deux citations suivantes:

Galeatzo:           By my troth, I'll speak pure fool to thee now.  
Mellida:            You will speak the liker yourself.  
                          *A.M.5.2.72.90-91.*

Andrugio:           Be still thyself, bloody and treacherous.  
                          *A.M.5.2.75.157.*

Chacune de celles-ci renforce le thème général de notre étude, car elle offre un pont entre la vraie nature et celle de l'apparence. Au sang du tyran s'oppose la vertu d'Andrugio: "Well, ere yon sun set I'll show myself myself, / Worthy my blood" (*A.M.*,3,1,39,113-114) ou celle de Mellida dont Antonio se fait le défenseur: "Poor heart, how like her virtuous self she speaks!" (*A.R.*,2,2,35,86).

Il est donc piquant de constater que l'identité des uns s'accompagne de la perte de celle-ci chez les autres. Ce transfert, cette métamorphose, c'est celle des tyrans

<sup>30</sup> La perte de l'identité est liée à la présence de la mélancolie, car elle suggère alors la désintégration de l'être; c'est celle-ci que Bosola travaille face à la Duchesse de Malfi:

Duchess:           Who am I?  
Bosola:            Thou art a box of worm seed [...]  
Duchess:           Am I not thy Duchess?  
                          *The Duchess Of Malfi.4.2.71-72.122-132*

Duchess:           I am Duchess of Malfi still.  
                          *The Duchess Of Malfi.4.2.72.139*

La mélancolie naît d'une fracture de l'identité, voire mène à une métamorphose animale:

Doctor:            I'll tell you:  
                          In those that are possess'd with't there o'erflows  
                          Such melancholy humour, they imagine  
                          Themselves to be transformed into wolves.  
                          *The Duchess Of Malfi.5.2.82.7-10.*

John Webster, *The Duchess of Malfi*, ed. Elizabeth M. Brennan, *The New Mermaids* (London: Ernest Benn, 1975).

laminés par le contre-pouvoir des masques. Ce thème est régulièrement suggéré dans *The Malcontent* à travers celui de la rupture des niveaux de réalité et d'approche de celle-ci:

- Malevole: [to Maquerelle] Ha, thou art a melodious Maquerelle, thou picture of a woman and substance of a beast!  
M.5.2.95.8-9.
- Malevole: [to Bilioso] Thou half a man, half a goat, all a beast!  
M.1.3.19.35-36.

L'être humain n'est pas d'un seul tenant et le vocabulaire s'évertue à le définir; c'est, comme Ganymede, le résultat d'un accouplement monstrueux dont la nature englobe le lexical et remet en question le dogme platonicien de l'adéquation entre le mot et son contenu; l'homme nouveau n'est plus l'essence de la raison et de la vérité, mais il est devenu bâtard et travesti.

A travers les thèmes couplés de la nomination et de la transformation, le dramaturge satirique ne nie pas la nécessité de nommer, de se raccrocher à un mot, mais il montre que ce mot n'est pas capable d'embrasser entièrement le réel et qu'il ne peut donc en être ni l'image, ni la substance. Mieux il montre que le processus de nomination ne va plus de soi car il est tributaire d'intentions morales (et immorales) qui le détournent de ses objectifs. Dans un monde où le continuum entre les mots, les choses, les êtres, et Dieu se faisait jadis naturellement et harmoniquement, le problème du baptême ne se posait pas. Mais, il est maintenant nécessaire de donner un nom ou, à tout le moins, de s'assurer qu'il est le bon. Et c'est là que plus rien ne va plus, attendu que la langue est devenue instrument de pouvoir et elle peut être forgée et gauchie pour faire plier le réel. La langue selon l'usage que l'on en fait peut donc tout aussi bien ordonner la désintégration du réel que sa reconstruction. Sur le plan de l'identité les conséquences sont tragiques car elles suggèrent une appropriation, une invasion de l'identité extérieure par le mot ou par ses satellites, c'est à dire tous les signes de reconnaissance qui gravitent tout autour, le vêtement et le déguisement en particulier.

**CHAPITRE 5:**  
**GAGES ET EMBLEMES**

## 1. Le gage ou le déguisement symbolique

Le chapitre précédent a mis l'accent sur l'élargissement que l'on pouvait accorder à la notion de discours en montrant que tout discours n'était pas nécessairement oral et qu'il ne reposait pas obligatoirement sur des mots mais qu'il pouvait revêtir d'autres formes, matérielles par exemple. *Antonio and Mellida*, *Antonio's Revenge*, *The Malcontent*, et *The Fawn*, de par leur insistance délibérée et consciente de soi sur la notion de langage, nous présentent le monde et ses actions comme un langage qui doit être lu et interprété. Marston suggère donc, et nous allons le confirmer, que le discours, tout comme le déguisement, peut être transporté, voire manipulé comme une chose. C'est, dans ce contexte qu'il inscrit son thème favori: celui de la flatterie.

Il nous offre un exemple éclatant de ce nouveau sens donné au langage en relation avec le déguisement à travers l'usage théâtral et symbolique alloué à certains objets témoins sur lesquels repose l'action: les "token." Le "token" est une sorte de gage, de mémoire, représentatif d'un objet ou d'une situation disparue sur lequel on projette une interprétation: il en est alors l'essence, bien que le support soit, et c'est là le plus grand paradoxe, des plus réels et des plus concrets. Le gage véhicule l'information comme le fait un livre imprimé, mais, comme un rébus, il n'est pas déchiffrable par tous. Emblématique, il est en fait une sorte de masque qu'il préfigure car, indépendamment de son apparence, il émet un sens ou il en reçoit un par projection.

## 2. Gage et déguisement dans *The Fawn*

C'est le cas du foulard dans *The Fawn* dont la nature et l'existence vont favoriser la communication secrète et silencieuse des deux amants sous le regard aveugle du disciple de "la pythie de Delphes," le pompeux Gonzago. Ce foulard, sur lequel repose l'action centrale et le rôle du masque qui sert d'intermédiaire, est un objet

réel, tangible sur lequel les personnages ont greffé un code et un langage, tout comme s'il s'agissait d'un livre ou d'une lettre. Mais ce code est évolutif et perpétuellement instable.

On se souvient que Dulcibel y a véritablement écrit, tissé sous le couvert d'une broderie, l'amour qu'elle portait pour Tiberio mais, rusée et sachant qu'elle ne peut le lui transmettre, elle feint de l'avoir reçu du jeune homme afin que Gonzago le renvoie lui-même à ce dernier. Dulcibel prend le ton de la vertu outragée (*F.*3,1,61,336-344) afin que le père puisse lire et prononcer tout haut le message incriminé: "Nay, my worthy father, read but these cunning letters." (*F.*3,1,62,347). Et Gonzago de transmettre à Tiberio le foulard avec force recommandations morales. Bien entendu, le dramaturge pousse Tiberio à lire tout haut le message de nouveau si bien que la répétition de ce dernier, par son effet d'écho, montre au spectateur que la langue est quelque chose de relatif. C'est en effet comme si Gonzago avait directement, de sa propre bouche, transmis le message alors que tous ses mots ont voulu manifester son refus de le faire:

Gonzago:           [...] Else your youth shall find  
                          Our nose not stuff'd, but we can take the wind  
                          And smell you out - I say no more but thus -  
                          And smell you out. What, ha' not we our eyes,  
                          Our nose and ears?  
  *F.*3.1.65.425-429.

On retrouve un cas similaire, et qui prend également l'écho pour base, lorsque Gonzago indique à Tiberio le moyen de rejoindre sa fille. Celle-ci, ayant compris qu'elle pouvait faire de son père un messenger, lui raconte, d'une voix où retentissent de nouveau les trémolos de la vertu outragée, que Tiberio a inventé un stratagème pour le mener jusqu'à son lit:

Dulcibel:           You shall provide a priest (quoth he). In truth I promis'd,  
                          and so you may well tell him, for I temporized and only held  
                          him off -  
  *F.*4.1.94.604-606.

La comédie s'empresse alors de nous montrer le vieux duc en train de réciter ipso-facto le même discours à sa fille, tout en se félicitant de sa sagacité: "We speak but short but

full, Socratic." (F.,4,1,95,636). Le langage devient "token," gage déguisé car il cèle une escroquerie. Marston ménage habilement son effet comique, car Gonzago est tellement excité qu'il ne cesse de rajouter, avec un luxe infini de précisions, l'information qui manque au béjaune:

Gonzago:            Sir, sir, this plane tree was not planted here  
                         To get into my daughter's chamber, and so she pray'd me tell  
                         you.  
                         What though the main arms spread into her window,  
                         And easy labour climbs it? Sir, know  
                         She has a voice to speak, and bid you welcome  
                         With so full breast that both your ears shall hear on't,  
                         And so she pray'd me tell you. Ha' we no brain?  
                         F.4.1.95-96.647-653.

Tiberio utilise d'abord le mot énigme (F.,4,1,95,638), puis il finit par comprendre: "Why, now, I have it, Fawn, the way, the means, and meaning." (F.,4,1,96,655-656). Cette scène, si elle n'est pas particulièrement originale sur le plan théâtral, l'auteur ne faisant que reprendre un procédé courant, le devient sur le plan de l'intégration symbolique, car elle montre qu'un langage peut être utilisé pour véhiculer un sens tout à fait opposé à l'intention première: le langage est déguisement car on le voit ici prendre un support matériel. Il est également emblématique d'une situation, comme un gage, car il se laisse véhiculer et interpréter. En outre, on constate qu'il n'est pas un simple appendice greffé sur l'action dramatique, mais qu'il sert à en assurer le déroulement.

Marston centre son étude satirique sur cette notion de langage nécessitant un support matériel, physique, pour montrer que, comme pour le gage, le décalage et l'inadéquation sont inéluctables. C'est pour cela qu'il utilise si souvent l'image du miroir ou du livre comme reflets ou supports déformants du discours.<sup>31</sup> En effet, on y lit, on y voit, on y entend ce que l'on veut bien trouver. On conçoit pourquoi *The Fawn* utilise si souvent la métaphore livresque:

---

<sup>31</sup> Nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Marie-Madeleine Martinet, *Le Miroir de l'Esprit dans le Théâtre Elisabéthain*, Collection Etudes Anglaises, 79 (Paris: Didier-Erudition, 1981) pp.13-18. Dans son introduction, l'auteur montre que le miroir ne peut être vu dans son acception la plus étendue, mais que, de proche en proche, il en vient à incorporer l'art et toutes ses manifestations que ce soient le tableau, le livre ou même le théâtre.

Gonzago: I read his eyes, as I can read an eye,  
Though it speak in darkest characters I can.  
F.2.1.44.459-460.

Le cuistre croit déchiffrer le regard, l'œil des autres et, sur cette petite sphère, il voit se réfléchir, comme transportées, ses propres paroles ou ses propres pensées. L'œil des autres est un miroir dans lequel on peut se mirer. On comprend mieux pourquoi Dondolo, le fou, se voit comparer à un almanach par Herod: "Yes, troth, but now 'tis grown like an almanach for the last year, past date; the mark's out of thy mouth, Dondolo." (F.,1,2,12,40-41). Il y a reprise du thème de la pythie, ce miroir de l'avenir qui dit des choses en creux, silencieusement, tout comme l'âge du cheval se mesure par une absence dentaire. On retrouve logiquement l'image de la lecture à travers un propos du masque qui décrit les méditations de Philocalia, une femme de grand renom qui place sur le même plan la lecture d'un bijou, et celle d'une sphère ou d'un poème:

Hercules: She that whilst other ladies spend the life of earth, Time, in  
reading their glass, their jewels, and (the shame of poesy)  
lustful sonnets, gives her soul meditations, those  
meditations wings that cleave the air, fan bright celestial  
fires, whose true reflections makes her see herself and them?  
F.3.1.54.148-152.

Cette femme se découvre elle-même et le jeu de mot "reflections" n'est pas le fruit du hasard. Il met en route une suite d'images spéculaires associées à la découverte de soi, où le bijou, la sphère, ou le poème, véritables univers en réduction, deviennent emblématiques de la vanité, car ils s'évertuent à figer le fugace sur un vil support.

L'art de Marston, dans *The Fawn*, consiste à ce que l'image prenne corps dans l'action: il utilise alors le motif de la lettre missive avec fréquence et il insiste sur l'écriture comme élément d'incertitude, comme support dont l'interprétation est affaire de projection:

Herod: Look, sirrah, what a vild hand one of them writes. Who  
would ever take this for a "d," "dearest," or read this for  
"only," "only dearest."  
Hercules: Here's a "lie" indeed.  
F.4.1.74.132-135.

Et ici, c'est le masque lui-même qui manie avec délectation ce succédané de déguisement en renvoyant à sa victime, tout comme un miroir renvoie la lumière, les propos d'une lettre afin que le récipiendaire n'en reconnaisse pas l'écriture tant il a honte:

Hercules: No, good Herod, I'll show thee one now: "To his most elected mistress and worthy laundress, divine mistress Puttota at her tent in the woodyard, or elsewhere, give these - "  
 Herod: Prithée ha' silence, what's that!  
 Hercules: "If my tears or vows, my faithful'st protestations on my knees - "  
 Herod: Good, hold.  
 Hercules: "Fair and only loved laundress - "  
 Herod: Forbear, I beseech thee.  
*F.4.1.74-75.144-153.*

On retrouve dans cette petite scène une technique à laquelle nous sommes habitués: le renvoi d'un propos. Or celui-ci n'est plus un renvoi direct, mais il correspond à un renvoi de boniments figés par l'écriture, propos dont le récipiendaire redoute le sens. Il s'agit de la lettre miroir, si familière au spectateur car elle traduit visuellement la rencontre du concret et de l'abstrait. Elle trouve son apothéose à la fin d'*Antonio and Mellida* quand Piero demande la tête de son adversaire moyennant récompense et quand Andrugio lui renvoie, physiquement, une interprétation différente: sa propre tête comme gage.

Rétrospectivement, à travers *The Fawn*, nous comprenons mieux le sens d'une autre lettre dans *Antonio and Mellida*: Feliche, ancêtre de nos masques, s'est emparé d'une missive et, comme le Fawn, il en relit le contenu avec délectation pour impatienter Castilio, son interlocuteur:

Feliche [reads]: "To her most esteemed, lov'd and generous servant, Signior Castilio Balthazar."  
 Pray thee, from whom comes this? Faith I must see.  
 [Reads.] "From her that is devoted to thee in most private sweets of love, Rossaline."  
 Nay, God's my comfort, I must see the rest;  
 I must, sans ceremony, faith, I must.  
*F.3.3.43.91-97.*

Ici, Marston nous présente une écriture rapportée mais il ne situe pas tant l'ironie sur le plan de la réaction orale du veule Castilio, horripilé, que sur sa réaction écrite: au dos



de la lettre, incontestable miroir à deux faces, on peut lire le désintéret que l'homme porte à ces paroles d'amour, car il y a recopié la facture d'un tailleur: "*Item, for straight canvas, thirteen pence halfpenny; item for an ell and a half of taffeta to cover your old canvass doublet, fourteen shillings and three pence.*" 'Slight, this is a tailor's bill.' (A.M.,3,2,43,99-101). L'objet témoin, la lettre témoin comptent autant en soi que leur contenu et ils vont jusqu'à prendre une valeur emblématique, celle accordée au déguisement, car ils associent à la notion de parole celles d'adéquation entre le dedans et le dehors. Cependant, à l'inverse du foulard dont la fonction est intégrée intimement à la structure de l'action, la lettre ne fait que commenter implicitement le décalage entre l'apparence et la réalité, entre le verbe erroné ou vrai. Elle n'est pas intégrée et elle n'est qu'une péripétie de l'action secondaire.

### 3. Gage et déguisement dans *The Malcontent*

Par opposition, *The Malcontent* se sert du gage avec considérablement plus d'efficacité théâtrale et beaucoup moins de lourdeur, de conscience de soi. Ainsi, retrouvons-nous, fort logiquement, le principe de la lettre missive lorsque Ferneze lit tout haut quelques beaux vers de poésie amoureuse destinés à Aurelia, épouse de Mendoza:

Ferneze:	But, as for Ferneze's fixed heart, Was never shadeless meadow drier parch'd Under the scorching heat of heaven's dog Than in the heart with your enforcing eyes.
Maquerelle:	A hot simile! M.1.6.32.37-40.

Contrairement aux "Antonio Plays", la parodie amoureuse n'est pas gratuite ici, car elle sert à nourrir l'action que le masque a préparée en semant la discorde et le doute entre les couples: "The duchess' sheets will smoke for't ere it be long." (M.,1,4,26,33-34). Peu après, Mendoza rentre, sonnet à la main, pour lire d'autres vers d'amour d'une facture similaire qui lui sont aussitôt renvoyés au visage par Aurelia qui - fruit des manigances de Malevole - est persuadée d'être trompée par son nouvel amant:

Mendoza: "Beauty's life, heaven's model, love's queen" -  
 Maquerelle [*aside*]: That's his Emilia.  
 Mendoza: "Nature's triumph, best on earth" -  
 Maquerelle [*aside*]: Meaning Emilia.  
 Mendoza: "Thou only wonder that the world hath seen" -  
 Maquerelle [*aside*]: That's Emilia.  
 Aurelia [*aside*]: Must I then hear her prais'd, - Mendoza!  
 M.1.6.34.64-70.

Le propos fait alors ricochet sans atteindre son but, celui de complimenter. Il est instrument de pouvoir et il est le déni de sa propre sincérité. Celle-ci est d'autant plus sujette à caution que le contexte scénique immédiat est celui de la vénalité sommaire: Ferneze a tout simplement payé Maquerelle pour la faire parler et pour lui faire dire qu'Aurelia trompait Mendoza:

Ferneze: Nay, call'd you [Aurelia] - speak, Maquerelle, speak.  
 Maquerelle: By heaven, "witch," "dried biscuit," and contested blushlessly  
 he lov'd you but for a spurt or so.  
 Ferneze: For maintenance.  
 Maquerelle: Advancement and regard.  
 M.1.6.31.16-21.

La parole est mensongère et elle est véhiculée comme un instrument de subornation. Maquerelle exploite d'ailleurs la situation pour la diriger ensuite:

Maquerelle: Visit her chamber, but conditionally: You shall not offend  
 her bed, by this diamond!  
 Ferneze: By this diamond. *Gives it to Maquerelle*  
 Maquerelle: Nor tarry longer than you please, by this ruby!  
 Ferneze: By this ruby *Gives again*  
 Maquerelle: And the door shall not creak.  
 Ferneze: And the door shall not creak.  
 Maquerelle: Nay but swear.  
 Ferneze: By this purse. *Gives her his purse.*  
 M.1.6.31.16-21.

Ce type de scène est courant dans le théâtre élisabéthain ou jacobéen, mais Marston en exploite à fond les potentialités sur le plan matériel comme sur le plan symbolique: le mot est brandi comme l'argent ou le diamant qui le génère. La parole d'un autre est reprise, dupliquée, et elle devient pièce à conviction, tout comme le gage, également fréquent dans le théâtre de l'époque, est amené comme preuve, comme ombre de ce qui n'est pas ou n'est plus. A l'appui de ces remarques, on se souvient que Malevole offre à Mendoza un boîte vide qu'il dit être pleine d'émanations empoisonnées; Mendoza alors lui retourne la boîte et il provoque la mort apparente du masque. Le masque est donc

tué par un "token," par du vent et, partant, par une mésinterprétation voulue. Cascades d'action, cascades verbales (ratées sur le plan du style par leur parallélisme rigide), telle est l'originalité, mais aussi la maladresse de l'auteur, car il montre comment dérivent l'action ou le sens, lorsque les circonstances ou la phrase sont identiques ou très proches.

La scène sur laquelle nous venons de nous attarder aurait pu se trouver dans les "Antonio Plays": on voit, dans la scène de la lettre, Rossaline donner de l'argent à Flavia pour se faire complimenter (*A.M.*,3,2,45,149-156). Mais, dans *The Malcontent*, cette scène n'est plus isolée: elle est le fruit du masque qui l'a provoquée, mais, surtout, elle s'inscrit dans un système d'action qui la reproduit: Malevole se laisse complaisamment manipuler, payer, par Mendoza, comme s'il n'était qu'un objet. Si la prostituée ("a weak pandress") (*M.*,5,3,101,56) est une entremetteuse, tout comme le gage est un intermédiaire, le masque est pareillement en situation d'entremetteur:

Malevole:               I'll make an excellent pander.  
  *M.*4.3.82.85.

Lorsque Malevole veut montrer à Pietro sa faiblesse, il met en scène une séquence dans laquelle chacun poursuit une situation imaginaire, car l'action accumule les preuves comme autant de documents à interpréter de travers.

De même que Malevole, sorte de gage vivant, est en fin de compte le produit d'un Mendoza-Pygmalion, le gage trouve de nouveau sa pleine réalisation dans *The Malcontent* lorsque Pietro et Malevole s'associent pour enfanter l'ermite - Pietro déguisé - masque chargé de narrer à la cour de Mendoza la disparition du même Pietro. Cette création artificieuse, fruit indirect de Mendoza, reflète la vision aveugle du tyran qui voit en lui la preuve de sa sagacité et qui interprète son discours pathétique dans le sens qui lui convient. Emblème de la duplicité langagière, l'ermite est devenu par contrecoup le double du masque. Et on pourra dire la même chose des Masques finaux car ils résultent de l'imagination monstrueuse de Malevole et de Mendoza.

Le rôle du Fawn est analogue: emblème de la parole double, il est la création de ceux qui l'ont promu et qui se mirent dans son discours.

#### 4. Gage, miroir et emblème

De fait, le thème du miroir est une préoccupation explicite de la part du dramaturge mais, selon la pièce, l'accent y est mis avec plus ou moins de bonheur et, plus ou moins bien traduit par l'action et le jeu théâtral. Il apparaît donc comme le principe structurel de nos pièces et la lettre à deux faces aussi bien que la piécette que l'on donne pour faire parler la langue rétive, représentent la même variation du déguisement: un support matériel qui renvoie ou reçoit une image fugace qui est pourtant prise pour la réalité.

C'est dans *Antonio and Mellida* que nous le voyons le plus souvent, en tant que thème explicitement travaillé ou suggéré. Mais, il reste confiné à l'action secondaire car, trop théorique, trop intellectuel, il a peine à trouver le recul apporté par *The Fawn* dont le masque réfléchit le thème à travers son action de transmission des actes et de la parole; son interprétation langagière est donc moins riche, car elle se borne au contexte de la parodie langagière dont nous avons alors montré les limites. Observons pourtant un "dumb-show" dont le caractère muet est déjà tout un programme:

*Enter Balurdo, backward, Dildo following him with a looking glass in one hand and a candle in the other hand, Flavia following him backward with a looking glass in one hand and a looking glass in the other, Rossaline following her. Balurdo and Rossaline stand setting of faces; and so the scene begins.*

A.M. 3.2.44.between116-117.

Par delà une lourdeur certaine, ces quelques lignes s'offrent à nous comme une sorte de récapitulatif, de mise en abîme, de la technique marstonnienne naissante. En effet, le dramaturge, de manière souvent fantasque et pas toujours explicite, développe avec profusion le sujet du miroir par l'entremise de trois personnages qui se complètent admirablement: Balurdo, le flatteur, puis le couple Galeatzo-Matzagente, deux

prétentieux dont la vanité n'a d'égal que la sottise. Ce "dumb show" annonce et développe les passages au cours desquels Balurdo cherche à se créer un emblème, car il semble être tout entier inclusif de la technique de l'auteur. Outre les images de miroirs qui instillent tous les procédés de duplication, on remarque également, que celle-ci s'effectue à rebours, comme si l'écho était perverti, absurde. L'absurde se prolonge par la vision de miroirs et il s'en dégage une forme de monstruosité, car l'écho semble dupliqué et redupliqué à outrance. Ce spectacle montre bien la continuité, mais, comme pour la déclinaison, il suggère plus encore la différence dans l'uniformité. Il nous ramène encore à l'écart, au vide, car on est confronté à la froideur d'une duplication. Et, ce faisant, Marston nous rappelle que nous sommes au théâtre, car le silence de ce dumb-show, brisure entre l'obscurité et le point lumineux d'une bougie, apparaît prolonger le vide et nous placer hors du temps du récit théâtral. On ressent une sorte de pause, de hors-texte, comme si le théâtre ne cherchait plus qu'à retenir l'essence de soi-même. Ce silence, c'est celui de la vérité muette ou celui du désespoir du fou qui, metteur en scène, cherche, au travers d'une démarche mimétique, à communiquer son désir d'investir le verbe d'un sens définitif et non plus fuyant.<sup>32</sup>

C'est la raison pour laquelle Balurdo, le beau parleur, est en quête d'un miroir qui parle pour lui; ce couard chevalier de pacotille désire une armure qui soit plus que lui-même, et qui le grandisse, le valorise comme un déguisement flatteur semblable à ceux de la romance:

Dildo: "Slud," cried Signior Balurdo, "O for Don Besicleer's armor, in the Mirror of Knighthood! What coil's here, O for an

---

32 On rapprochera ce désir d'enfermer le réel au désir d'identité manifesté par la célèbre phrase de *Hamlet* "to be or not to be" et Northop Frye, dans *Shakespeare et son Théâtre* (Boréal) en fait une analyse intéressante: "Le monologue 'être ou ne pas être,' si rebattu qu'il soit, reste le cœur de la pièce. Il s'articule en bonne part autour d'un flot d'infinitifs, cette mystérieuse part du discours qui n'est ni verbe, ni nom, ni action, ni chose; il présente une vision de la conscience comme une sorte de vide, un néant au centre de l'être." p.148. En effet, Northop Frye démontre la tragédie du mot et particulièrement celle de l'infinitif, car il est entre-deux, comme une réalité potentielle qui aurait encore moins de pouvoir qu'un mot "normal." On retrouve chez Balurdo ce même sens de la vacuité qui énonce implicitement le drame de l'être à travers des médias fictifs, virtuels, les ombres du réel et qui existent d'autant moins qu'ils en demeurent encore au stade de projets. On y retrouve également ce même sens de la duplication lexicale stérile, tautologique qui recouvre le néant.

armor, cannonproof! O, more cable, more featherbeds, more cable!" till he had as much as my cable hatband to fence him.  
A.M.5.1.65.16-24.

Ce déguisement guerrier, cette armure que Balurdo appelle de ses vœux est présenté en termes de rupture, d'isolant protecteur face aux agressions venues de l'extérieur. Imperméable, il n'est plus que protection difforme, ridicule et vaine, car il a été contaminé par les plumes et les rubans du chapeau du beau. Gravure de mode, Balurdo cherche à reproduire l'essence d'un livre de la chevalerie, lui-même, reflet et miroir. Une fois encore, la duplication semble instaurer la faille absurde et ceci est confirmé par le fait que ce n'est même pas Balurdo qui parle, mais qu'il s'agit d'un report de ses paroles. Le dramaturge opère donc, par une sorte de trompe-l'œil, un passage entre différentes étapes fictives du récit. Il crée un récit dans le récit, qui, à l'instar du théâtre dans le théâtre, a pour effet d'annuler le temps réaliste du théâtre. Ce dernier vit sur un autre niveau temporel et il confine alors à l'abstraction.

Balurdo n'a de cesse que de se créer une image abstraite dont la vanité et la fausse grandeur sont minées, battues en brèche, par le ridicule du tableau suivant:

Dildo: Ay, but master, you have one little fault: you sleep open-mouth'd.  
Balurdo: Pew, thou jest'st. In good sadness, I'll have a looking glass nail'd to the testern of the bed, that I may see when I sleep whether 'tis so or not; take heed you lie not; go, take heed you lie not.  
A.M.3.2.45.139-144.

Cette image de réflexivité est intéressante car elle s'inscrit dans une autre scène où l'on voit deux jeunes femmes, Rossaline et Flavia en train de se maquiller et de se coiffer face à un miroir:

Flavia: By my troth you look as like the Princess now -  
Rossaline: Ay, but her lip is - lip is a little - redder, a very little redder. But by the help of Art or Nature, ere I change my periwig mine shall be as red.  
A.M.3.2.45.145-148.

Le glissement qui s'opère entre le maquillage, le déguisement, l'identité est révélateur de la dialectique marstonnienne car, juste après, le mensonge du maquillage et de

l'artifice va rencontrer la mystification de la flatterie lorsque Flavia continue d'encenser la beauté de Rosaline tout en lui donnant de l'argent:

Flavia: Good faith, madam, they say you are the most bounteous lady to your women that ever - [*Gives more money.*] O most delicious beauty! Good madam, let me kith it.  
Enter Piero.  
Feliche: Rare sport, rare sport! A female fool and a female flatterer.  
Rosaline: Body o' me, the Duke! away the glass!  
A.M.3.2.45.153-158.

John Marston ne sépare donc pas les niveaux d'analyse et, pour lui, tout se tient. Le dramaturge travaille sur des scènes emblématiques multiformes pour souligner, par assimilation, le danger que représente le langage fallacieux. La parole est transportée à l'égal de tous ces miroirs, objets ou humains. Elle se voit, elle est presque tangible, ce que souligne Balurdo: "Hold, hold, hold; are ye blind, could you not see my voice coming for the harp?" (A.M.,5,2,69,20-21). La voix se regarde, un peu comme dans une autre dimension, et on a dès lors totalement perdu pied avec le réel. Alors, la création langagière, telle la métaphore, impose sa nouvelle réalité, même si celle-ci se trouve en porte-à-faux absurde avec le réel de l'action scénique: Balurdo est tout simplement sourd et aveuglé. Pis, ce que Balurdo cherche à obtenir avec son emblème c'est quelque chose qui, comme sa harpe dorée, le représente et parle pour lui, une sorte de miroir, de tableau qui puisse reproduire et véhiculer son essence, dont la nature délétère et fugace n'est plus à démontrer.

Dans sa logique à lui, il s'adresse donc à un peintre qui pratique l'enluminure: "Limn them"? a good word, 'limn them.'" (A.M.,4,2,64,6). Et il se décide alors pour la confection d'un emblème:

Balurdo: Approach, good sir. I did send for you to draw me a device, an *impresa*, by synecdoche, a mott. By Phoebus' crimson taffeta mantle, I think I speak as melodiously - look you sir, how think you on't? I would have you paint me for my device a good fat leg of ewe mutton swimming in stew'd broth of plums - boys, keel your mouth; it runs over - and the word shall be: "Hold my dish whilst I spill my pottage." Sure, in my conscience, 'twould be the most sweet device now.  
A.M.5.1.65.16-24.

Ces lignes reprennent le thème favori de Marston: un support matériel, un texte écrit, une signification. Bien évidemment, l'auteur joue ici sur l'inadéquation de tous les paramètres, car il veut montrer que l'absurdité de la composition reflète celle de son propriétaire; il va même plus loin encore lorsque Balurdo enchérit et réclame quelque chose de plus abstrait qui, comme le dit le peintre, ne sente pas trop la cuisine:

Balurdo: God's neaks, now I remember me, I ha' the rarest device in my head that ever breathed. Can you paint me a driveling, reeling song, and let the word be, "Uh."  
Painter: It cannot be done, sir, but by a seeming kind of drunkenness.  
A.R.5.1.65.26-31.

Ici, Balurdo cherche à associer le son à un élément muet. Par le grotesque, il nous fait lentement dériver vers l'absurde de la communication: le mot, ou la peinture sont loin du réel car ils n'en réfléchissent qu'une ombre. Balurdo, au nom significatif, voit son rôle s'accroître de manière plus spectaculaire encore dans *Antonio's Revenge*: en effet, tout son discours tourne désormais autour de la manière la plus efficace pour représenter le réel:

Balurdo: Marry, forsooth, I'll carry for my device my grandfather's great stone horse flinging up his head and jerking out his left leg: the word, *Weehee Purt*. As I am a true knight, will't not be most retort and obtuse, ha?  
A.R.1.2.14.96-99

Marston est manifestement en train de poursuivre un système qu'il ne cesse d'enrichir si l'on se souvient que l'origine de cet emblème est déjà inscrit dans *Antonio and Mellida*, juste après la scène des miroirs: "O lady dear, even as 'tis an old say: 'tis an old horse can neither wehee nor wag his tail; even so do I hold my set face still; even so 'tis a bad courtier that can neither discourse nor blow his nose." (*AM*,3,2,46,162-165). La répétition des "even so" trahit sa façon de penser: coller, assimiler ce qui ne l'est pas. Et, comme par hasard, à l'appui de ces remarques, on note que le rêve étrange de Balurdo dans *Antonio's Revenge* est précisément rythmé par "Even-so" et par "Even-as:"

Balurdo: Verily, Sir Jeffrey had a monstrous strange dream the last night. For methought I dream'd I was asleep, and methought the ground yawn'd and belk'd up the abominable ghost of a misshapen Simile, with two ugly pages, the one called Master *Even-as*, going before, and the other Mounser *Even-so*, following after, whilst Signior Simile stalked most prodigiously in the midst. At which I bewrayed the



fearfulness of my nature, and (being ready to forsake the  
fortress of my wit) start up, called for a clean shirt, eat a  
mess of broth, and with that I awak'd.

A.R.1.2.15-16.125-134.

Dans le contexte parodique d'*Antonio and Mellida* et d'*Antonio's Revenge*, on aurait pu ne voir qu'un simple rêve fantasque, comme ceux qui hanteront Malevole, une parodie, à travers la représentation des "Simile," des 'conceits' de la poésie amoureuse. Mais l'éclairage donné par *The Fawn* nous incite à aller plus loin pour surprendre une représentation physique de l'abstraction. Notons, en effet, que Balurdo fait plus que bien parler: on le voit écrire sur scène, assis à une petite table, car il s'affaire à faire se rencontrer, à faire se toucher ensemble le réel et l'abstrait, la peinture et le sens, la ligne et sa signification. Il se rapproche, dans sa conception, de Maquerelle dans *The Malcontent*. Cette dernière se faisait faire une représentation d'elle-même - sorte de gage - pour y déposer son ombre, son image en permanence:

Passarello: There's Maquerelle, oldest bawd and a perpetual beggar. Did you never hear of her trick to be known in the city?

Bilioso: Never.

Passarello: Why, she gets all the picture-makers to draw her picture; when they have done, she most courtly finds fault with them one after one another, and never fetcheth them. They, in revenge of this, execute her in pictures as they do in Germany, and hang her in their shops. By this means she is better known to the stinkards than if she had been five times carted.

M.5.1.93-94.24-32.Q3.

Le troisième Quarto a ajouté ces vers, sans intérêt à prime abord. C'est l'étude de Balurdo, cet être entre deux, porteur d'un demi-barbe ("*Enter Balurdo with a beard half off, half on*") (A.R.,2,1,25,between ll. 21-22) qui nous éclaire finalement en nous montrant du doigt qu'ils sont le nœud de la stratégie de l'auteur: la duplication. Mieux, il rappelle silencieusement, par analogie, la présence de l'acteur mal déguisé qui se cache sous le personnage qu'il est censé incarner.

On notera, sur le plan satirique, que ce Balurdo cherche à se forger une personnalité en se créant un emblème qui devient alors une image-miroir de lui-même. Or le traitement qui en est fait par Marston est comique et il rejoint parfaitement l'article de W.E.Slights qui montre le théâtre jacobéen en train de se moquer de cette

recherche de l'autonomie et de l'identité ("self-fashioning") qui caractérise la Renaissance et sa rupture avec le passé: "The remaining voices of Jacobean, Caroline, and Restoration comedy generally pronounce a harsher sentence on masters of disguise and fast-talk, those two most easily stageable marks of a fashioned self."<sup>33</sup> La théâtralité, dans ce qu'elle a d'excessif, est un moyen satirique qui instruit, dénonce, et démasque, ces pratiques: "The elements of willful [sic] mimicry and self-conscious performance, present in comedy from earliest times, become the most deeply ironic moral perspective in Jacobean comedy and its most persistent generic characteristic."<sup>34</sup>

On pourrait voir dans le rôle de Balurdo, un élément intéressant, mais isolé. Or, ce personnage est renforcé par deux autres dont le rôle est parallèle: Galeatzo et Matzagente, courtisans prétentieux, qui désirent aussi posséder leur propre emblème:

Mellida [reading the device]:

A burning glass, the word, *Splendete Phoebos*;  
'Tis too curious; I conceit it not.

Galeatzo:

Faith, I'll tell thee. I'll no longer burn than you'll shine and smile upon my love. For look ye, fairest, by your pure sweets, I do not dote upon your excellence, And, faith, unless you shed your brightest beams Of sunny favor and acceptive grace Upon my tender love, I do not burn. Marry, but shine and I'll reflect your beams With ardent favor.

A. M. 5. 2. 71-72. 74-88.

Ces quelques vers de parodie amoriste, qui montrent le courtisan faisant sa cour à Mellida, sont intéressants, car ils font usage de l'image du miroir réfléchissant dans un autre contexte, celui de l'amour.<sup>35</sup> L'emblème est devenu un miroir transportable sur

---

33 William.E. Slights, "Unfashioning the Man of Mode: A Comic Countergenre in Marston, Jonson, and Middleton," *Renaissance Drama* (Evanston: Northwestern University Press), n.s. 15 (1984), p.73.

34 William.E. Slights, "Unfashioning the Man of Mode: A Comic Countergenre in Marston, Jonson, and Middleton," *Renaissance Drama* (Evanston: Northwestern University Press), n.s. 15 (1984), p.77.

35 Dieter Mehl, "Emblems in Renaissance Drama," *Renaissance Drama*, n.s. 2 (1969), 25-26: "Most of the comedies include at least one internal 'textual event' - the reading of a poem, say, or of a letter - placed in a 'boxed' position within the main text and within the main performance, and generally accompanied either by a metadiscursive commentary on the text itself [...] or by the metacommunicative framing of the recital, as a special 'bracketed-off' event [...]"

lequel tout est inscrit. Ce "device" nécessite par conséquent une lecture et celle-ci repose sur l'image de la lumière, c'est à dire sur l'espace qui sépare à jamais deux objets. Nous allons y revenir dans quelques instants, mais il suffit de constater que l'image utilisée sous-entend un transfert de qualités ou de sentiments, tout en amenant à sa suite, quelques vers plus loin, la notion de perte d'identité (A.M.,5,2,72,90-91). Cet emblème sera mis en parallèle, peu après, avec l'emblème de Matzagente qui est pareillement régi par le même principe:

Rossaline [*reading the device*]:  
 A glowworm, the word, *Splendescit tantum tenebris*.  
 Matzagente: O lady, the glowworm figurates my valor which shineth  
 brightest in the dark, dismal and horrid achievements.  
 Rossaline: Or rather, your glowworm represents your wit which only  
 seems to have fire in it, though indeed 'tis but an *ignis fatuus*  
 and shines only in the dark dead night of fools' admiration.  
 A.M.5.2.72-73.96-101.

Marston fait usage de l'image du transfert qui associe le feu et la lumière à l'esprit et dont on a vu qu'il signifiait à la fois sagesse et capacité de vision: ici, la vanité, qui repose sur le miroir de la flatterie, devient nuit et aveuglement. Cet espace vide, immatériel qui peut pourtant déteindre ou porter la trace de ce qui l'entoure, voire se déformer, Malevole en parle à propos de Maquerelle:

Malevole: Ay, old coal; methinks thou liest like a brand under billets of  
 green wood. He that will inflame a young wench's heart, let  
 him lay close to her an old coal that hath first been fired, a  
 pand'ress, my half-burn't lint, who, thou thou canst not  
 flame thyself, yet art able to set a thousand virgins' tapers  
 afire.  
 M.2.2.43.4-9

Le morceau de charbon, comme l'entremetteur, véhicule et conduit un peu de la chaleur. Image emblématique du rôle donné aux personnages et au masque qui les duplique; c'est celle que Balurdo utilise également:

Balurdo: You know the stone call'd *lapis*; the nearer it comes to the  
 fire the hotter it is: and the bird which the Geometricians  
 call *avis*; the farther it is from the earth the nearer it is to  
 the heaven: and love, the nigher it is to the flame the more  
 remote - there's a word, "remote" - the more remote it is from  
 the frost.  
 A.M.5.2.73.117-123.

Les nombreux jeux de mots utilisés frauduleusement par Balurdo, sous couvert d'esprit, soulignent une fois encore le rapport du réel au mot qui, ici, est un rapport d'entremission. L'emblème apparaît comme étant une sorte de concrétion de soi qui mettrait en route une stratégie du double tout en marquant, en catimini, l'impossibilité de la réunion.<sup>36</sup> Ainsi, la fonction de Balurdo sert-elle, en fait, à appuyer le rôle du malcontent Antonio qui, mélancolique, se voit mort, privé d'identité et d'unité. Coïncidence logique, il se dépeint à l'identique, c'est à dire en termes héraldiques et herculéens à la fois:

Antonio: Behold a prostrate wretch laid on his tomb;  
His epitaph thus: *Ne plus ultra*. Ho!  
Let none out-woe me; mine's Herculean woe.  
A.R.2.2.37.132-134.

Une image voisine du transfert est reprise, mais avec plus de délicatesse dans *The Fawn* où Tiberio représente son père dont il n'est officiellement que l'ombre et dont il transporte et montre le portrait en miniature à la demoiselle afin de fléchir ses réticences:

Dulcimer: Is this your father's true proportion?  
Tiberio: No, lady, but the perfect counterfeit.  
Dulcimer: And the best grac'd -  
Tiberio: The painter's art could yield.  
F.1.2.15.102-105.

Ici, Marston reprend l'image du dedans et du dehors, mais au lieu de nous montrer un peintre de pacotille, il nous montre Dieu dont l'art est loin de l'artifice car Tiberio et sa jeunesse représentent la nature dans tout son art et son accomplissement:

---

<sup>36</sup> *The Merchant of Venice* de Shakespeare fait reposer toute l'action et la symbolique de la pièce sur cette même notion de transfert en posant le problème de la limite lexicale. La livre de chair se décrit pareillement en termes juridiques, mais ne peut être traduite dans les faits. Shakespeare prolonge alors cette impossibilité, par un développement concomitant sur l'identité et sur l'homme à travers une succession de mots tour à tour exprimant le réel ou la métaphore afin de brouiller définitivement les limites de la perception. *The Merchant of Venice* joue simultanément sur un parallélisme constant qui met en équation le motif central, celui de l'identité du Juif, et de l'identité de l'amour qui s'expriment par une sorte de transfert visuel: celui des cassettes dans lesquelles sont enfermées les destinées. Celles-ci représentent une concrétisation du réel qu'elles tentent d'enfermer dans un cadre visible; tellement visible que les courtisans s'y laisseront tromper en projetant sur celui-ci le fruit de leur cupidité ou de leur luxure.

Dulcimer: My lord, please you to scent this flower.  
 Tiberio: 'Tis withered, lady; the flower's scent is gone.  
*F.1.2.15.113-114.*

Image quasi-shakespearienne dans sa simplicité élégante et dépouillée où Marston veut nous faire percevoir l'unité et en même temps la division des choses. Image esthétiquement belle chez Marston, suggestive de l'unité retrouvée. La fleur a une âme tout comme la rose d'Antonio laisse une suave traînée de parfum après son passage:

Antonio: Conceit you me: as, having clasp'd a rose  
 Within my palm, the rose being ta'en away,  
 My hand retains a little breath of sweet;  
*A.M.4.1.51.13-15.*

C'est en fait sur cet espace immatériel entre l'apparence et le réalité, ce mirage du rêve et du vent, que Marston exerce son art. Marston vilipende le masque et il cherche ce qui se cache derrière lui. Cet espace de pureté ineffable, ou, au contraire, ces vapeurs avinées, obscures, lourdes de sommeil, de drogue et de chaos. Cet espace, c'est celui que l'écriture s'évertue à jamais à cerner tout comme la parole s'éreinte à cerner la vérité; mais c'est aussi celui que l'on distend, volontairement, pour forcer ensemble deux choses qui sont pourtant incompatibles; laissons le dernier mot au peintre: "I cannot make a picture sing." (*A.M.,5,1,66,37*). Duplication stérile, parallélisme infini qui n'établit jamais un contact réel, mais seulement un miroir stérile, un piécette sans valeur. Écoutons le mot malheureux d'Alberto qui veut réaliser l'impossible:

Alberto: O dear Feliche, give me thy device;  
 How shall I purchase love of Rossaline?  
 Feliche: 'Swill, flatter her soundly.  
*A.M.5.1.66.40-42.*

Il établit clairement l'intention du dramaturge, celle de se servir de la flatterie comme d'un outil et le mot "device" utilisé ici n'est pas le fruit du hasard. En effet, Marston décrit le flatteur - ou la rumeur qui flatte et qui déforme - en termes de spécularité:

Maria: Or is glib rumor grown a parasite,  
 Holding a false glass to my sorrow's eyes,  
 Making the wrinkl'd front of grief seem fair,  
 Though 'tis much rivl'd with abortive care?  
*A.R.1.2.11.17-20.*

C'est ainsi qu'Alberto, dans l'Induction d'*Antonio and Mellida*, décrit le flatteur Balurdo: "A servile hound that loves the scent of forerunning fashion; like an empty hollow vault still giving an echo to wit, greedily champing what any other well-valued judgment had beforehand chew'd." (*Antonio and Mellida*, Induction, 5, 35-39). or nous avons vu que le rôle de Feliche dans cette pièce était en partie celui d'un miroir destiné à mettre à jour les incohérences de ceux qu'il dénonce: il révèle l'écho des autres en le démultipliant à son tour.

John Marston conduit donc ici une réflexion sur les rapports de l'image à la réalité, et sur ceux de la théorie à la pratique. Le déguisement apparaît comme la mise en forme des limites du langage, un langage incapable de contrôler le monde et de le juger, incapable d'en percevoir la vérité.<sup>37</sup> Le rôle de Balurdo, et par extension celui du masque, est donc un rôle chorique, car il permet une démultiplication des points de vue. Il établit une identité factice, un reflet fait de projections. Il a recours à l'imitation physique et il nie l'identité qu'il réduit à des signes.<sup>38</sup> Mieux, l'auteur satirique nous fait un cours sur la théâtralité du monde, car il reproduit dans l'Induction à sa pièce les mêmes phrases pour les appliquer à la difficulté de mimer le réel:

Feliche:	But last, good, thy humor.
Antonio:	'Tis to be describ'd by signs and tokens. For unless I were possess'd with a legion of spirits 'tis impossible to be made perspicuous by any utterance [...]
	A.M. Induction. 8-9. 114-117.

---

<sup>37</sup> Les passages emblématiques que nous venons de travailler renforcent donc la théâtralité et, conjointement, le rôle dévolu au déguisement. Dieter Mehl voit à travers l'usage des emblèmes un prolongement, un étoffement de cette théâtralité: "Just as the dialogue illuminates the dramatic story, the visible action can add a deeper and more general meaning to the spoken word, and this is akin to the characteristic method of an emblem book." (51) In Dieter Mehl, "Emblems in Renaissance Drama," *Renaissance Drama*, n.s. 2 (1969).

<sup>38</sup> Fredson T. Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy 1587-1642*, 1940 (3rd. rpt. Princeton: University Press, 1971) nie le rôle joué par Balurdo: "The comic scenes with Balurdo help to fill the action, but Marston was no artist in comic relief. Balurdo's first scene with Antonio undeniably gives body and wit to the play, but after that he is a mere excrescence despite the feeble efforts to link him to the plot." p.120. S'il est vrai que sur le plan de la revanche son rôle n'est pas pertinent, on ne peut pour autant biffer ainsi sa présence, et ne voir en lui qu'une simple excroissance, car il s'inscrit dans un système de réciprocité qui est à la source de la revanche qu'il accompagne et qu'il illustre en arrière-plan.

A travers un catalogue, Antonio dit clairement que le théâtre doit saisir un réel fluctuant, et il utilise l'image de la transformation:

Antonio: Now, as sweet and neat as a barber's casting bottle; straight, as slovenly as the yeasty breast of an ale-knight; now lamenting, then chafing, straight laughing, then -  
Feliche: What then?  
Antonio: Faith, I know not what. 'T'ad been a right part for Proteus or Gew; ho, blind Gew would ha' done't, rarely.  
Feliche: I fear it is not possible to limn so many persons in so mall a tablet as the compass of our play affords.  
A.M. Induction. 9. 125-133.

Cette image de la transformation se mue alors en une sorte d'emblème du théâtre, une enluminure qui, comme celle de Balurdo, va chercher à emprisonner la vie sur une scène. Le théâtre cherche à retenir les signes du réel comme autant de gages, de "tokens," mais il manifeste ici l'impossibilité même de cet acte qui dépasse la compréhension, comme le dit Feliche: "But I have a part allotted me which I have neither able apprehension to conceit nor what I conceit gracious ability to utter." (A.M., Induction, 8, 99-101).

## 5. Conclusion

Ce qui différencie donc ces pièces, ce n'est pas le thème, mais la manière de l'aborder. Si nous devions les classer, nous dirions que *Antonio and Mellida* et *Antonio's Revenge* sont centrées sur le langage-outil en tant qu'emblème conscient de sa propre théâtralité, mais qu'elles ne font pas participer directement ce thème à l'action<sup>39</sup> d'où une impression de rupture.<sup>40</sup> *The Fawn* théorise moins sur la théâtralité et cette

---

<sup>39</sup> Glynne Wickham, "Romance and Emblem: a Study in the Dramatic Structure of *The Winter's Tale*" In *The Elizabethan Theatre*, 3. Ed. David Galloway (Waterloo, Canada: Macmillan, 1973), p.85, définit la pièce emblématique en termes qui recourent notre analyse, car, pour imprécis qu'ils puissent paraître, ils soulignent le fait que nous avons à faire à un système croisé d'allusions: "An emblematic play is not an allegory, nor is it a parable; it is a dramatic narrative in the course of which allusion is made, more or less obliquely, to other characters and another story or stories."

<sup>40</sup> Keir Elam, *Shakespeare's Universe of Discourse: Language-Games in the Comedies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), p.33: "Language leads a double life in the drama. In performance, the words spoken by the actor will register as a physical event in the theatre but will also be processed by the audience as a speech event within the dramatic world."

pièce délaisse les scènes abstraites, pour mettre l'accent sur le problème du langage par le biais de la comédie: il reporte l'emblème au cœur de l'action à travers une cascade de gages que le masque, devenu lui-même emblème vivant, contribue à véhiculer. *The Malcontent*, est encore moins lourdement didactique. Cette tragi-comédie consacre peu de place à la théorie du langage et de l'emblème, mais elle concentre toute son action sur le jeu du masque et celui des déguisements afin de faire parler directement ce qui était alors resté tout à fait théorique: le langage en tant qu'instrument de pouvoir.



**CHAPITRE 6:**  
**LE MASQUE, FIGURE EMBLEMATIQUE**

## 1. Langage et déguisement dans *Antonio and Mellida*

*Antonio and Mellida* explore le thème du langage en relation avec le thème du déguisement qui sous-tend son action.

Ce thème confronte le spectateur à l'incohérence, que ce soit celle de la langue étrangère, de la poésie amoriste ou de la revanche. Dès lors, le langage est véhiculé comme une dysfonction qui reproduit et crée à la fois la rupture interne des individus qui ont perdu leur identité et, partant, leur intégration dans la cohérence harmonique: *Antonio and Mellida*, pièce de l'éclatement et de la rupture, factuelle, imagée ou langagière, est celle de l'effritement. Le langage inadapté, les paroles désaxées, sont le reflet de la douleur interne et du chaos qui habitent les personnages.

Mais, ce qui forme l'aspect essentiel de ce thème, ce n'est pas tant ce qu'il véhicule que l'usage conscient qui en est fait. A cette langue qui se délite, à ces passages qui s'oublent en Italien, viennent se greffer des éléments distanciatoires qui explorent le thème ouvertement: c'est, par exemple, l'importance ostentatoire donnée à Balurdo qui ne cesse de jouer avec les mots comme s'il s'agissait d'outils: il se joue à vide du vocabulaire et l'auteur met à dessein l'accent sur le rapport du mot avec son contenu en nous montrant Balurdo, puis Matzagente, en quête d'emblèmes. Or l'emblème est précisément la tentative d'emprisonner la vie dans une structure figée, une sorte de miroir qui réfléchit le monde ou celui qui le porte. Il est donc à la fois assimilable au mot mais également au déguisement dans la mesure où il est miroir de quelque chose. Il se transporte pour réfléchir devant tous l'image que celui qui le porte désire véhiculer.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Dieter Mehl, "Emblems in Renaissance Drama," *Renaissance Drama*, n.s. 2 (1969), 39-57, élargit la notion d'emblème pour démontrer qu'il ne s'agit pas uniquement d'une définition purement visuelle, mais que le théâtre est emblème quand il prend de la distance: "Just as the dialogue illuminates the dramatic story, the visible action can add a deeper and more general meaning to the spoken word, and this is akin to the characteristic method of an emblem book." (51).

C'est la raison pour laquelle *Antonio and Mellida* est aux marges de la parodie. Parodie d'un genre externe d'abord, lorsqu'elle se fait l'écho de la poésie amoureuse. Celle-ci est-elle instrument ou objet de critique? Ou maladresse de la part de l'auteur? Les deux, nous semble-t-il. Car, si on ne peut nier l'effet de distance chez John Marston, on ne peut non plus accepter la lourdeur cumulative du style. Parodie interne qui fait que la langue répond à la langue et on se souvient du rôle de Feliche qui, pareil à un miroir renvoie leurs paroles à ceux qui l'entourent. Il est comme l'écho, mais un écho déformant qui à la fois réverbère le langage comme un simple objet, mais qui également le transforme légèrement. Ce critique incorpore donc ce qui deviendra l'apanage du masque: réfléchir et reproduire les autres. Feliche s'en tient essentiellement au langage et son rôle pratique est plus que limité.

S'il apparaît donc qu'*Antonio and Mellida* est largement fondée sur le parallélisme et sur le miroir du langage et du déguisement qui s'interpénètrent dans l'action et la réflexion sur celle-ci, cette pièce nous laisse pourtant sur notre faim. Elle oppose, elle contraste, elle met en parallèle le décalage existant entre le mot et la réalité, mais elle ne travaille pas ce concept si bien que, au terme de la pièce, on ne semble guère plus avancé qu'au début. Le déguisement verbal y est sous-exploité, sur le plan de l'action, si ce n'est à la fin où Andrugio sauve magistralement sa tête en l'apportant lui-même. Ce jeu de mot, sur lequel repose tout le dénouement, est certes le prolongement de la réflexion sur l'emblème, car la tête est ici mot et objet, mais il ne résulte pas d'une stratégie élaborée et affinée au fur et à mesure. *Antonio and Mellida* ne fait que constater un monde en noir et blanc; elle dénonce, mais elle ne prouve pas par l'action, ce qui génère une impression de superficialité. Seul Feliche, le satirique, réussit à amener un élément de distance dans la mesure où il commente et où il joue de lui-même comme d'un miroir pour renvoyer la flatterie et la vanité d'un monde décadent. Mais il demeure difficile à cerner. Il souligne l'écart entre la théorie (dont il est l'emblème) et la pratique. Mais on ne voit pas comment s'effectue cette transition et l'on passe du noir au

blanc sans savoir ce qui est au milieu. C'est cette cassure interne latente, mais toujours esquivée par l'action, qui laisse le spectateur insatisfait. En dépit de la violence du ton et de la violence verbale, cette pièce nous semble statique, passive, car l'action n'épaule pas la théorie et, lorsqu'elle tente de le faire, elle ne le fait pas en même temps. On dirait que l'homme de théâtre et le théoricien n'arrivent pas à concilier leur jeu; si le théâtre pousse à fond le thème de l'exploration du néant, de la fracture, entre l'apparence et la réalité, il ne parvient pas à le mettre sur scène ou, plus exactement, il le fait à trop haute dose, avec beaucoup trop d'abstraction, si bien que ce vide qui hante le dramaturge, cet espace entre les continuités, ne semble pas trouver un moyen dramatique spontané qui soit véritablement à la source, à la base de l'action.

*Antonio's Revenge* est dans la ligne de la pièce dont elle est issue: elle procède d'un retournement artificiel du mot, de la parole donnée qui conclue *Antonio and Mellida*. Elle pratique la parodie dont on ne sait jamais si elle est parodie ou réalité. Ce retournement du mot est accompagné des mêmes éléments, et il met toujours l'accent sur l'écart sans le travailler. Le langage est donc objet d'étude dans ces deux pièces mais il n'a pas de support théâtral. Ces deux pièces montrent, mais elles ne démontrent pas à quel point le langage est dangereux. Elles théorisent avant tout.<sup>42</sup>

## 2. Le masque dans *The Fawn*

John Marston ne sortira de cette impasse qu'avec le masque qui apporte à la fois une forme de distance interne et qui nourrit, par l'action, le lien que le dramaturge désire souligner entre le langage et le déguisement. En effet, *The Fawn* est une pièce qui travaille de manière consciente le thème du langage avec, en parallèle,

---

<sup>42</sup> T.F. Wharton, dans "Old Marston or New Marston: the Antonio Plays," *Essays in Criticism*, 25:3 (1975), 357-366, pense qu'*Antonio's Revenge* se montre d'un sadisme inutile et il rejette donc toute interprétation pouvant donner à Antonio quelque raison d'être, fût-ce sur le plan symbolique, car son attitude cruelle aliène toute forme de sympathie à son endroit: "[*Antonio's Revenge*] does not parody revenge ethics, but endorses vengeance in its most sadistic form." p.363.

celui de l'apparence et de la réalité. Nous irons même plus loin en disant que le langage est le thème central, poussé parfois jusqu'à l'excès. Avec une immense maladresse sur le plan scénique et esthétique, Gonzago ne cesse de faire ronfler son beau style dont il loue et analyse sans discontinuer les beautés rhétoriques. Sa fille, Dulcimel consacre ses efforts à l'imiter, à le flatter en lui renvoyant son image langagière. En définitive, le langage dans *The Fawn*, continue à théoriser sur soi-même, mais il est désormais pris entièrement dans le feu de l'action. Le langage n'est plus utilisé comme le reflet d'un dualisme évident entre l'apparence et la réalité, mais il devient une valeur morale si bien que la satire se trouve maintenant sur son terrain de prédilection. Le langage de cette pièce est fondamentalement ancré dans l'action à travers le motif de l'hypocrisie et celui de la flatterie. La flatterie qui se trouve à la croisée du réel et du moral, permet de remplir la cassure, le vide que nous dénoncions dans les pièces précédentes. Or, c'est sur la flatterie que repose tout le jeu du Fawn qui s'infiltré chez les autres en laissant les autres s'infiltrer en lui. Comme Feliche, il réfléchit le langage des autres, mais Marston pousse jusqu'au bout ce jeu de miroir pour faire dériver la satire, non plus sur ce qui est dit, mais vers le non-dit et l'interprétation de celui-ci. Le langage met beaucoup plus nettement l'accent sur l'idée de lecture et d'interprétation, et il prend ainsi un tour plus universel: tout est langage et tout est lecture. Par ailleurs, le masque flatteur conduit une démonstration par l'absurde afin de stigmatiser la relativité. Mais il se distingue encore plus clairement de Feliche dans la mesure où, outre son rôle actif, il devient l'instrument dont les autres se servent. Il est en quelque sorte le mot-outil, ce gage emblématique du déguisement lexical. Or, cet emblème n'est pas une simple construction intellectuelle, car elle repose sur le fait que, précisément, le masque est un déguisement: le personnage sous le masque expérimente, ce faisant, ce par quoi il a péché et nous nous souvenons qu'Hercules, d'abord caché, décide ensuite d'utiliser son déguisement comme un instrument: il veut flatter pour détruire la flatterie.<sup>43</sup> *The Fawn* fait donc une

---

43

Le tribunal final, dirigé par le Fawn, et qui se retourne finalement contre lui s'inscrit

utilisation différente du langage qu'il place maintenant dans un contexte moral. Le masque représente à la fois la moralité et l'a-moralité du langage, et il montre mieux le lien qui sépare la théorie de la pratique. Lorsque *The Fawn* théorise, elle démontre par des actes, ce que *Antonio and Mellida* et *Antonio's Revenge* ne font pas.

### 3. Le masque dans *The Malcontent*

*The Malcontent* représente à nos yeux l'accomplissement de cette stratégie. Sur le plan esthétique d'abord, elle est moins "pédagogique" que toutes les autres pièces et plus concise: si le langage est fréquemment vain et ronflant, elle ne nous déverse pas autant de ces contre-exemples, et elle fait montre de plus de discrétion quant à ses commentaires sur soi-même: le langage comme thème est beaucoup moins appuyé et les commentaires sur la rhétorique, bien qu'apparents, sont réduits au minimum. Néanmoins, elle recourt, dans son troisième Quarto, à ce qui fait la substance de *The Fawn*: la flatterie. Le troisième Quarto nous présente en effet un masque flatteur et les différentes scènes ajoutées avec Bilioso montrent précisément le masque en train d'ajuster son langage en fonction de celui qui l'écoute et réciproquement: le masque du Malcontent est celui du flatteur, car il se coule à celui qui l'écoute. Voir en lui, ce qu'est en partie sa version originelle, un railleur est un contre-sens, car cela limite singulièrement son interprétation. Nous pouvons même dire que le rôle emblématique du masque, portrait de l'hypocrisie, y gagne de la force sur le plan scénique. Fondé sur

---

parfaitement dans la stratégie du masque, dans la mesure où il rappelle l'anti-masque. Donald Beecher, dans un article très récent, résume fort bien cette juxtaposition du masque et de l'outil: "Marston hit upon the triumph of Cupid as a device for the arraignment of fools, and as a context for the presentation of the true lovers. By such means the imperatives of nature and the vision of the satirist were brought into juxtaposition through the masque / anti-masque properties of the spectacle. Such a device is privileged in symbolic and structural ways, for it serves both through and above reality by being at once a lesser mimetic fiction as a court entertainment, and a greater symbolic fiction as a vehicle of truth and revelation that goes beyond all expectations for the resolving powers of the social world which it polarizes and reorganizes in its own image." p.371 in his "The Sense of an Ending: John Marston and the Art of Closure," in *The Show Within: Dramatic and Other Insets. English Renaissance Drama (1550-1542)*, ed. François Laroque. Centre d'Etudes et de Recherches Elisabéthaines; *Proceedings of the International Conference held in Montpellier, 22-25 Novembre 1990*. Collection Astraea n° 4, volume 2 (Publications de l'Université Paul Valéry Montpellier III, 1992).

le regard porté sur lui, il provoque maintenant deux réactions au lieu d'une. En effet, si l'on courtise le Fawn parcequ'il est amène au point que l'on ne discerne même plus le moment où il se met à vous insulter, Malevole fait bien mieux encore: on le sait désagréable, dangereux, et pourtant, on se fait prendre peu à peu, lucidement, lorsqu'il vous singe, puis alors, on consent à ses railleries. Sur le plan théâtral et symbolique, il est donc beaucoup plus riche.<sup>44</sup> Le masque, par réactivité, met à mal les fausses identités, les poses, que ce soient ceux de l'habit, du déguisement ou du déguisement par le nom que se forgent les machiavels ou les médiocres. Il nous aide à percevoir le réel comme à travers une loupe qui nous aide à lire<sup>45</sup> l'essentiel.<sup>46</sup>

---

44 Larry S. Champion, "The Malcontent and the Shape of Elizabethan-Jacobean Comedy," *Studies in English Literature 1500-1900*, 25:2 (Spring 1985), 361-379. Champion montre bien, sans analyser l'effet de miroir, que la sympathie envers Malevole vient peu à peu chez le spectateur qui voit transparaître la vertu d'Altofronto.

Peter Hyland, "Disguise and the Drama of Evil," *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, 60 (November, 1983), 184-196, confirme implicitement ce point de vue en nous rappelant que le masque bénéficie, d'entrée de jeu, de connotations négatives, comme nous l'avons vu à propos du nom Malevole: "[...] disguise in the morality tradition is always associated with evil - it is, in effect one expression of evil." (194).

45 Terence Cave nous offre quelques réflexions pertinentes sur l'acte de lecture comme phase de reconnaissance et de distance à la fois, mais aussi comme mise en scène mentale décalée: "The visibly imperfect reading within the text obliges us as readers to play an active role: not simply the solving of a riddle, although that paradigm has some relevance, but the rehearsal of the characters' performances at one or more removes." p.154. Cave assimile le lecteur au spectateur (p.161) qui réorganise ce qu'il voit en fonction de ce qu'il reconnaît en lui même. Par conséquent, nous pouvons dire que le masque est simultanément acteur et spectateur dans la mesure où il se lit soi-même dans l'image qui lui est tendue. Cf: "The Mimesis of Reading in the Renaissance", John D. Lyons and Stephen G. Nichols, Jr., ed. and pub. *Mimesis: From Mirror to Method, Augustine to Descartes*, published for Dartmouth College (Hanover and London: University Press of New-England, 1982).

46 Brian Gibbons, dans "Marston and the Court: Folly and Corruption," in his *Jacobean City Comedy: A Study of Satiric Plays by Jonson, Marston and Middleton* (Cambridge: Harvard University Press, 1968; 2nd ed. London and New-York: Methuen, 1980) utilise une formule fort appropriée pour évoquer le masque: "Malevole / Altofront is a dramatic metaphor for the imaginative art of the satiric poet [...]," p.69.

Une telle définition rend hommage au rôle novateur joué par le masque; c'est pourquoi, nous ne pouvons soutenir la vision, plus ancienne, de Madeleine Doran qui, dans son étude sur la forme, persiste à voir une incompatibilité irréductible entre Malevole et Altofronto: "Even in the much more superior *Malcontent*, the affairs of the hero in his 'true' role as the high-minded Altofront hardly seem of a piece with him in his much more vital disguise as the scheming, scurrilous court-critic, Malevole." (p.291). Cette interprétation repose sur des critères de véacité morale, qui, pour pertinents qu'ils puissent être, ne correspondent pas à l'esprit même du théâtre de Marston dont nous avons montré qu'il était précisément fort intellectuel. Cf. *Endeavors of Art: A Study of Form in Elizabethan Drama* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1954; rpt Madison: The University of Wisconsin Press, 1972).

Ce qui en fait aussi la richesse, c'est que sa concision coïncide avec un apprentissage personnel du langage et de la flatterie. Par ailleurs, il manipule la langue, comme ceux qu'il singe, jusqu'aux marches de la tragédie, en mettant en danger des êtres et leurs structures sociales. Le langage déguisé est donc tragique, même si tout se solde bien, alors que le langage déguisé de *The Fawn* est résolument comique: il suit un traitement essentiellement absurde où rien n'est finalement remis en question sinon quelques vanités personnelles ou quelques malheurs familiaux fondés sur la bêtise, l'ânerie, et non pas le mal.<sup>47</sup>

#### 4. Morale et esthétique théâtrale du masque

Le déguisement du langage est associé à une théâtralité en trompe-l'œil qui fait éclore le message moral et satirique de la position du regard extérieur, que ce soit celui des personnages ou celui du spectateur. La morale de ces pièces que développera sous peu la troisième partie de cette thèse ne prend donc tout son sens qu'à travers la conscience esthétique de ce théâtre qui s'intéresse à la notion de transmission et de réception. Le masque est le point nodal, situé à la croisée de l'action et du symbolisme. En prélude à la réflexion qui va suivre, nous partons d'une constatation qui semble ne pas avoir troublé la critique mais qui pose question: pourquoi *The Fawn* baptise-t-elle son personnage central du nom de Hercules, alors que *The Malcontent* l'appelle Malevole et non point Altofronto comme le voudrait la logique? Il semble qu'il y ait ici une visée délibérée qui touche au vif le problème complexe de l'illusion scénique.

---

<sup>47</sup> Anthony Caputi lui-même, au cours de son travail important sur notre dramaturge et son œuvre, constate le caractère superficiel de *The Fawn* par rapport à *The Malcontent*: "Unlike Altofronto, Hercules is never involved in anything so important or so complicated as a restoration, and his ambition to see Tiberio married and the fools and knaves of Urbin embarrassed pose no alternatives of great consequence." (p.209). Anthony Caputi, *John Marston, Satirist* (Ithaca, New-York: Cornell University Press, 1961).



Dès le début de la pièce, Altofronto apparaît sur scène, paré des sombres atours du malcontent de telle sorte que l'auditoire, qui est placé sur pied d'égalité visuelle avec les autres personnages, le perçoit sur-le-champ comme un être noir et malfaisant. Le fiel de ses attaques, le chaos sonore et olfactif qui l'accompagnent, le font délibérément percevoir par l'auditoire à travers le regard oblique de ses principaux adversaires. Nous nous emparons ainsi du masque, fascinés par une illusion de réalité, et nous le regardons avec les yeux de ceux qui projettent en lui le reflet de ce qu'ils redoutent ou adorent à la fois: Malevole. Puis quand nous devinons Altofronto sous Malevole, nous nous prenons à douter. Pourtant, l'image négative s'impressionne longuement en nous, et nous mettons un temps certain à réhabiliter le masque. Factice et creux, à la façon des reproductions ou des tableaux de Balurdo, le masque n'est donc, au début de *The Malcontent*, qu'une création captive, un code moral inerte qui répond à la convention littéraire; il s'apparente à un mannequin, image figée qui reproduit une vie arrêtée, hors du temps. Sur le plan moral, le masque suscite alors cette fascination morbide qu'exercent les mannequins, car il est l'ombre du spectateur tout en étant autre. L'auditoire lit en lui le reflet de ses envies cachées avec plus d'exactitude que s'il s'agissait d'un personnage théâtral plus quelconque. En effet, sa nature excessive et quasi-monstrueuse l'éloignent violemment de lui, mais elles provoquent à son insu un effet d'identification larvée qui est propre au théâtre: nous nous identifions secrètement, mais sans vouloir nous reconnaître totalement, car la marionnette est trop différente; pourtant, elle nous touche avec plus de force que si l'on avait à faire avec un personnage réel, car elle s'offre comme une représentation abîmée et grinçante de nous mêmes, de nos faux-semblants, de ce à quoi nous attachons trop de prix. En même temps, ce masque-psyché, et c'est ainsi que nous faisons sa connaissance, s'avère être fêlé et, derrière le tain, il laisse entrevoir de plus en plus clairement un homme et ses faiblesses. Alors, comme dans les feuilletons à quatre sous, nous nous identifions peu à peu à Altofronto, cocu au front haut, dont l'injustice nous émeut d'autant plus que nous voyons s'affirmer la noblesse de l'homme qui souffre et dont le déguisement lui pèse, car

il le régénère en le torturant en dedans. Nous sommes alors tiraillés entre cette vision de nous-mêmes, et le souci du retour à l'ordre qui verra punir le mal et récompenser la vertu.<sup>48</sup>

Le masque participe donc pleinement de la théâtralité: il est facteur d'illusion et de recul distancié sur celle-ci. Sa première apparition crée fugitivement une illusion de réalité du personnage: c'est un Malcontent. Mais vite le malcontent paraît se figer autour de la tradition qu'il représente et il se dénonce ainsi lui-même en tant que masque. Il devient une sorte de pantin irréaliste, qui se prête à toutes les manipulations, à tous les travestissements jusqu'à se métamorphoser en Malevole dans les mains de Mendoza. L'illusion de réalisme, il la détourne donc chez ses adversaires qui croient en lui plus que jamais alors qu'il se dépouille et qu'il devient paradoxalement théâtral, masque, au regard de ceux qui le connaissent, de l'auditoire qui le voit 'jouer.'

Il en va autrement de Hercules dans *The Fawn*: il apparaît, dès le début, hors de tout déguisement si bien que l'aspect positif est perçu en premier. Comme pour Altofronto, on apprend que Hercules veut lutter pour purifier la société de la flatterie. Le regard que le spectateur porte sur ce personnage n'est donc pas mitigé mais uniformément positif: il veut éradiquer un mal essentiel. Une étude de Joel Kaplan suggère d'ailleurs le lien symbolique implicite qui relie Hercules et les écuries d'Augias.<sup>49</sup> Or, la situation n'est pas aussi simple car la pièce fonctionne à l'envers et c'est le spectateur qui découvre soudain abasourdi que Hercules est également coupable

---

<sup>48</sup> Peter Brook, dans *Points de suspension: 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*; trad. par Jean-Claude Carrière et Sophie Reboud (Paris: Seuil, 1992) va très loin en montrant que le masque permet à l'acteur (ici se sera à la fois l'acteur, puis Altofronto) de faire des choses qu'il ne ferait pas autrement: "Une des techniques, très intéressante, qu'on utilise à Bali, veut que l'acteur commence à regarder un masque, en le tenant dans ses mains. Il le regarde pendant un moment, jusqu'à ce que lui et le masque deviennent le reflet l'un de l'autre; il commence à le ressentir en partie comme son propre visage - mais pas totalement, parce que d'une autre manière, il s'approche de la vie indépendante *du masque*. Peu à peu, il se met à bouger sa main afin que le masque prenne vie, et il le regarde - comme s'il sympathisait avec lui." (p.313). En conclusion, "Un masque va toujours dans deux directions, il envoie un message à l'intérieur et projette un message vers l'extérieur. Il fonctionne selon les lois de l'écho [...]" (p.312).

<sup>49</sup> Joel Kaplan, "Marston's Fawn: a Saturnalian Satire," *Studies in English Literature 1500-1900*, 9 (Spring 1969), 335-350.

du vice qu'il dénonce: la flatterie. Il vient sur scène déguisé avec l'objectif apparent de surprendre le vice chez les autres; or c'est son déguisement-miroir de Fawn qui, comme une loupe, retourne son faisceau en dedans pour éclairer et réfléchir la vision que tous les autres ont de lui: un être vaniteux. Dans *The Malcontent*, le masque est un moyen d'action utilisé pour s'affranchir d'un vice connu en le maîtrisant, alors que dans *The Fawn*, le masque est un moyen d'action qui, maîtrisant un vice à double face, permet de le révéler chez soi.<sup>50</sup>

La valeur morale de la théâtralité satirique provient donc chez Marston, non point du déguisement, mais de la perte de celui-ci. C'est une théâtralité à rebours, par dénudation, qui induit une satire en creux. Marston détruit l'illusion théâtrale réaliste et fallacieuse chez le spectateur en même temps qu'il la recrée chez ses personnages. Il la détruit chez le spectateur, soit de manière directe, à travers des apartés, soit de manière indirecte, car l'excès de son rôle induit le recul. La démarche théâtrale satirique ordonne la morale du langage perverti qui oscille entre l'interprétation au premier degré et la prise de conscience de sa fausseté. La mise en scène est donc satirique par essence car elle joue sur la prise de conscience de la différence et de l'écart; c'est une morale dynamique, car elle ne tient pas l'auditoire à l'écart. Il s'agit ici d'un procédé très moderne qui privilégie pleinement la théâtralité comme support satirique.

Bien qu'il soit impossible de recréer une copie-conforme de l'environnement shakespearien, le metteur en scène devra donc veiller à ne pas dédaigner quelques contingences scéniques dont l'oubli amoindrirait la portée du message moral: par exemple, une scène de théâtre moderne, coupée de la foule, est aux antipodes de l'esthétique marstonnienne. Celle-ci a besoin d'un monde clos, fermé sur soi qui

---

<sup>50</sup> Zimbardo, *Wycherley's Drama: A Link in the Development of English Satire* (New-Haven, Conn.: Yale University Press), 1965, p.68, "The satyr's wantonness coarsens his diction, makes his manner obscene, but, most important, makes hypocrisy his most salient feature."

implique directement le spectateur. Propos bien intellectuel, direz-vous. Non. Le masque doit partager avec l'auditoire, en aparté, les moments où il est nu. Il n'est pas obligatoirement "dans" la pièce, mais il en est un peu comme le prologue ou l'épilogue,<sup>51</sup> une sorte de trait-d'union entre deux réalités.<sup>52</sup> Cette satire active ne pourra trouver son efficacité optimale que si le metteur en scène parvient à ne pas la déconnecter de ceux à laquelle elle s'adresse. Intimisme, complicité, l'acteur devra jouer avec son public et ainsi contre-balancer l'intellectualisme exacerbé de Marston par un échange incessant avec le spectateur. Ne rien cacher, mais au contraire magnifier, car les effets marstonniens sont grossissants; ne pas casser les cascades lexicales au prétexte qu'elles sont ennuyeuses, mais, au contraire, les affirmer, les montrer. La scène de Marston passe par l'oral plus que jamais car, à défaut d'être poète, le dramaturge possède un sens pratique et inné des planches et de ses effets. *The Malcontent* est une pièce tragique, sur la plan des implications, mais son traitement en est largement comique. Certes la comédie provient, esthétiquement, du rétablissement des valeurs, mais elle émane simultanément du ton: c'est une pièce drôle, car elle va loin, très loin, et le troisième Quarto ne cherche pas à casser cet effet, bien au contraire. Certes, la torture est parfois déplaisante, surtout dans *The Fawn* où le dramaturge devient cynique et pessimiste. Mais, d'une part, Marston ne fonctionne que grâce à ces rupture de ton et

---

51 Dans "Les liens entre Rhétorique et Communication dans les Prologues et Epilogues de la Restauration 1660-1670" in *Actes du Congrès de Rouen 1976*, ed. Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur (Paris: Didier-Erudition, 1979), pp.82-86, Pierre Danchin, montre qu'avec le recul progressif du monde du spectacle derrière le cadre de la scène correspond, à la Restauration, "la prolifération des prologues et épilogues" (p.85). Ce n'est bien sûr pas le cas de Marston dont le décor est encore très près du public. Pourtant, nous sommes convaincu que le rôle du masque se situe plus que jamais sur cette zone de transition, cet entre-deux scénique: "[...] le *prologue / épilogue*, démarche conventionnelle d'autrefois, est devenu une intervention active et dynamique, faite par les personnes que sont les acteurs *pour* un public dont on suscite ainsi réaction vivante. La nature de la communication visée ayant changé, la rhétorique traditionnelle, fondée à peu près exclusivement sur les mots, fait place à une rhétorique nouvelle, où n'intervient pas que le langage, mais aussi le statut des protagonistes, les rôles qu'ils assument, les attitudes qu'ils prennent." pp.85-86.

52 "The flexible Elizabethan mode of performance, playing to the house, stepping in and out of character, generating a stage action allegorical and symbolic, making no pretence at the trappings of realism, encouraged a verbally acute, sensory and participatory, multi-levelled and fully aware mode of experience for an audience." p.5 dans l'ouvrage remarquable de J.L. Styan, *The Shakespeare Revolution: Criticism and Performance in the Twentieth Century*, 1977 (rpt. Cambridge: Cambridge University Press, 1983).

il ne s'en cache point car le doux-amer est une partie intégrante de sa satire; d'autre part, il doit jouer avec le spectateur, et lui dire d'un clin d'œil: "on en rajoute!" Il doit y avoir alors délégation de la responsabilité vers le spectateur qui intériorise cette souffrance et dit "assez" tout en en redemandant. Il en va pareillement du rythme: tantôt fluide, il se veut naturel; tantôt heurté et balancé jusqu'à l'artificiel, il doit imposer le contraste afin que la parole donne au théâtre une dimension sonore. Celle-ci doit permettre d'imprimer une diversité certaine pour mieux affirmer la personnalité de personnages dont on a vu que le langage n'était pas toujours bien différencié.

Par conséquent, et si nous reprenions, en l'amplifiant, le terme de méta-diégèse utilisé par Genette <sup>53</sup> quand il évoque la présence du narrateur dans le roman, nous pourrions dire que le masque qui s'offre comme un contre-point aux autres personnages exerce une fonction analogue, car il représente une sorte de pièce dans la pièce, de narration dans la narration, quand il mène l'action dont il offre un commentaire implicite et décalé. Le masque structure son propre récit et sa propre revanche. On se convaincra de nos propos en constatant que le masque se dédouble en fin de pièce à travers le Masque final qui rejoint alors une forme de dédoublement des machiavels qui l'ont commandité pour s'admirer eux-mêmes. On atteint le point de rencontre que le spectateur attend avec impatience depuis le début, ce 'kairos' temporel où la norme va être rétablie. Le spectateur se tend inconsciemment vers cet instant magique où la pièce en déséquilibre trouve soudain un point d'aplomb. Il est tiraillé entre le désir de voir le masque réhabilité, et le frisson de le voir frôler l'échec. Mieux, un peu comme dans un épilogue, les quelques sorties d'Altofronto font tout à coup reculer la pièce d'un cran, car on découvre qu'Altofronto en est le véritable narrateur. Cette pièce est une pièce à emboîtements qui nous fait partir au niveau supérieur (Malevole) et nous fait peu à peu redescendre au niveau inférieur (Altofronto) comme si

---

53

Gérard Genette, *Figures II* (Paris: Editions du Seuil, 1969), p.202.

l'on était confronté à un désinvestissement, à une dénudation constante.<sup>54</sup> Le suspens esthétique et théâtral y trouve son compte, certainement beaucoup mieux que dans *The Fawn* où l'on va du plus simple au plus compliqué: Hercules déguisé en Fawn. Ce suspens associe harmonieusement l'intégration de l'approche, la tension qui résulte du déséquilibre, et un certain voyeurisme qui nous donne l'impression d'être plus au cœur de l'action que ne le sont certains personnages.<sup>55</sup> Paradoxalement, l'évolution est croisée, car la trame de *The Malcontent* est une trame positive, alors que celle de *The Fawn* est une trame en creux. Les deux pièces s'offrent à nous comme leur décalque mutuel.

---

54 Georges Banu commente la mise en scène (réalisée par Peter Brook) de la *Conférence des oiseaux* dans laquelle "l'homme-oiseau devient l'homme et l'oiseau." "L'acteur se mue en manipulateur, mais un manipulateur qui reste dans l'intimité des marionnettes: il les manie à la main tout en les regardant d'un air émerveillé." (p.191). On pense aussitôt au rôle du masque-acteur qui est à la fois Malcontent et Malevole tout en regardant agir les autres Malcontents et Malevoles, rémanences de lui-même; il est aussi Fawn tout en regardant agir les flagorneurs. C'est intéressant car le masque-acteur est à la fois un et deux par nature: "L'acteur se rapproche jusqu'à l'intimité la plus aiguë avec le personnage pour s'éloigner ensuite et le présenter comme un étranger." (p.149). Banu nous dit alors comment les marionnettes d'oiseaux redeviennent de simples objets après que la vie les ait quittés. Cette séparation définitive entre l'homme et l'oiseau, cette chute des oripeaux dès le départ du marionnettiste rejoint le Masque final collectif et le désinvestissement des masques qui met symboliquement à jour le désinvestissement de l'objet et du verbe trompeur. Georges Banu, *Peter Brook: De Timon d'Athènes à La Tempête ou Le metteur en scène et le cercle* (Paris: Flammarion, 1991).

55 Nous citerons Roland Barthes à l'appui de cette assertion car ce qu'il dit du texte écrit et du commentaire critique peut trouver son prolongement au théâtre dans la mesure où le masque offre implicitement un commentaire critique du monde dont la lecture différenciée appartient à ceux qui se mirent en lui, de même qu'elle appartient à l'auditoire: "[...] il me faut déplacer ma position: ce plaisir critique, au lieu d'accepter d'en être le confident - moyen sûr pour le manquer -, je puis m'en faire le voyeur: j'observe clandestinement le plaisir de l'autre, j'entre dans la perversion; le commentaire devient alors à mes yeux un texte, une fiction, une enveloppe fissurée." p.31. Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte* (Paris: Editions du Seuil, 1973). Un peu avant, nous pourrions donner une autre définition de la satire active en extrapolant sur ce que Barthes dit à propos du "texte de jouissance": "[...] celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise par rapport au langage." pp.25-26.

## Conclusion de la seconde partie

Nous avons consacré cette seconde partie au thème du langage, car il articule toute la satire marstonnienne. La répétition lexicale, le catalogue, en sont deux exemples révélateurs car ils rencontrent le principe de la déclinaison qui est une formalisation du décalage. Duplication décentrée, elle sous-entend que la langue, en se déclinant, peut embrasser des réalités parallèles. Ce procédé attire à dessein l'attention sur soi-même et il fait naître la distance chez le spectateur, chaque mot lui rappelant qu'il est au théâtre et que les personnages jouent un rôle. Le théâtre chez Marston est délibérément conscient de soi, car il étudie les conditions de la transmission de l'illusion. Tel est le but véritable assigné aux langages parodiques.

Dans les deux pièces placées au cœur de cette étude, le dramaturge démonte l'art théâtral en suggérant que le réel ne se laisse ni cataloguer, ni emprisonner. La notion de discours-miroir forme alors la pierre-angulaire de *The Malcontent* et de *The Fawn*. Ces pièces satiriques nous disent que la langue est gauchie par les hommes qui veulent en faire un instrument de pouvoir et non plus un réceptacle de la sincérité, ni de la raison. Le langage moderne, celui des hommes de pouvoir, n'est que mise-en-scène qui se regarde faire. Ce discours-miroir devient alors l'instrument, l'appendice logique du déguisement. Cette conscience de soi, jacobéenne par excellence, n'est pas simplement ponctuelle. C'est toute la satire qui y puise ses racines à travers les leitmotifs du déguisement et du masque. La réflexion du dramaturge dépasse alors l'intrigue pour se gausser de celle-ci tout autant que du support qui la véhicule.

*The Fawn* développe le rôle cardinal dévolu au langage en poussant jusqu'à l'absurde la notion de langage vide, de langage en creux. Cette pièce comique travaille consciemment sur l'emprise factice exercée par le mot sur le réel. L'esprit ou la sagesse devraient signifier la capacité de voir au fond des choses, de percer à jour la corruption du langage. Hélas, cette vertu devient l'instrument de toutes les perversions. Dès lors, la

nullité de la langue est tragiquement suggestive et complice d'un monde vacillant, car ce qui apparaît maintenant c'est la prise de conscience d'une faille qui court depuis l'objet ou l'être jusqu'à sa définition. Il s'agit d'un recollement permanent d'éléments disjoints. L'écriture, elle-même aussi irrégulière qu'une perle baroque, le devient également dans sa forme et sa conscience de soi. Elle recouvre le vide, l'atemporalité, ce qui contribue à hisser la langue au niveau métaphorique et emblématique. Le discours est alors coupé du réel, et il vit hors du temps, transportable, car déconnecté; il ne trouve sa concrétisation que dans le masque.<sup>56</sup>

L'apport du masque, dans *The Fawn* et *The Malcontent*, présente un intérêt structurel de premier ordre, car il établit un commentaire satirique interne ancré dans l'action. La parodie qui envahit ces pièces réduit le langage à une série de collages que l'on se renvoie en retour. *The Fawn* est la pièce la plus féconde pour ce qui est de l'étude du langage, car elle démontre que lire, parler, ou décrypter un document participent de la même activité et que la connaissance peut recouvrir une absence de connaissance. L'image de l'œil associée à celle de la connaissance est une image éculée de la scène élisabéthaine; on l'a vue combinée au cocuage et à la mélancolie, mais ce qui est nouveau, c'est maintenant l'importance accordée à la vision en liaison avec la parole et l'écriture, comme si les deux niveaux, celui de l'action, du déguisement, du cocuage, et celui de l'intellect, de l'apparence, de la tromperie venaient à se rejoindre, pour se disjoindre en fait. La perception est un tout et le vocabulaire est désormais totalement interchangeable. Dans *The Fawn*, l'accent dépasse le plan de la langue orale pour impliquer l'écriture. Ceci corrobore le processus d'intellectualisation et d'abstraction que nous avons déjà noté. Pour le dramaturge, l'écriture est une forme de

---

<sup>56</sup> Gérard Genette, dans *Figures I* (Paris: Editions du Seuil, 1966) montre bien au cours de son chapitre intitulé "L'envers des signes" (p.190) que les signes n'ont de valeur que dans la mesure où ils sont relayés par le langage: "C'est que les objets non-linguistiques ne deviennent effectivement signifiants qu'autant qu'ils sont *doublés* ou *relayés* par le langage, comme on le voit bien dans la publicité ou la photographie de presse, qui accompagnent presque toujours l'image visuelle d'un commentaire verbal destiné à confirmer ou à actualiser ses significations visuelles ou flottantes [...]". Un peu plus loin, Genette utilise une expression qui confirme notre analyse quand il parle de la "motivation frauduleuse du signe." (p.197).



déguisement, de même que le silence devient, paradoxalement, une forme de discours. Le langage peut être plus que la parole, mais la parole n'est pas forcément langage. Le masque, sur le plan esthétique, est donc œil et miroir, car il se projette à l'extérieur et il reçoit les projections du monde. Véritable livre en évolution, il est regard, ouvert et rentré. Il établit un lien esthétique, presque ontologique, entre le miroir et le livre, puis entre le miroir, l'œil et le globe dont la surface tantôt se refuse à l'absorption et reste lisse, impénétrable, tantôt vous attire à l'intérieur.

Par le canal des images empruntées au monde animal et à l'art cynégétique, le thème récurrent de la métamorphose s'associe intimement à celui du déguisement-reflet dont le trouble offre, à qui veut le voir, l'image de sa décomposition. Marston réussit, par ce biais, à opérer un transfert entre l'image et la réalité, ce transfert réfléchissant de conserve l'étude du langage comme terrain de transformation, de glissement, de deshérence du sens. Toutes ces transmutations s'accompagnent d'une perte d'humanité chez les personnages qui, par vanité ou par envie, empruntent et se parent d'une identité nouvelle et illusoire. L'auteur vise donc à transcender la simple comparaison. Il "déguise" métaphoriquement ses personnages en leur donnant une autre identité, celle de leur animalité. Vision tragique, car l'étude de la métamorphose est liée ontologiquement à celle de la flatterie. Dépassant alors la dialectique du pouvoir et de la soumission, elle porte en catimini, rappel diffus de Circé et de Protée, le thème du glissement vers l'animalité, la décrépitude et la mort.

Marston attache un prix tout particulier aux rapports étroits qui unissent la nomination et la réalité. Son objectif satirique, toujours réitéré, c'est celui qui consiste à animer une forme pour lui redonner toute son unité et son intégralité. Il devient malaisé de faire alors le départ entre les faits et le verbal, et l'écart qui sépare la transformation physique et l'acte de nomination devient ténu. Balurdo qui cherche à capturer la réalité vivante à travers la création d'un emblème manifeste la quintessence de l'art du dramaturge qui propose, en abîme, la clé de ses masques. Il rapproche la traduction et la

transformation grammaticale, car celles-ci sont de la même veine que la métamorphose et elles génèrent un lien ontologique entre l'identité et l'intégrité personnelles, l'identité et l'intégrité verbales. En outre, tout comme pour la métamorphose, elles sous-entendent une relation paradoxale: changer tout en ne changeant pas tout à fait. Il s'exerce ici une sorte de réfraction où l'image, la création métaphorique, deviennent réalité, et, par ricochets successifs, nourrissent d'autres réalités à leur tour, ce qui induit en profondeur toutes les transformations et promotions qui rythment l'action de son théâtre.

Le mot impose le réel et il devient pouvoir. Il est source de transformation monstrueuse du monde, car il travestit la déviance morale, l'animalité, sous des atours flatteurs. Le terme "transmigration" recèle en soi toute la technique du dramaturge qui agit sur une sorte de variation qui déplace peu à peu les identités en s'en emparant, en les parasitant. Le dramaturge associe en réalité ce va-et-vient entre le mot et le réel à celui qui existe entre l'homme et son déguisement pour nourrir une réflexion sur le thème de l'identité.

Le discours, et, partant, le déguisement, se transporte et se manipule. Le gage est alors une préfiguration du masque car il émet du sens et il en reçoit par projection. Le gage et le déguisement prennent toute leur importance dans *The Fawn* où le "token" s'évertue à vouloir figer le fugace, le cristalliser sur un support. Dans *The Malcontent*, le mot est pétri comme l'argent ou le diamant qui le génère. La parole est reprise, dupliquée, pour devenir pièce à conviction, ombre de ce qui n'est pas ou de ce qui n'est plus. Comme le masque satirique, le gage est un intermédiaire, un entremetteur sur le plan de l'action. On entend alors mieux le rôle du Fawn qui, emblème de la parole double, est en fait la création, le verbe, de ceux qui l'ont promu pour se mirer en son discours. C'est sciemment que nous utilisons ici la métaphore spéculaire, pour marier miroir, gage, déguisement, et, en fin de compte, emblème. Le spectacle du masque, à l'égal de celui du gage, souligne bien la continuité, mais, comme pour la déclinaison, il

suggère plus encore la différence dans l'uniformité. Il nous ramène inlassablement à l'écart, au vide, car on est confronté à la froideur d'une duplication.

Ce faisant, Marston nous rappelle que nous sommes au théâtre, et c'est comme si le théâtre ne cherchait plus qu'à souligner sa vraie dimension: le vide, l'espace. Ce vide, c'est celui du désespoir du fou qui, poète et metteur en scène, comme le dramaturge, cherche, au travers d'une démarche mimétique, à notifier son vœu de donner au mot un sens définitif et non plus un sens insaisissable. Il aspire à créer une image fixe, et la parole est acheminée comme tous ces miroirs, objets ou êtres humains. Quand le Balurdo des "Antonio Plays", 'prototype' du Bilioso nouveau du troisième Quarto, cherche à obtenir quelque chose qui le représente et qui parle pour lui, une sorte de miroir, de tableau qui puisse reproduire son essence, on atteint le grotesque absolu. *The Fawn*, à travers l'exploitation du gage, nous incite à aller plus loin pour voir une représentation physique de l'abstraction, ce qui sous-entend un transfert de qualités, une entremission. L'emblème devient une sorte de matérialisation de soi qui met en route une stratégie du double, tout en marquant simultanément l'impossibilité et le caractère illusoire de cette réunion. C'est en fait sur cet espace immatériel entre l'apparence et le réel que Marston établit clairement son intention de se servir de la flatterie comme d'un instrument de pouvoir, et de conquête, conduisant de fait une réflexion sur les rapports unissant l'image à la réalité et la théorie à la pratique.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Cette imposition du mot sur le réel, cette soif de pouvoir par accaparement de la réalité par le truchement de la métaphore, d'un mensonge ou d'un déguisement revient à vouloir fixer une forme pré-établie sur le mouvant; elle rencontre alors le mythe de Narcisse qui, projetant son visage dans l'onde, s'en émerveille, pour comprendre ensuite que derrière cette forme mouvante, se cache la mort, le vide. Toutes les tentatives de projection que nous avons étudiées offrent ce miroir tendu dans lequel chacun peut lire sa faillibilité. Nancy Vickers, dans son article au titre prophétique "The Body Re-membered" in *Mimesis: From Mirror to Method, Augustine to Descartes*, ed. John D. Lyons and Stephen G. Nichols, Jr. (Hanover and London: University Press of New-England, 1982), voit dans le mythe d'Actéon le même solipsisme que celui de Narcisse, car chacun de ces mythes est en fait bâti sur une reconnaissance et un transfert d'identité.

Genette, dans son chapitre sur la métaphore et l'univers réversible des mots, termine admirablement son analyse par les mots suivants: "l'Autre revient au Même." (p.20) dans *Figures I* (Paris: Editions du Seuil, 1966.) Cette vision lapidaire montre bien quel est le rôle esthétique dévolu au masque. Baroque par exprès, car il participe de l'éclatement, nous pouvons dire qu'il joue sur le plan du signe narratif le rôle d'"inverseur de significations" (p.20), mais que cette fonction de catalyseur ne sert

Le déguisement, c'est, en fin de compte, une tentative de formalisation du langage, ce dernier ne pouvant contrôler le monde, ni en connaître la vérité. L'emblème théâtral concrétise précisément cette tentative visant à enfermer la vie dans une structure figée, une sorte de miroir qui réfléchit le monde ou celui qui le porte.<sup>58</sup> Le langage n'est donc plus simplement utilisé comme le reflet d'un dualisme évident entre l'apparence et la réalité, mais son utilisation devient le vecteur de valeurs morales si bien que la satire se trouve maintenant sur son terrain de prédilection. La flatterie, à la croisée du réel et du moral, permet précisément de remplir ce vide, car le masque représente à la fois la moralité et l'a-moralité du langage. Le langage déguisé est donc tragique par nature.

La satire de Marston stigmatise l'abus conscient du langage. Elle flétrit tous les déguisements et tous les signes, tels que le vêtement, le parfum ou le beau style qui ne sont plus que des paravents, des instruments de pouvoir détournés. De ce point de vue, Marston fait montre de modernité et de lucidité sur le plan de l'éthique. Mais, il ne renie pas pour autant l'idéologie de son époque et on sent toujours affleurer en contrepoint la nostalgie de la transparence du Cratylisme et du langage divin unique, de l'adéquation parfaite entre le nom et sa réalité. Sa stratégie demeure, en dépit des apparences, celle de l'harmonie, du langage inné, et non plus, comme dans notre monde moderne et médiatique, celle d'un langage-signes dont on se joue pour le contourner et

---

finalement pas la cause baroque dans la mesure où il vise un retour à l'ordre et à un recentrage des valeurs établies. Marston, qui n'est pas un grand écrivain, s'échappe de la convention mimétique pour la remettre en cause, mais, finalement, il y revient aussi vite, trahissant bien un aspect essentiel de la Renaissance: l'attachement viscéral à un système aristotélicien plus rigide que jamais.

<sup>58</sup> Nous sommes frappé de voir à quel point une exégèse de Peter Brook rejoint, pour la renforcer, notre vision; il parle ici du masque ordinaire "soit-disant réaliste" (p.317) avec lequel on se déguise: "Il y a là quelque chose d'extrêmement intéressant -le masque est une immobilisation *apparente* d'éléments qui dans la nature sont en mouvement."(p.320) Plus loin le metteur en scène réitère son affirmation en des termes qui éclairent rétrospectivement notre approche de Balurdo et qui confirment la valeur du masque: "Et il y a une négation apparente du temps dans la compression de ces actions dans une forme *apparemment* gelée, dans un masque, une peinture, une statue." (p.321). Le masque est pareil au langage car il exalte soudain l'expression de l'acteur qu'il transforme: "Le masque est ce soudain adjectif glorieux qui exalte la phrase entière." (p.317). Pareil commentaire émanant d'un véritable professionnel et non pas d'un "lecteur", témoigne de la subtilité théâtrale de ce dramaturge qui sait marier la théorie à la connaissance des planches. Cf. *Points de suspension: 44 ans d'exploration théâtrale; 1946-1990*; trad. par Jean-Claude Carrière et Sophie Reboud (Paris: Seuil, 1992).

pour y enfermer la réalité de ses choix.<sup>59</sup> Paradoxalement, le philosophe novateur en apparence ne l'est pas, alors que le moraliste, le satirique réussit à démontrer magistralement la perversion langagière. Il se montre créatif à cet égard.

---

<sup>59</sup> Claude-Gilbert Dubois, *Mythe et Langage au Seizième Siècle* (Bordeaux: Editions Ducros, 1970), p.97, résume de manière lapidaire le changement ainsi manifesté: "Il nous semble que la substitution d'une théorie de l'acquisition à une explication par une nature divinement instituée, est absolument fondamentale et conditionne tous les processus de démythification du langage entrepris par le XVI<sup>e</sup> siècle." Cette formule rencontre d'autant plus vivement notre enthousiasme qu'elle cible sans le savoir l'essence de la satire de Marston; celle-ci chaperonne le processus de "substitution" mais en le dénonçant, car, dans la réalité, il est hélas moins noble que ne le dit C.G. Dubois. Il signifie monopolisation pure et simple. La satire c'est en effet le jeu et la distance que l'on éprouve à regarder en coin, masqués, cet accaparement.

**TROISIEME PARTIE:**  
**MORALE ET SATIRE**

## Présentation

Notre étude du langage chez Marston s'est bornée jusqu'à présent à l'appréhension de l'écart séparant le mot de son sens réel. Elle en a étudié toutes les dérivations, allant jusqu'à inclure la théâtralité et la représentation.

Cette nouvelle étape contribue à affirmer que le langage véhicule tout le sens moral de l'œuvre dont il est le point d'ancrage. Pour Marston, le langage n'est plus inné, et le rapport qui unit le nom et la chose n'est plus un rapport naturel, mais un rapport qui tient étroitement compte du milieu. Le langage est social et, objet de pouvoir, il devient véhicule tout autant que finalité de la satire. La métaphysique de Platon qui suppose des affinités entre le Mot et l'Idée - et qui rejoint alors la conception chrétienne du Verbe et de la Genèse - n'en est pas pour autant totalement obsolète. Elle demeure, en arrière-plan une référence, un idéal unitaire; cet idéal anachronique, c'est une "nostalgie de Paradis fermé, [le] désir de forcer les portes closes et de reconnaître l'inconnaissable."<sup>1</sup>

A vrai dire, Marston, à travers l'opiniâtreté dont il fait montre quand il travaille le langage déguisé et, partant, le pouvoir, pose tout simplement le thème de l'honnêteté et du bonheur. Il est une évidence que des noms tels que Feliche ou Malcontent s'inscrivent dans une vision générale liée au contentement. Malevole pose, à travers son nom, le problème de la volonté et du pouvoir, dont le thème se reproduit à travers la définition des tyrans qui peuplent ces pièces. Par conséquent, le dramaturge campe le problème des êtres face à leur destin, en termes d'action ou de soumission. Le thème de la nomination devient alors crucial, car il peut recouvrir une philosophie du retour à l'ordre ou, au contraire, une philosophie du changement, réveillant alors le thème déjà exploré, de la théorie et de la pratique.

---

<sup>1</sup> Claude-Gilbert Dubois, *Mythe et Langage au Seizième Siècle* (Bordeaux, Editions Ducros, 1970), p.108.

**CHAPITRE 1:**  
**LANGAGE ET MORALE**



## 1. Langage et chaos

Pour le dramaturge, le langage mal utilisé est l'émanation du Diable: rappelons, à cet effet, une petite scène du début de *The Malcontent* et où l'on voit Malevole demander au mignon du duc Piero comment il passe son temps, quand il ne le consacre ni à la flatterie, ni à l'orgueil ou à la luxure:

Malevole: [...] and to what dost thou addict thy time to now more than to those antique painted drabs that are still affected of young courtiers, Flattery, Pride, and Venery?  
M.1.3.18-19.23-26.

Sans hésiter, et comme s'il s'agissait d'une évidence, Ferrardo lui avoue se consacrer à l'étude des langues; Malévole enchérit alors en disant qu'il s'agit d'une activité diabolique:

Ferrardo: I study languages. Who dost think to be the best linguist of our age?  
Malevole: Phew, the devil. Let him possess thee; he'll teach thee to speak all languages most readily and strangely, and great reason, marry, he's travel'd greatly in the world and is everywhere.  
M.1.3.19.27-32.

Le procédé indirect dont le dramaturge fait usage en associant implicitement le déguisement de la prostituée (première citation) à l'étude des langues développée immédiatement après, donne bien le ton: le diable parle toutes les langues et son ubiquité reflète la monstruosité de son parler. Multiforme, le langage n'est plus qu'une affectation, car il s'empare totalement de l'être pour y semer le chaos. Or, le maître à penser, le diable, c'est précisément Malevole, car le spectateur, qui vient à peine de découvrir le masque, garde encore à l'oreille les vifs propos de Pietro assimilant Malevole à Lucifer. Ombre du Malin, notre Malcontent, pareillement libre comme l'air, est lui aussi censé voyager de par le vaste monde:

Pietro: But what's the common news abroad, Malevole? Thou dogg'st rumor still.

Malevole: Common news? Why, common words are, "God save ye,"  
 "Fare ye well"; common actions, flattery and cozenage;  
 common things, women and cuckolds.  
*M.1.3.18.16-20.*

Son ubiquité transparait à travers son style qui fonctionne sur le mode de l'assimilation et du décalage, et superpose les réalités à la façon d'une métaphore: la réponse de Malevole est caractéristique, car elle relie, grâce à l'artifice du verbe rapporté, le langage-outil et le vice qu'elle met sur le même plan, celui de la médiocrité et de la duperie. L'assimilation de la langue et du vice est sous-entendue dès le début de la pièce où règne une atmosphère de débauche; cris, parfums capiteux, ou odeurs pestilentielles mêlent leur chaos à la musique sans harmonie du Malcontent:

Bilioso: Why, how now! Are ye mad, or drunk, or both, or what?  
 Prepasso: Are ye building Babylon there?  
 Bilioso: Here's a noise in court! You think you are in a tavern, do you not?  
*M.1.1.15.1-4.*

L'esprit de l'auteur et son goût pour le jeu de mot inclinent à penser que "Babylon" suggère, tout en l'étoffant, l'image de Babel, symbole du chaos des langues, pour devenir alors le symbole de la confusion morale dont Prepasso nous donne le sens exact: "You think you are in a brothel house, do you not? - This room is ill-scented." (*M.,1,1,16,5-6*). Babel, c'est implicitement l'effritement du monde après la Chute. Babel suggère donc la multiplicité et l'impossibilité de l'unité, de la réconciliation idéale entre le mot et sa réalité. C'est l'antithèse du Verbe et de la parole de Dieu. La vulgarité du monde réel et langagier s'amalgament pour tisser une toile serrée où la dissolution des mœurs fait grand tapage. Cette assimilation entre Babel et Babylone est d'autant plus évidente qu'*Antonio and Mellida* fait usage de ce mot dès l'ouverture de l'acte 1. Cette pièce débute pareillement dans le vacarme et le chaos, car les éclats d'une bataille navale retentissent sur scène, accompagnés de la plainte d'Antonio, seul survivant du carnage et de la dévastation semés par l'orgueilleux et tonitruant Piero. Ce dernier crie victoire avec une audace sans pareille et il se se soucie comme d'une guigne de la destinée éphémère de l'homme: "To see myself ador'd and Genoa quake, / My fate is firmer than mischance can shake." (*A.M.,1,1,12,40-41*). C'est alors que Feliche le

menace d'une commotion tellurique: "Stand! The ground trembleth." (*A.M.*,1,1,12,42). Le vaniteux, exalté et tout préoccupé de pouvoir, n'entend pas la même langue ni le verbe prémonitoire du satirique, car il y répond de manière fort prosaïque: "Ha! an earthquake!" Cette remarque introduit aussitôt une allusion directe à Babel pour conclure cette longue tirade sur l'orgueil et sur la soif de pouvoir: "Beware, Piero, Rome itself hath tried; / Confusion's train blows up this Babel pride." (*A.M.*,1,1,13,57-58). Babel associe ici la confusion et l'orgueil, car la langue est à la fois cause et conséquence du Mal. Cette image est d'autant mieux adaptée, que celle de l'élévation sociale et de la destinée s'inscrivent sur le motif implicite de la tour et de l'escalade vers le haut. Certes, Babel n'est pas toujours aussi lourdement connotée. Par exemple, lorsque Mellida et Antonio exhalent leur passion en Italien, leur rhétorique inspire alors les propos teintés d'ironie du page d'Antonio: "I think confusion of Babel is fall'n upon these lovers, that they change their language; but I fear me my master, having but feigned the person of a woman, hath got their unfeigned imperfection and is grown double tongu'd. As for Mellida, she were no woman if she could not yield strange language." (*A.M.*,4,1,60,219-222). Cette réflexion du page suggère à la fois l'idée de duplicité langagière et celle de parodie langagière.

*The Fawn* n'est pas de reste car la confusion langagière y est aussi entretenue jusqu'au terme de la pièce, lorsque Dondolo voit la foule quitter la table des beuveries pour rejoindre la grande salle du tribunal final: "O yes, the confusion of tongues at the large table is broke up for see the presence fills. A fool, a fool, a fool, my coxcomb for a fool!" (*F.*,5,1,98,40-41). Une fois encore, ce n'est pas tant l'appétit de pouvoir qui est stigmatisé que le langage associé à la luxure qui envahit le monde: "O Babylon, thy walls are fallen." (*F.*,1,2,13,70). Nymphadoro, courtisan et amoureux vulgaire, pense à Babylone et le metteur en scène devra veiller à bien restituer ce chaos de l'environnement dans les quatre pièces. Ici, ce sera le feu d'artifice qui embrase la cité (*F.*,1,2,10,3) et qui, langage visuel, se propage en associant au contexte de fête et

d'amours illicites, l'image de la promotion rapide à celle, éphémère, de l'hérétique au bûcher:

Page: There's first crackers which run into the air, and when they are at the top, like some ambitious strange heretic, keep a-cracking, and then break, and down they come.  
F.1.2.10.8-11.

Herod: Spirit of wine, I cannot tell how these fireworks should be good at the solemnizing the birth of men and women. I am sure they are dangerous at their begetting.  
F.1.2.11.16-18.

Tous ces exemples affirment que chaos et langage vont de pair. Ils sont associés à l'orgueil et à la duplicité langagière. Marston procède donc par association d'idées, un mot se décalquant et se déclinant sur plusieurs registres à la fois.

## 2. Le langage du corps

Dans toutes les pièces, les allusions plus ou moins appuyées aux parties du corps sont légion et elles sont presque toujours formulées en relation avec le thème du langage. Ce procédé, banal au premier abord, permet au dramaturge de tramer un réseau de liens implicites entre le discours, la morale et l'activité corporelle, l'absence d'harmonie de l'un rejaillissant toujours sur l'autre.<sup>2</sup>

Prenons, par exemple, le mot "jaw" qui signifie la mâchoire. Celle-ci peut connoter les notions de grossièreté et de violence du langage comme dans cette phrase courte où Bilioso éconduit Malevole: "Hence, ye gross-jaw'd, peasantly - out, go!"

---

<sup>2</sup> Nous renvoyons le lecteur à l'article de Pierre Iselin qui dans "De l'analogie à l'anamorphose: visions du corps musical dans le drame shakespearien," in *Shakespeare et le Corps à la Renaissance*, Société Française Shakespeare, Actes du Congrès 1990 sous la direction de M.T. Jones-Davies (Paris: Les Belles Lettres, 1991) démontre l'analogie entre le corps et l'instrument de musique: "l'instrument apparaît dans l'ensemble de ces métamorphoses verbales comme l'artefact le plus évocateur du corps unifié d'avant la désintégration. Même si (et peut-être parce que) le traitement de cette intégrité se fait le plus souvent sur le mode antiphastique du désordre et de la dissonance, il porte par nature la nostalgie d'une unité perdue." (168). Cet article confirme, de manière parallèle, notre analyse du corps, puis du masque, par extension, comme miroirs emblématiques et déformants. Il conforte, notre raisonnement qui assimile la langue de Babel au chaos physique, tout en marquant, de manière feutrée, cette nostalgie de l'unité d'avant la Chute.

(*M.*,2,3,46,30,Q3). Le mot "jaw," alors synonyme de rusticité, peut dériver insensiblement pour véhiculer l'idée d'une ambition vengeresse, celle d'un Mendoza, par exemple: "To be revenged upon his rival, who had thrust his jaws awry." (*M.*,3,5,73,14-15). Cette mâchoire en vient à représenter aussi bien la manigance ou l'intrigue, que l'appétit et l'avidité d'hommes semblables à des bêtes, et on ne sait pas, quand Pietro insulte Mendoza ("A mischief fill; thy throat, thou foul-jaw'd knave!") (*M.*,1,7,35,1), s'il vise son ambition de loup, ou sa parole double. En tout cas, il s'assimile à Herod qui se jette sur une carcasse avec une avidité toute bestiale, comme si le théâtre cherchait physiquement à habiller la réalité de ses images:

Herod:                    Here a squire of low degree hath got the carcass of a plover;  
                                 there pages of the chamber divide the spoils of a tatter'd  
                                 pheasant.  
                                 F.1.2.24.3-5.

Cette lutte mortelle pour des reliefs déchiquetés marque pareillement le début d'*Antonio and Mellida* où l'on voit Catzo se repaître d'un chapon entier: "And I will suck the juice of the capon to the health of the idiot thy master, Balurdo." (*A.M.*,2,1,23,23-24). Le verbe "suck" suggère à la fois le bruit de l'avidité gourmande, et celui, plus sournois, du parasite qui ronge et qui fait son chemin.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Nous avons vu, dans la première partie de ce travail que le repas était associé à un mouvement circulaire quand Bilioso ou Malevole évoquent l'aliment ingéré qui se retrouve dans la nature pour être ingéré de nouveau. Prescience écologique? Certainement. Mais ici, le cycle naturel est connoté négativement, comme une dégradation, à travers l'allusion faite aux matières sub-lunaires, fécales, qui tôt ou tard reviennent à la bouche. Au delà, l'image cyclique véhicule la notion de transfert et évoque ce qui hante la pensée de l'auteur: la matière, l'espace, que l'on cherche à baptiser, à nommer au mieux ou qui s'exprime sous des formes reconnues. Pire, la conscience diffuse de ce vide interstitiel est tragique, car elle n'offre aucune réponse, sinon celle de son silence. Elle nous ramène inlassablement à l'image de la graine microcosmique qui contient tout et qui peut être animée d'un mouvement centripète vers la libération, et d'un mouvement centrifuge, vers l'enfermement. La nourriture, véhicule et support de la vie, est contenu et contenant, valeur positive de vie, mais aussi de mort et de destruction, car elle porte en elle le spectre du cannibalisme monstrueux.

Nous rejoignons ici les conclusions de F.Laroque pour qui le banquet a des accents tragiques: "Dans sa version baroque, la fête a des aspects dévastateurs dans l'univers dramatique shakespearien. Le banquet où l'on mange évoque à mots couverts le banquet où on est mangé." François Laroque, *Shakespeare et la Fête: Essai d'Archéologie du Spectacle dans l'Angleterre Elisabéthaine* (Paris: P.U.F., 1988), p.291. Pour appuyer son raisonnement, l'auteur évoque le supplice de Tantale et la grande fête de *Timon d'Athènes* qui devient châtement, car elle viole soudain toutes les règles de l'hospitalité.

Malevole: [to Ferrardo] Ah, ye lecherous animal! - my little ferret, he goes sucking up and down the palace into every hen's nest, like a weasel [...]  
M.1.3.18.21-23.

Malevole montre, en jouant avec le double sens des mots, que si la mâchoire et les dents sont naturellement associées, la dent apportant à son tour un faisceau de connotations. Mortelle, car coupante, elle est symboliquement dangereuse, car elle est à la fois factice, comme la dent en or de Bilioso, et putréfiée, s'associant ainsi au thème de la dégénérescence physique, causée par les excès, et leur cortège de maladies. Le corps desséché ou décomposé est un leitmotif dans ces quatre œuvres. Il se prolonge à travers la langue, les lèvres et la gorge. La gorge se retrouve plus volontiers dans les pièces violentes comme *Antonio and Mellida* ou *Antonio's Revenge*. Elle se rattache au langage par l'association inconsciente qu'elle offre avec la pendaison: Strozo meurt étranglé de la main de Pietro, mais l'hypocrisie est soulignée par l'auteur qui montre un faux repentir vomissant une fausse confession, tout en faisant semblant d'implorer sa mort:

Strozo: What I here speak is forced from my lips  
By the impulsive strain of conscience.  
I have a mount of mischief clogs my soul  
As weighty as the high-noll'd Appenine;  
Which I must straight disgorge or breast will burst.  
A.R.4.1.61.160-174.

La gorge est toujours associée à la force, à des images telluriques, comme, par exemple, celle d'un volcan prêt à l'éruption. Mais, la gorge, c'est aussi l'endroit vulnérable, le siège et l'origine profonde des paroles, de l'haleine fétide ou parfumée:

Catzo: Yes, when your throat's perfum'd with your very words  
Do smell of ambergris.  
A.M.3.2.40.26-27.

Image admirable qui montre comment Marston juxtapose pour mieux transférer le sens. L'amitié vraie, c'est le cou que l'on peut tendre sans risque, et non pas l'amitié "coupe gorge," horrible péché (M.,4,4,86,23). Les lèvres sont également le siège du langage et, comme la bouche et la langue, consacrées à l'amour ou à ses perversions:

Passarello: I am as common in the court as an hostess's lips in the  
country [...]  
M.1.8.41.57-58.Q3.

En même temps, elles expriment la fidélité et ce n'est pas le hasard si l'auteur les utilise souvent dans *The Fawn* en relation avec le langage secret des amoureux lorsque Gonzago se fait soupçonneux: "What? Whisper, Ay, my Lord Granuffo, 'twere fit to part their lips." (*F.*,1,2,16-17,146-147). Biancha, dans *The Malcontent*, mentionne même la bouche comme élément ultime de la servilité: "When I snap him by the fingers, he spits in my mouth." (*M.*,3,1,63-64,142-143, Q3). Cette bouche s'associe alors avec tout le reste du corps pour représenter la bassesse complaisante et John Marston esquissera souvent le portrait du flatteur à la démarche rampante, au vil parler, en termes de courbettes physiques, car le corps tout entier devient son langage.

Marston décrit à merveille ce langage du corps qu'il associe toujours à l'attitude et au vêtement; ainsi, voit-on Gonzago nous présenter Granuffo simplement à travers l'élégante sinuosité d'une courbette: "'Tis true, thy legs discourse with right and grace [...]" (*F.*,1,2,17,156-157). C'est la jambe qui parle, parfois le corps sexué,<sup>4</sup> et non plus l'homme dont on se souvient qu'il est muet.<sup>5</sup> Ce transfert verbal nous permet de comprendre tous les flatteurs, ou, plus généralement, tous les êtres obséquieux. Pensons donc à Bilioso en train de se composer une attitude, une pose, comme s'il était acteur:

Bilioso:	Proud enough, and 'twill do well enough. As I walk, up and down the chamber, I'll spit frowns about me, have a strong perfume in my jerkin, let my beard grow to make me look
----------	---

---

<sup>4</sup> Il est une évidence que la bouche et les lèvres sont également associées aux images de la sexualité corrompue. Souvent utilisées pour la femme, elles sont associées avec le haut et le bas, la chute, motif permanent du théâtre élisabéthain qui rejoint alors, comme pour en appuyer les dysfonctions, l'image des hauts et des bas de la destinée, de la fortune, dont les despotes, masculins ou féminins, cherchent à se rendre maîtres.

<sup>5</sup> Peter Stallibrass, dans "Reading the Body: *The Revenger's Tragedy* and the Jacobean Theater of Consumption," *Renaissance Drama*, n.s. 18 (1987), parcourt un chemin parallèle au nôtre lorsqu'il lit le corps comme s'il s'agissait d'un livre. Mais il va plus loin dans son analyse qui fait intervenir le corps de la femme, car il l'inscrit directement dans la théâtralité corrompue, genre hybride par nature, ce qui était prévisible, mais une théâtralité réversible, ce qui l'est moins à premier abord: "Woman is thus a figure of bifurcation within anti-theatrical discourse: both the victim of theatrical metamorphosis and the very sign of that metamorphosis; both the infected and the infection." p.128. Or la même analyse peut s'appliquer au masque de Marston qui se trouve semblablement à la croisée des signes de la pièce dont il organise la lecture, car son corps à lui est "grotesque" par opposition au corps "classique" qui est fermé. Ce corps ouvert, à double entrée, actif et passif, attire l'invasion pour la repousser. Le critique met à jour un réseau oscillant entre l'ouverture et la fermeture, l'absorption et la réjection, le masque décalquant son action selon les phases: "the malcontent or the revenger plays out his transformations within a grotesque easthetic [...]" p.137.

terrible, salute no man beneath the fourth button; and 'twill do excellent.

M.3.1.62.104-08.Q3.

Bilioso: I'll salute her in Latin.  
M.3.1.116.Q3.

La langue fait ici partie intégrante du style du gommeux, et Marston juxtapose celle-ci à tel point que Passarello éprouve même le besoin de rectifier: "O, your fool can understand no Latin." (M.,3,1,62,117,Q3). On rapprochera ces paroles émanant de Bilioso de celles de Balurdo qui confond allègrement langage et vêtement:

Balurdo: [...] my silk stocking hath a good gloss and I thank my planets my leg is not altogether unpropitiously shap'd. There's a word "unpropitiously."  
A.M.2.1.26.100-103.

L'action chez Marston se nourrit donc de l'association permanente entre le langage du corps, et celui de l'apprêt, pour stigmatiser l'hypocrisie. Ce qui, par osmose, retentit sur l'action principale et va jusqu'à atteindre une sorte de paroxysme quand, au terme d'*Antonio's Revenge*, les conspirateurs coupent *la langue* de Piero:<sup>6</sup> "We'll spoil your oratory. Out with his tongue!" (A.R.,5,3,81.64.) Cette mutilation hautement symbolique est la transposition, physique et métaphorique, de la perversion du discours.

### 3. Langage et vénalité

Toutes les expressions langagières nous ramènent aux deux grandes notions traditionnelles: celle de la franchise et de la vérité associées au concept dérivé de liberté. La langue vraie, c'est celle qui n'a jamais été le résultat d'une vente, d'un

---

<sup>6</sup> On remarque par ailleurs que le corps de Julio est servi sur un plateau, comme une offrande et qu'il opère une sorte de réduction de l'humain à une masse de chair. Il s'agit presque d'une transcription, d'une traduction tragique réduisant l'homme à la chair. On retrouve la préoccupation centrale de *The Merchant of Venice* où la livre de chair se dérobe à toute quantification, à toute détermination matérielle ou verbale.



commerce financier ou sensuel. Ce n'est pas la langue de Maquerelle que Ferneze doit payer sur scène afin de connaître les circonstances de sa déchéance:

Maquerelle: To speak feelingly, more, more richly in solid sense than  
worthless words, give me those jewels of your ears to receive  
my enforced duty.  
M.1.6.31.5-7.

Au cours de cette longue scène comique, rythmée par l'échange, le nigaud paye au goutte à goutte chaque propos de Maquerelle: le premier exige la parole ("speak, Maquerelle, speak") (M.,1,4,31,17) tandis que la seconde exige compensation. La scène atteint le comble de l'ironie, voire de l'absurde, quand le propos devient mécanique et quand l'on voit Ferneze payer tout en répétant comme un automate les propos de l'habile Maquerelle:

Maquerelle: And that the door shall not creak.  
Ferneze: And that the door shall not creak.  
Maquerelle: Nay, but swear.  
Ferneze: By this purse.  
M.1.6.33.58-61.

On rapprochera sans mal une scène parallèle au cours de laquelle Malevole, le masque instrumental, achète son propre esclavage en vendant sa promesse de servilité:

Mendoza: Wilt enact one thing for me?  
Malevole: Shall I get by it? (*Mendoza* gives him his purse). Command  
me; I am thy slave, beyond death and hell.  
M.3.3.69.67-70.

On n'est donc pas étonné de constater que la logique du troisième Quarto offre un commentaire supplémentaire sur ce thème à travers la présence de Passarello:

Passarello: Well, I'll dog my lord; and the word is proper, for, when I  
fawn upon him, he feeds me; when I snap him by the fingers,  
he spits in my mouth. If a dog's death were not strangling, I  
had rather be one than a serving-man; for the corruption of  
coin is either the generation of a usurer or a lousy beggar.  
M.3.1.63-64.140-146.Q3.

Passarello, dont l'existence est pourtant jugée inutile par la critique,<sup>7</sup> se gausse ici du langage acquitté en monnaie de singe, et l'image rencontre alors implicitement, par le

---

<sup>7</sup> On notera avec intérêt que le Passarello du troisième Quarto entretient avec la langue et les mots un rapport analogue à celui rencontré avec Balurdo: dans la scène 1 de l'acte 5, ajoutée par le troisième Quarto, il démontre à Bilioso que Maquerelle, afin de se faire connaître, se fait représenter sur la toile, puis refuse le tableau, afin que le peintre, pour se venger, s'en serve de modèle pour sa boutique

biais des images corporelles, toutes les luxures tarifées. Il s'oppose bien entendu à celui de la vérité dont, ironie, chacun se targue et se réclame.

#### 4. Langage et liberté

Le langage est explicitement associé à la parole et à la liberté chaque fois que les masques justifient de leur statut ou de leur attitude. Antonio en est le précurseur, lorsque, sur les conseils de son père Andrugio, il décide de quitter la pièce pour revenir masqué, afin de mieux préparer sa revanche:

Ghost of Andrugio:           Fly, dear Antonio.  
Once more assume disguise, and dog the court  
In feigned habit till Piero's blood  
May even o'erflow the brim of revenge.  
Peace and all blessed fortunes to you both.  
Fly thou from court, be peerless in revenge.  
A.R.3.2.53.86-91.

Le fantôme suggère à son fils de hanter la cour comme un chien. Cette image n'est pas innocente, car elle se retrouve à la fois chez Malevole et chez le Fawn. Le verbe "to dog" (apparenté au verbe "to fawn") implique obstination et pénétration des recoins les plus secrets. Elle suggère aussi asservissement, bassesse et vanité.

Pour son déguisement, Antonio va choisir la robe du fou, compatible avec cette dénonciation de la vanité, et on le voit parcourir la scène, occupé à faire des bulles, symboles de ce monde creux:

---

(M.,5,1,94,37-32,Q3). Passarello sait que manier la langue c'est la transporter comme une toile illusoire pour déformer le réel:

Bilioso:                   Thou canst prove anything.  
Passarello:               Anything but a rich knave, for I can flatter no man.  
M..5.2.94-95.49-50.

Langue et flatterie sont pleinement associés et l'argent en est souvent le lien car le transport est souvent vénal et à la base du parasitisme. L'association que nous établissons voit encore une fois confirmation rétroactive car le troisième Quarto a ajouté l'acte 1, scène 8, où l'on voit Malevole et Passarello parler de Maquerelle et de ses parfums, puis de Bilioso et de sa vénalité. Ceci ne serait rien qu'un ajout de plus si Marston ne choisissait alors de mettre dans la bouche de Passarello une phrase-clé qui relie, comme par hasard, vénalité et théâtralité à travers les visions associées de l'aisance et de la maigreur: "As your fiddler when he is paid. He'll thrive, I warrant you, while your young courtier stands like Good Friday in Lent; men long to see it because more fattening days come after it; else he's the leanest and pitifull'st actor in the whole pageant." (M.,1,8,40-41,48-52,Q3).

Antonio:           *[blowing bubbles]*. Puff! hold, world! Puff! hold, bubble! Puff!  
hold world! Puff! break not behind! Puff! thou art too full of  
wind; puff! kept up by wind. Puff! 'tis broke; and now I laugh  
like a good fool at the breath of mine own lips: he, he, he, he.  
Balurdo:           You fool!  
Antonio:           You fool! Puff! *[Blows another bubble.]*  
Balurdo:           I cannot digest thee, thou unvulgar fool. Go fool.  
                          *A.R. 4.1.58.99-102.*

Cette pose fait écho aux propos du père d'Antonio qui définit le vrai pouvoir comme une absence de flatterie: "No, Lucio, he's a king, / A true right king [...] / Who is not blown up with the flattering puffs / Of spongy sycophants [...]" (*A.M.*, 4,1,53, 54-55, 56-57). Elle anticipe en partie l'arrivée de notre malcontent dans la mesure où le fou ne se contente pas de papillonner çà et là, mais où il va à l'attaque. Dans l'exemple qui suit, il s'en prend à Balurdo qu'il repousse brutalement "thou art too full of wind". Et Balurdo de le renvoyer à son tour comme un être insupportable.

Le choix du déguisement d'Antonio est l'objet d'un petit débat intéressant qui étoffe le rapport entre le langage et la liberté, car il ébauche les grandes lignes gouvernant le principe esthétique du masque:

Antonio:           By wisdom's heart, there is no essence mortal  
That I can envy, but a plump-cheek'd fool.  
O, he hath a patent of immunities,  
Confirm'd by custom, seal'd by policy,  
As large as spacious thought.  
                          *A.R. 3.2.54.11-15.*

Cette protection dont le fou bénéficie, c'est celle de la coutume; c'est aussi cette totale franchise de parole, ce monopole du dire, que le régime politique accorde une fois pour toutes à un personnage: "Why, lo, sir, this takes he / As grateful now, as a monopoly." (*A.R.*, 4,1,59,123-124). Ce statut, cette protection absolue offerte imprudemment par Piero à Antonio, permet aux masques une indépendance lexicale absolue. On comprend pourquoi *The Malcontent* choisit d'insister, à travers un autre ajout du troisième Quarto, sur la liberté de langage que confère l'habit du fou ou du mécontent:

Malevole:           Well, this disguise doth yet afford me that  
Which kings do seldom hear, or great men use -  
Free speech: and though my state's usurp'd,  
Yet this affected strain gives me a tongue  
As fetterless as is an emperor's.

I may speak foolishly, ay, knavishly,  
Always carelessly, yet no one thinks it fashion  
To poise my breath;  
M.1.3.24-25.158-165.Q3.

Le fou est roi car il a la liberté d'expression. Il est clair ici que Marston affirme le rôle qu'il va donner à la communication et à la validité de celle-ci. Cette idée culmine dans *The Fawn* lorsque le masque se fait l'apologiste de la liberté de parole sur laquelle il fonde désormais son jeu: "Free speech gains foes, base fawnings steal the heart." (F.,2,1,47,560).

Pourtant, les critiques de *The Fawn* ont souvent souligné le manque de cohérence de l'auteur. Et il est certain que deux objectifs ont été effectivement assignés au masque: un objectif central qui est celui de la restauration de la lignée familiale:

Hercules: I have vowed to visit the court of Urbin in some disguise, as thus: my son, as you can well witness with me, could I never persuade to marriage, although myself was then an ever-resolved widower, and though I proposed to him this very lady to whom he is gone in my right to negotiate. Now how his cooler blood will behave itself in this business would I have an only testimony.  
F.1.1.8-9.19-25.

Et, comme rajouté, un objectif secondaire qui est celui de la langue: "Other contents shall I give myself, as not to take love by attorney, or make my election out of tongues." (F.,1,1,9,26-27). Ces quatre dernières lignes en disent long sur la manière du dramaturge car, d'un seul mouvement, il évoque l'amour par procuration, c'est à dire toutes les corruptions de l'amour qui confondent l'apparence et le réel, et, pour couronner le tout, il menace alors de s'en prendre au faux langage. L'auteur nous offre, mêlés, l'objectif général et l'objectif secondaire qui devient l'instrument et l'objet de cette satire. Ce glissement des priorités est, à ce stade initial, encore suggéré. Mais il réapparaît, nanti de toute sa force, quand le masque perçoit la cour qui se gausse de lui-même, ce sénile vieillard, cet âne d'Hercules, qui envoie un fils jeune et sain quérir une épouse. Le masque décide alors de se venger à l'aide de la flatterie:

Hercules: I will revenge us all upon you all  
With the same stratagem we still are caught,  
Flattery itself; and sure all knows the sharpness

Of reprehensive language is even blunted  
To full contempt.  
F. 1. 2. 24. 326-329.

Le masque précise sa pensée en déclarant qu'il ne vise pas le langage direct, celui de la raillerie ouverte que personne n'écoute plus, mais le langage indirect, le langage déformant comme un instrument d'optique,<sup>8</sup> celui de la flatterie. La notion de flatterie en vient à représenter à la fois tous les langages corrompus.

Cette flatterie, version la plus élaborée de toutes les corruptions langagières, s'avère être un subtil moyen de revanche, car celle-ci se voit, l'espace d'un instant, affranchie de toutes ses connotations négatives, pour devenir un moyen positif de rétribution morale, instrument satirique fondé sur l'abus de pouvoir que confère la liberté absolue du jeu langagier. Elle porte en germe toute la dialectique ambiguë du corps moralisé que nous venons de parcourir. Elle servira également de contre-point ambivalent au problème de la souffrance, du travail, qui accompagne la délivrance d'un monde clivé et douloureux, siège du transfert et de la transformation des valeurs et des êtres.

---

<sup>8</sup> Gayle Greene, "Language and Value in Shakespeare's *Troilus and Cressida*," *Studies in English Literature 1500-1900*, 21 (1981), 285, confirme le langage en tant que miroir déformant: "Language, deprived of a transcendent reality, functions as a distortive medium, a glass through which we see darkly, which is a condition of the fallen world."

**CHAPITRE 2:**  
**DOULEUR ET PENETRATION AU CŒUR**

## 1. Le parasitisme douloureux

L'utilisation dramatique de la torture morale est essentielle pour comprendre le rôle des masques et la valeur moralisatrice qu'ils représentent. Or celle-ci ne résulte pas d'un choix arbitraire. Elle prend naissance dans *Antonio and Mellida* et *Antonio's Revenge* où elle est le prolongement et le reflet d'un environnement laborieux.

Ces deux pièces nous confrontent à un monde fermé sur soi qui explose douloureusement, se désintègre, et ne cesse de déglutir ses monstruosité dans un cataclysme effroyable: l'étude de cette douleur traduit donc la désintégration statique d'un monde condamné, car l'harmonie des êtres et des choses y a été rompue. Au contraire, dans *The Malcontent* et *The Fawn*, ce mouvement passif d'expulsion et de tension brutale, va se libérer de ses outrances pour faire place à une image opposée et dynamique: celle de la pénétration, jusqu'au cœur, d'un monde fermé pour le faire implorer et pour en éradiquer le mal; c'est celle du parasitisme douloureux, support de la définition théorique et pratique des masques.

Ce glissement correspond en même temps à une mutation dans l'écriture du dramaturge: les images issues d'*Antonio and Mellida* et *Antonio's Revenge* sont plutôt rudimentaires et répétitives; uniformément excessives, elles sont peu différenciées, car elles servent aussi bien à exprimer l'exutoire des passions amoureuses que celui des passions criminelles. Parodiques, peut-être, mais trop fortes, elles s'inscrivent dans un climat de violence physique. Dans *The Malcontent* et *The Fawn*, au contraire, elles se font plus discrètes, mais mieux ciblées, exprimant alors une revanche beaucoup plus percutante, beaucoup plus fine et incisive: celle du tourment moral intime.

## 2. Un monde en rupture dans *Antonio and Mellida* et *Antonio's Revenge*

Dès le tout début d'*Antonio and Mellida*, l'auteur nous présente Antonio fou d'amour pour Mellida, mais terrassé par la douleur: il exprime celle-ci avec force gémissements scéniques en évoquant la boucherie navale où, battu, il vient de perdre son père, Andrugio, et sa bien-aimée, fille de son adversaire, le cruel Piero. Ce bris du navire et ces espoirs anéantis sont suggérés par les flots de sang confondus à l'océan qui s'échappent d'un navire blessé :

Antonio:            [...] the sea that hath swoll'n with Genoa's blood  
                         And made spring tides with the warm reeking gore  
                         That gush'd from out our galley's scupper holes, [...]  
                         A. M. 1.1.11.11-12.

Ce bouillonnement de sang dans un navire percé au flanc et qui, disloqué, se confond avec la mer, réfléchit, dans sa brutalité, la meurtrissure de l'âme blessée par la tyrannie d'un fou, et il institue ainsi une continuité entre le monde interne et le monde externe:

Antonio:            Heart, wilt not break? And thou, abhorred life,  
                         Wilt thou still breathe in my enraged blood?  
                         Veins, sinews, arteries, why crack ye not,  
                         Burst and divuls'd with anguish of my grief?  
                         A. M. 1.1.11.3-6.

Ce cri de douleur se concrétise par l'image d'un corps et de sa partie la plus profonde, le cœur, en train de se disloquer pour éclater. On voit donc, par glissement, Marston fondre l'eau et le sang, le navire démembré et le cœur blessé. Assimilant le thème de la passion amoureuse et celui de la passion politique, le dramaturge suggère, en fait, l'image de mondes clos se fissurant à vue; ce sont les miroirs d'un monde en profonde décomposition:

Pandulpho:        Why, coz, why should it not be hoarse and crack'd,  
                         When all the strings of nature's symphony  
                         Are crack'd and jar?  
                         A. R. 4.2.72.91-93.

On pense, bien entendu au Roi Lear sous l'orage dont les expressions sont voisines car elles stigmatisent le chaos:

Lear:                And thou, all shaking-thunder,  
                         Strike flat the thick rotundity o'th'world!



Crack Nature's moulds, all germens spill at once  
That make ingrateful man!  
*King Lear*.3.2.100.6-9.

Ces craquements, ces fêlures, sous une violente poussée interne, soulignent la rupture d'un univers uni et harmonieux et l'on voit que Marston met l'accent sur la continuité unissant l'équilibre personnel et l'harmonie générale.

On constate alors que la férocité de Piero, tyran orgueilleux et vantard, s'exerce en termes similaires: "I can scarce coop triumphing vengeance up / From bursting forth in braggart fashion." (*A.R.*,1,1,6,11-12). Cette force explosive issue de l'intérieur n'est retenue que par une frêle protection: côtes, murailles ou arceaux d'acier, la métaphore se coule à la violence militaire de notre duc. Andrugio, son rival, fait, lui-aussi, usage de cette image: "And 'twere not hooped with steel, my breast would break." (*A.M.*,5,2,76,196). Marston va plus loin encore lorsque Mellida, emprisonnée par son père implacable gémit, étouffée: "Prison and heart will burst if void of vent." (*A.R.*,2,2,35,76). Il en va de même lorsque Maria a peine à retenir son chagrin: "Come, I must vent my griefs, or heart will burst." (*A.R.*,2,2,39,170). Procédé habile que l'utilisation d'un même registre pour exprimer à la fois le chagrin chez Antonio, la rage et la haine chez le duc et la privation de liberté chez la jeune fille. Procédé habile que ce continuum entre deux mondes, celui de l'être, et celui des choses: l'image se substitue même au réel lorsque Piero, brisant les liens du sang et de la paternité, arrache littéralement celle-ci de son sein: "O heaven! O heaven! Were she as near my heart / As is my liver, I would rend her off." (*A.R.*,1,2,19,231-232). Cet arrachement, s'il est excessif et caricatural de la tragédie de la revanche tout comme le sont les déchirements passionnés d'Antoine, ou de son père défait, n'en marquent pas moins le goût du dramaturge pour la torture physique; rappelons qu'en fin de pièce, Antoine vengeur va découper le corps du jeune fils avec une délectation incoercible: "I have't, Pandulpho; the veins panting bleed, / Trickling fresh gore about my fist. Bind fast! So, so." (*A.R.*,5,3,81,65-66). Ces jets de sang réfléchissent, échos lointains, la bataille navale à l'aube d'*Antonio and Mellida* et l'on comprend que chez Marston, ce ne sont pas les

images mais leur contexte qui les définit: le mot, caméléon, prend le sens de son environnement ce qui explique que l'auteur puisse, dans *Antonio's Revenge*, faire soudain volte-face et transformer sur l'instant un Antonio vacillant sous la passion amoureuse en un être de sang:

Antonio:            Now patience hoop my sides  
                          With steeled ribs lest I do burst my breast  
                          With struggling passions.  
                          *A.R. 4.1.57.68-70.*

Les termes n'en sont pas franchement différents car ce qui compte, c'est l'expression d'un malaise rentré que seule une pellicule, un masque, retient de crever au dehors:

Antonio:            Can man by no means creep out of himself  
                          And leave the slough of viperous grief behind?  
                          *A.M. 1.1.11.5-6.*

Image du serpent et de la mue, évocation en sourdine de la duplicité déguisée, du désir de purification que, de façon ironique, les criminels utilisent aussi. Ainsi, Strozo, boucher hypocrite, fait-il une confession publique de ses crimes qu'il dit lui peser:

Strozo:             I have a mount of mischief clogs my soul  
                          As weighty as the high-noll'd Apennine;  
                          Which I must straight disgorge or breast will break  
                          *A.R. 4.1.61.172-174.*

On remarque chez lui une image démesurée et presque tellurique, laquelle est ironiquement battue en brèche par Pandulpho, l'un des conspirateurs, qui désire soumettre et écraser de son poids le cœur de son maître: "We'll sit as heavy on Piero's heart / As Etna doth on groaning Pelorus." (*A.R. 4,2,73,115-116*). Ce tremblement de terre couve dès le début de ces pièces, ce que Feliche annonce prophétiquement à un Piero aveuglé:

Feliche:            Stand! The ground trembleth.  
 Piero:                Ha! an earthquake!  
 Balurdo:            O, I smell a sound.  
 Feliche:            Piero, stay! for I descry a fume  
                          Creeping from out the bosom of the deep,  
                          The breath of darkness, fatal when 'tis whist  
                          In greatness' stomach.  
                          *A.M. 1.1.12.42-47.*

Cette éruption venue de l'enfer, c'est l'orgueil de Piero que la vanité embrase et qui, néanmoins, prétend éradiquer le vice: "You know how godlike 'tis to root out sin."

(A.R.,2,1,28,107). Marston, lorsqu'il évoque la vilénie de l'homme, revient en effet constamment à l'image du vomissement terrestre ou marin:

Antonio:                    [...] when, lo, the sea grew mad,  
                                  His bowels rumbling with wind passion.  
                                  A.M.1.1.20.208-209.

Ces crachements de gaz nauséabonds trouvent une réalisation scénique dans la scène du marécage où Antonio dépense toutes ses larmes et Piero toute son énergie vengeresse. Mellida n'est pas de reste et elle se réfère aussi à ce monde de pourriture et de tristesse:

Mellida:                    O music, thou distill'st  
                                  More sweetness in us than this jarring world;  
                                  Both time and measure from thy strains do breathe,  
                                  Whilst from the channel of this dirt doth flow  
                                  Nothing but timeless grief, unmeasured woe.  
                                  A.M.2.1.30.194-195.

Ce monde, c'est finalement celui qu'Una Ellis-Fermor nous conte au début de son ouvrage sur le théâtre jacobéen: l'instabilité caractérise la fin du règne prospère d'Elisabeth. La mesure et l'ordre ont fait place à un monde mouvant dans lequel, à l'exception de l'ambitieux et néfaste Machiavel, plus rien ni personne ne se retrouve à sa place définitive.<sup>9</sup> On remarque, par conséquent, le noir pessimisme qui envahit les propos de Mellida. Comme un malcontent désabusé, elle ne voit plus que des images immondes; Antonio lui ressemble quand il évoque le rocher aux entrailles malades ou le marécage crispé par les pleurs saumâtres:

Antonio:                    [...] even this brinish marsh  
                                  Will squeeze out tears from out his spongy cheeks,  
                                  The rocks even groan, and -  
                                  A.M.4.1.56.150-152.

La terre qu'une peste gigantesque affecte, selon Andrugio (A.M.,4,1,52,38-39), n'est plus parcourue que par les bulles de la vanité qui viennent éclater tout à coup.

---

<sup>9</sup> Una Ellis-Fermor, "The Jacobean Drama," in her *The Jacobean Drama: An Interpretation*, 4th ed (London: Methuen, 1975), p.2: "The impact of this system came obliquely to the Elizabethans, through the preposterous stage figure of the pseudo-Machiavellian villain, which presented truly neither Machiavelli's individual precepts nor the balance of his thought as a whole."

Cet éclatement général semble faire écho à une image voisine: celle de l'étouffement et de la strangulation: Andrugio, le vieux duc, meurt étouffé par la mer; Antonio évoque l'image de l'inaccessible Mellida, sépulture symbolique de ses amours impossibles; enfin, c'est ainsi que Piero exécute ses victimes: il étouffe le courant d'humanité qui risque de l'envahir, comme il nous le dit en exultant après son crime: "Andrugio sleeps in peace; this brain hath chok'd / The organ of his breast." (A.R.,1,1,6,14-15). Ce thème de l'étouffement y est admirablement lié à celui de la poitrine car il réalise à la fois l'unité et la division: l'hypocrite Piero va accueillir, au terme d'*Antonio and Mellida*, le jeune homme en son sein: "My very breast is thine; / Possess me freely; I am wholly thine." (A.M.,5,2,77,226-227). Le vieux père d'Antoine en reste sans voix, tant il est surpris:

Andrugio: Sweet son, sweet son; I can speak no more;  
My joy's passion flows above the shore  
And chokes the current of my speech.  
A.M.5.2.78.229-231.

Hélas, le début de la pièce suivante, *Antonio's Revenge*, nous décrit ce "baiser de Judas" à travers les lèvres du criminel en personne: "And didst thou ever see a Judas kiss / With a more covert touch of fleering hate?." (A.R.,1,1,8,60-61). Horreur scénique que ce crime où le misérable assassin massacre, symboliquement, cette réconciliation en liant ensemble le corps de Mellida, non point à son amant, mais à Feliche pour mieux les accuser ensuite de vilenie. Implosion d'un monde où la lignée du sang se détruit elle-même en refusant, comme s'il était incestueux, un hyménée légitime pour lier monstrueusement deux corps étrangers à celui de son sang pour mieux les affliger tous les deux.

### **3. La pénétration au cœur, ou la dynamique active dans *The Malcontent* et *The Fawn***

*The Malcontent* et *The Fawn* réutilisent des images voisines, car ces deux pièces représentent également des mondes clos retranchés derrière quelque illusoire

déguisement. L'image de la poitrine y devient plus importante que jamais: prolongée par celle de la bulle, elle symbolise les mondes clos, lourds de vanité et de conflits tempétueux. L'atmosphère qu'elle contient est fétide comme l'air empoisonné qu'exhalent la terre ou les marécages dans *Antonio and Mellida* ou *Antonio's Revenge*; Feliche s'en sert pour menacer Piero et son arrogance altière: "[Pride] Heaves up their heart with swelling puff'd conceit / Till their souls burst with venom'd arrogance." (*A.M.*,1,1,13,55-56). Simple constatation dans cette pièce, alors que les masques en feront leur stratégie. Le Fawn va en effet continuer à souffler sur celles-ci pour en précipiter l'éclatement:

Hercules: I am left  
 As on a rock, from whence I may discern  
 The giddy sea of humor flow beneath,  
 Upon whose back the vainer bubbles float  
 And forthwith break.  
*F.2.1.47.549-553.*

L'image conjuguée de la poitrine et de la bulle s'associe au thème médical et à tout son cortège de chirurgiens. L'un de ceux-ci, Mendoza, nous apparaît comme l'émanation de Piero: il adopte la même image de l'excroissance maligne pour suggérer le désir qu'il a d'éliminer Pietro, son adversaire politique et son rival domestique:

Mendoza: I would have thee poison him; he's like a corn upon my great  
 toe - I cannot go for him; he must be cored out, he must. Wilt  
 do't, ha?  
*M.4.3.85.98-99.*

Mendoza: It is too well, my bosom and my heart!  
 When nothing helps, cut off the rotten part.  
*M.1.7.38.70-71.*

On se souvient de Piero qui, voulant éliminer le prétendant de sa fille, utilisait une métaphore voisine, celle de l'ulcère à éradiquer:

Piero: O, numb my sense of anguish, cast my life  
 In a dead sleep whilst law cuts off yon maim,  
 Yon putrid ulcer of my royal blood.  
*A.R.1.2.19.218-220.*

Chirurgie mutilante qui tend à destruction systématique tandis que, ironiquement, les masques font office de chirurgiens pour faire éclater le pus:

Hercules: Swell, you impostum'd members, till you burst,  
Since 'tis vain to hinder; on I'll thrust, [...]  
*F.2.1.47.561-562.*

La maladie revêt donc un sens tout particulier car elle suggère à la fois la luxure et la débauche, et, simultanément, elle évoque le monde nauséabond et douloureux de la dupe. On retrouve ici l'image de l'éclatement, mais, d'image passive, elle est devenue dynamique, car provoquée par un scalpel décidé: "Another's court shall show me when and how / Vice may be cur'd." (*F.,2,1,47-48,565-566*). C'est la stratégie de Malevole qui se compare au barbier consciencieux lorsqu'il torture moralement Piero qui regimbe sous la douleur:

Pietro: Thou pinchest too deep, art too keen upon me.  
Malevole: Tut, a pitiful surgeon makes a dangerous sore; I'll tent thee  
to the ground.  
*M.4.5.89.63-65.*

Malevole administre la médecine: "'Tis gone; 'tis swallowed like a mineral." (*M.1,4,26,41*). Il pratique celle-ci avec un tel art que, lentement, Piero en vient à souhaiter lui-même le trépas pour mieux guérir:

Pietro: If grief, that sucks veins dry,  
Rivels the skin, casts ashes in men's faces,  
Bedulls the eye, unstrengthens all the blood,  
Chance to remove me to another world,  
As sure I once must die, let him succeed:  
*M.2.3.47.68-72.*

Pietro: Sharp surgery where naught but death amends.  
*M.2.3.48.85.*

On voit donc de quelle façon les thèmes de la revanche sont repris par Marston: la douleur n'est plus ici une douleur gratuite infligée par quelque tyran brutal, en proie à des passions débridées, ou par un amant que la flamme amoureuse consume, détruit et pousse au crime, mais par un masque chirurgical qui va l'utiliser pour lutter: le Pietro affligé, aux veines asséchées, que nous contemplons, est loin de l'Antonio hystérique que nous avons connu, car l'explosion brutale des passions est maintenant provoquée par un courant contraire qui, perçant la carapace, va explorer jusqu'au cœur: le scalpel des mots. M.C.Randolph, dans son article sur la satire celtique et la médecine, constate

quelque chose de similaire lorsqu'elle démontre que la satire celtique avait pour but la destruction de sa victime: "its primary intention is relatively clear - to harm, mutilate, or destroy the human body."<sup>10</sup> Il ne subsiste de cette satire verbale que les métaphores et les figures de style empruntées au monde médical.

#### 4. Le parasitisme exquis, ou le tourment consenti

Malevole et le Fawn excipent de leur statut de parasites pour s'insinuer physiquement, et s'engouffrer jusqu'au cœur des événements et des êtres. On les voit faire le siège de ceux qu'ils désirent infiltrer et les propos du Fawn sont vraiment révélateurs de la stratégie utilisée: "Come, prithee impart. What? We are mutually incorporated, turn'd into another, brewed together." (*F.*,2,1,31.165-166.) On dirait qu'il se love autour de son interlocuteur en cherchant à l'embrasser. Malevole est lui-aussi fort bien accepté par Mendoza qui le veut sur son cœur: "Into my heart, into my very heart! Come, let's love; we must love, we two, soul and body." (*M.*,4,3,84,112-114). L'image du cœur se confond à celle de la poitrine qui est le siège de la fraternité et des passions; c'est là, ou dans les veines de Pietro, qu'il conviendra de discerner le malaise ou la sérénité: "My bosom's in some peace / Till night - " (*M.*,1,8,37,48). Tous les personnages, tels Herod dans *The Fawn* vont quérir le giron de notre Fawn pour y confier leurs soucis ou leurs ambitions: "Fore heaven, I love thee to the heart." (*F.*,2,1,184). Fallacieuse impression d'envahissement, car le flagorneur s'y est déjà niché depuis longtemps, ce que Hercules confirme en proposant la réciproque: "I'll be your intelligencer, your very heart, and if need be work to most desperate ends." (*F.*,1,2,22,286-287). Cette progression thérapeutique des parasites jusqu'au dedans pour faire éclater l'abcès social ou l'étouffer est chaperonnée par l'image de la foule qui s'insinue, prête à la révolte:

---

<sup>10</sup> M.C.Randolph, "The Medical Concept in English Renaissance Satiric Theory: Its Possible Relationships and Implications," *Studies in Philology*, 38 (1941), 135.

Celso: But still the iron through the ribs they draw.  
M.3.3.66.12.

Les deux pièces *The Malcontent* et *The Fawn* font sans relâche appel à ce mouvement où se mêle la pénétration, mais également la succion. C'est l'image du chien qui, chasseur, va fureter jusque dans les coins (M.,1,3,18,16) ou, surtout, celle du furet qui se nourrit en suçant l'œuf des autres:

Malevole: And how dost my little Ferrard? Ah, ye lecherous animal! -  
my little ferret, he goes sucking up and down the palace into  
every hen's nest, like a weasel [...]  
M.1.3.18.20-23.

Ce verbe "suck" est central dans la description du parasite car il le montre à l'œuvre: vivant de la substance des autres, il ressemble à la fouine ou au putois. Courtisan ou usurier, le parasite est toujours défini par cet appétit qui évoque le vampire: "Men take 'em for bloodsuckers, and so they are!" (M.,4,4,86,19). Malevole, dont le rôle est d'aller au devant du vice pour le mettre à jour, va alors se couler dans le masque du parasite: "I'll come among you, you goatish-blooded toderers, as gum into taffeta, to fret, to fret. I'll fall like a sponge to suck up, to suck up." (M.,1,3,17,12-14.) Cette voracité mêlée de cruauté est aussi admirablement exprimée par le verbe "to fret" dont la fréquence est très élevée. De même que les parasites de la cour se gavent aux dépens des autres, de même Malevole sucera ces derniers jusqu'à la mélancolie. Ainsi, trouve-t-on la même image d'appétit utilisée à la fois pour l'envahisseur et sa victime, lorsque, par exemple, Malevole dit de Bilioso: "Envious ambition never sates his thirst / Till, sucking all, he swells and swells, and bursts." (M.,1,4,28,78-79,Q3). Ou lorsque Malevole dit à Pietro:

Malevole: Farewell.  
Lean thoughtfulness, a sallow meditation,  
Suck thy veins dry!  
M.1.3.24.153-155.

Malevole va introduire ou accentuer le chaos dans les poitrines jusqu'ici satisfaites et, ironiquement, c'est Piero qui, dans *Antonio's Revenge*, brosse la définition du parasite:

Piero: O, your unsalted fresh fool is your only man;  
These vinegar tart spirits are too piercing,



Too searching in the unglued joints of shaken wits.  
Find they a chink, they'll wriggle in,  
And eat like salt sea in his siddow ribs  
Till they have opened all his rotten parts  
Unto the vaunting surge of base contempt,  
And sunk the tossed galleas in depth  
Of whirlpool scorn.

*A.R. 4.1.59.114-122.*

Cette définition va loin, car elle suggère que l'invasion parasitaire est douloureuse et qu'elle conduit lentement à la putréfaction. L'âpreté, l'acidité, l'amertume font partie de la chimie linguistique destinée à invoquer le travail de sape de l'importun. Cet appétit carnassier est directement suggéré par Feliche dans l'Induction, véritable auto-commentaire de la pièce:

Feliche: The wolf that eats into the breast of princes, that breeds the lethargy and falling sickness in honor, makes justice look askint and blinks the eye of merited reward from viewing desertful virtue.

*A.M. Induction. 6.45-48.*

Le parasite a pour but parallèle de déformer peu à peu la capacité de lecture de ceux qu'il a envahis:

Alberto: What's this periphrasis, ha?  
Feliche: The substance of a supple-chapp'd flatterer.  
Alberto: O, doth he play Forobosco the parasite?

*A.M. Induction. 6.49-51.*

On retrouve de semblables propos fondés sur la succion vampirique chez Antonio lorsqu'il se donne tout entier à la revanche et qu'il choisit le parasitisme douloureux comme moteur de sa nouvelle stratégie:

Antonio: Ay, I will murder; grave and ghosts  
Fright me no more; I'll suck red vengeance  
Out of Piero's wounds, Piero's wounds.

*A.R. 3.12.46.128-130.*

Mais le parasite parasitisme, avant d'attaquer, doit savoir se fixer, rester indolore et endormir la vigilance de son hôte:

Alberto: [to Forobosco] Peace, parasite, thou bur that only sticks  
Unto the nap of greatness.

*A.R. 4.1.65.245-246.*

Notre Fawn sied parfaitement à cette définition, ayant vite réussi à s'infiltrer jusqu'au cœur du prince. Complimenteur, Herod ne manque pas de le lui en faire louange: "Dear

Faunus, thou art now wriggled into the prince's bosom, [...]" (*F.*,2,1,28,98-99). Cette image exprime la stratégie de tout flatteur ou de tout courtisan:

Sir Amoroso: By the heart of dissemblance, this Fawn has wrought with us as strange tailors work in corporate cities, where they are not free. All inward, inward he lurk'd in the bosom of us, and yet we know not his profession.  
*F.5.1.107.273-275.*

L'accent est mis sur l'invasion sous-marine, invasion que Biancha décrit à Bilioso lorsqu'elle lui conseille la flatterie: "To rot and putrefy in the bosom of greatness." (*M.*,3,1,60,48-49,Q3). C'est pareillement que Malevole décrit le flatteur dans un dernier ajout du troisième Quarto:

Malevole: O, I have seen strange accidents of state!  
The flatterer, like the ivy, clip the oak  
And waste it to the heart;  
*M.5.6.115.132-34.Q3.*

Cette analyse du réseau métaphorique de la souffrance confirme l'évolution du troisième Quarto, en montrant que le flatteur doit être actif et s'insinuer dans la douleur pour faire éclater l'abcès. La torture a quitté la réalité scénique pour se réfugier au niveau de la suggestion verbale, mais elle n'en est pas moins aussi pénétrante que le glaive.<sup>11</sup> La représaille des dupes consiste en une revanche des mots, une auto-destruction par l'image. Il s'agit d'une revanche active bien différente de celle décrite dans *Antonio and Mellida* et *Antonio's Revenge* où le monde fait explosion sous le feu des passions ou sous la dague du meurtrier. Cette revanche abstraite qui fait fi du sang est plus pratique, car elle touche les êtres au vif à l'inverse de la revanche physique qui ne se situe qu'au niveau des grandes passions. Enfin, on constate que, parallèlement, l'intérêt pour la politique marque le pas dans *The Malcontent* pour disparaître presque totalement dans *The Fawn*, accompagnant ainsi la personnalisation du processus satirique.

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, 135: "There can be small doubt, even after a necessarily brief survey of this sort, that although Celtic satire may resist definition and classification, its primary aim is relatively clear - to harm, mutilate, or destroy the human body." M.C.Randolph établit ainsi, de manière fort intéressante pour notre étude, le lien qui unit la satire à la douleur et, implicitement, nous rappelle la violence qui la sous-tend et fait ciller la victime."

Ces conclusions amplifient donc celles que nous avons élaborées à propos de l'auto-destruction et de la destruction réciproques, ainsi que celles sur le langage du corps, car elles font appel, en arrière plan, à la notion d'intégrité. La vie, ses cellules reproductrices, la lignée familiale, le corps autonome, le masque satirique, forment un tout, d'apparence humaine, tout comme la femme dépravée, le tyran politique ou domestique. La tension se réduit à un rapport d'invasion, de pénétration, tant sur le plan physique, que lexical. L'éclatement final est dû à la fois aux forces intérieures et aux forces extérieures. Cette tension est perçue par l'auditoire qui comprend alors mieux le ressort de la flatterie: elle est plus que spéculaire et elle devient synonyme de souffrance, en dépit de ses abords aguichants. Celui qui admire et qui flatte se voit réduit à une forme d'animalité et d'infériorité: il devient la dupe, même quand il paraît avoir atteint le sommet de la sécurité et du pouvoir. Tel est le paradoxe de la flatterie qui grandit et rabaisse à la fois. Elle génère alors un double sentiment ambigu comme le doux ou l'acide, subtil mélange d'amour et de haine, d'éloignement et d'attirance. Ce mouvement polaire met en œuvre chez le flatteur une sorte de masochisme, de désir pervers de souffrance et d'humiliation de soi, lové sur soi, de cannibalisme interne, qui contribuent à rendre Marston très mal compris.

Ce masochisme latent répond presque à un désir primaire qui dépasse les personnages pour faire appel aux spectateurs eux-mêmes. Ce dernier, voyeur, en quelque sorte, en vient chaque fois à souhaiter deux choses contradictoires: à la fois l'échec et la réussite de chacun; le plaisir vient de ce que chaque situation doit être poussée à bout, même quand elle se fait déplaisante. La torture est diamétralement opposée à la flatterie, mais elle en est la composante majeure. Elle a une double face, car elle est à la fois destructrice et régénératrice pour le spectateur, lequel, pareil à la dupe, est manipulé jusqu'à éprouver une sorte de prise de conscience de nature presque cathartique.

**CHAPITRE 3:**  
**DOULEUR ET MELANCOLIE DU MONDE**  
**OU LES AVATARS DE LA REVANCHE**

## 1. Pleurs et larmes, ou la monstruosité de l'univers

La critique de John Marston, surtout à ses débuts, a toujours mis en avant ce qu'elle pensait être le défaut majeur de l'auteur: son insatisfaction et son pessimisme. Il est vrai que le titre de l'œuvre la mieux connue du dramaturge, *The Malcontent*, renforce cette vision. Il est certain aussi que chacune de ses pièces fait la part belle aux pleurs et aux larmes, toujours associés aux thèmes de la souffrance et de la torture.

La douleur déteint sur tout l'environnement marstonnien dont le chaos reproduit le mal de vivre de ceux qui le peuplent. L'étude d'*Antonio and Mellida* et d'*Antonio's Revenge* révèle un monde tellurique, un univers onirique qui participe à une transfiguration de la réalité, en ne cessant d'exhaler sa puanteur dans un déchirement et une rupture effroyables. Ces violences destructrices sont associées à la revanche individuelle laquelle s'exprime, comme la guerre, en images explosives reliant le chaos interne au chaos externe,<sup>12</sup> et elles portent en germe leur propre échec dû à leur cécité matérialiste.

Par ailleurs, et en parallèle avec de nombreuses allusions scatologiques, le décor marstonnien montre sans relâche des corps et des êtres se vautrant dans la fange et marqués par la douleur physique, enlaidis par les plaisirs terrestres, ou tourmentés par une ambition dévorante. La déchéance physique ou morale, la monstruosité - apanages

---

<sup>12</sup> L'excellent article de Brownell Solomon, "The Theological Basis of Imagery and Structure in *The Malcontent*," *Studies in English Literature 1500-1900*, 14:2 (Spring 1974), 271-284, développe le réseau d'images qui accompagne la pièce pour montrer une idée calviniste, la tristesse du monde: "Together they create an imaginative paradigm of a root idea: man's capacity to deny the higher, divine aspects of his nature and to embrace the bestial." (276). Le *contemptus mundi* caractérise cette pièce et fait le lit de la satire qui devient figée: "Functioning as a technique of satire, the patterns of recurrent imagery together create a static, pessimistic impression of human nature rather than a series of events which constitute a change." (280). Le critique parle alors de "stasis" entre les forces du mal et du bien (281) jusqu'à ce que les évocations lugubres de désolation deviennent les "catalystes" de la conversion de Pietro et Aurelia, "mortified" in the Calvinist sense of being made to acknowledge their sinfulness [...]" (284). Cette mortification, c'est précisément le passage subtil à l'intérieur des mots "misery" et "grief" qui peuvent exprimer à la fois la douleur du monde, l'insatisfaction, et, en même temps, chez le pénitent, la réconciliation douloureuse avec celui-ci.

du théâtre de l'époque - véhiculent chez le dramaturge tout le sens de sa satire car ils sont récurrents et ils jouent un rôle actif.

*The Fawn*, dont l'un des thèmes centraux est l'amour et la régénération, est de loin la mieux pourvue, car le cours de cette pièce est jalonné par ces multiples créatures monstrueuses brossées avec force termes négatifs:

Puttota: I must confess he says she is a spiny, green creature, of an unwholesome barren blood and cold embrace, a bony thing of most unequal hips, uneven eyes, ill-rank'd teeth, and indeed one, but that she hires him, he endures not.  
*F.4.1.70.44-47.*

Stérile, la femme dépeinte ici est l'antithèse des notions d'harmonie, d'équilibre et de beauté. Son corps malsain, froid et difforme, a pour dessein d'inspirer une véritable répulsion au spectateur; torturé et inégal, le corps de cette femme devient torture pour qui l'approche. Le masque exploite délibérément cette douleur larvée en incitant la dupe hâbleuse à proposer de soi-même des femmes à épouser: toujours monstrueuses, ce sont tantôt de vieilles haridelles, tantôt des vampires assoiffés de sang et de goût pour le supplice; cette galerie des horreurs, véritable miroitement des vices et des incohérences humaines, s'offre comme un révélateur comique de la grossièreté et de la fatuité du benêt:

Zuccone: Hence! avaunt! I will marry a woman with no womb, a creature with two noses, a wench with no hair, rather than remarry thee. Nay, I will first marry - mark me - I will first marry - observe me - I will rather marry a woman who first drinks the blood of man. Nay - heed me - a woman that will thrust in crowds, a lady that, being with child, ventures the hope of her womb, nay, gives two crowns for a room to behold a goodly man three parts alive quartered, his privities hackled off, his belly launch'd up. Nay, I'll rather marry a woman to whom these smoking, hideous, bloodful, horrid, though most just spectacles, are very lust, rather than re-accept thee.  
*F.4.1.80.275-280.*

On sait que l'effet recherché est le comique aux dépens du mari inutilement jaloux; bien qu'outrées, ces suggestions n'en cachent pas moins la réalité de ce monde où fleurit la difformité physique et l'irrégularité:

Sir Amoroso: Faith, Fawn, an odd unwholesome cold makes me still hoarse and rheumatic.

Herod                    Yes, in troth, a paltry murr. Last morning he blew nine bones out of his nose with an odd unwholesome murr. How does my sister, your lady? What, does she breed?  
F.2.1.29.115-119.

Ce monde est bâti sur la sexualité et les ravages qu'occasionne le plaisir charnel sur les êtres. Sa monstruosité malsaine fait appel à un transfert des valeurs animales sur les valeurs chrétiennes et humaines, et elle sanctionne toutes les contaminations ou assimilations illicites qui vont du transfert physique, de la luxure à la vénalité, de la métamorphose des êtres à celle du langage.

Les comédies et l'action secondaire des tragi-comédies regorgent de ces scènes où l'on compare crûment le mérite des maris ou des épouses, si bien que le spectateur est confronté à de véritables catalogues, défilés de l'horreur physique: ainsi, l'action secondaire de *The Malcontent* travaille-t-elle avec insistance ce thème de la désolation humaine:

Maquerelle [*aside to Biancha*]:  
I think he could hardly draw Ulysses' bow; but, by my fidelity, were his nose narrower, his eyes broader, his hands thinner, his lips thicker, his legs bigger, his feet lesser, his hair blacker, and his teeth whiter, he were a tolerable youth, i'faith.  
M.4.2.77.56-60.

Elle n'est pas directement exploitée dans l'exemple que nous venons de citer mais elle présente un intérêt particulier: elle suggère ce qui n'est pas et elle sous-entend, en creux, un idéal inaccessible.

## 2. Acidité et amertume, ou l'insatisfaction d'être

Toute l'œuvre de Marston oscille entre deux pôles toujours opposés: l'abondance, l'excès, le foisonnement monstrueux, ou le dénuement aride, le premier menant bien souvent au second, la stérilité s'exprimant par la voix de l'abondance. La limite entre les deux aspects n'est pas facile à cerner, car la douleur est associée au plaisir exquis dont on remarque le verbe qui appartient à l'image du supplice: "The court is rack'd to pleasure; each man strains / To feign a jocund eye." (A.R., 5,2,75,23-

24). Cet espace entre la douleur et le plaisir exquis provoque une forme de malaise, manifestant une faille, une rupture où tout vient à basculer; c'est le point d'apogée, toujours introuvable, car toujours dépassé, où le masque réussit à faire mouche sur son adversaire et, de la sorte, à altérer le cours des choses. C'est le point de tension entre les irréconciliables; c'est le point où la satire marstonnienne s'exprime, car elle s'affiche sur la scène par un conflit dramatique entre le tyran et la volonté quasi-divine du masque.

L'acidité fait partie de ce monde douloureux et, les vers suivants établissent un pont entre l'image et la réalité d'un monde décadent et malade. La maladie du monde se reporte sur le verbe qui décape lorsqu'il est critique:

Castilio: Ha, her wit stings, blisters, galls off the skin with the tart acrimony of her sharp quickness.  
F.2.1.125.60-61.

L'image utilisée est celle que l'on trouve chez les masques satiriques et leur langue acérée. La voix est donc le reflet du corps et, dans *The Fawn*, Herod et Nymphadoro utilisent de manière comparable cette notion d'acidité:

Herod: A pretty crab! He would yield tart juice and he were squeeze'd.  
F.1.2.10.12-13.

Nymphadoro: By Jove, Fawn, she speaks as sharply and looks as sourly as if she had been new squeezed out of a crab-orange.  
F.3.1.53.137-138.

Images très voisines qui montrent bien la fascination de l'auteur pour la causticité qu'elle soit physique ou qu'elle réside dans le verbe:

Dildo: What squeaking cart wheel have we here?  
A.M.2.1.24.52.

Rosaline: [to Castilio] Spark spirit, how like you his voice? So help me, youth, thy voice squeaks like a dry cork shoe.  
A.M.5.2.69.16-17.

Le verbe "squeak," tout comme le verbe "squeeze," suggère la douleur et il établit un lien direct avec les expressions liées à la pénétration, à la coupure, et celles liées à l'éclatement, au crime total, véritable festin de l'horreur:



Piero: We'll taste some sweetmeats, gallants, ere we sleep.  
Antonio: [*aside*] We'll cook your sweetmeats, gallants, with tart sour sauce.

A.R.5.3.80.51-52.

Ce repas cannibale, fait de restes humains, et au goût doux-amer, s'inscrit dans un univers marqué par la peine, à travers les notions réitérées de rugosité, d'amertume, et d'acidité, qui s'opposent ironiquement à la douceur et au luxe qui en sont à la source.

Ce motif qui associe le plaisir à la douleur orchestre de manière feutrée le rôle dévolu au masque: bien que flatteur, il pince en même temps. Il apparaît donc, par le biais du moyen satirique ambivalent qu'il utilise, comme une sorte d'antidote en contrepoint des vices qu'il stigmatise. Flatteur, il réfléchit tout ce qui brille, tout ce qui est doux et qui participe au plaisir immédiat des sens ou de l'ambition. Railleur, il blesse, il irrite, il rongé. Il réfléchit alors le mal de vivre, l'insatisfaction, et tout devient négatif. Son rôle de malcontent est par conséquent le reflet de ceux qu'il côtoie. A cet égard, nous constatons que le style sous-jacent fait largement appel à l'utilisation de vocables négatifs, ou, plus exactement, de vocables positifs qui ont été négativés, comme si la vie incorporait en creux son contraire, comme si l'harmonie était potentiellement constituée de chaos. La fréquence des mots "malcontent" ou "discontent" en est la manifestation la plus évidente.<sup>13</sup>

### 3. Douleur et chagrin, ou la blessure personnelle

L'étude que nous venons de conduire sur la douleur comme ressort de la revanche trouve son origine dynamique dans *Antonio and Mellida* et

---

<sup>13</sup> Marie-Madeleine Martinet, dans son article sur les emblèmes de la Folie, souligne également le rôle de cet univers distordu qui reflète l'écart, la division du Malcontent: "Cette distance entre le réel et l'irréel correspond à la situation du 'Malcontent', contraste entre son éloignement de la société où il n'a plus de place ni de biens, et la vie dans un autre monde illusoire; l'écart est encore symbolisé par un univers distordu [...]" p.93 dans "Le Paysage Brisé et l'Esclave Enchaîné: Emblèmes de la Folie aux 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> Siècles", in *Folie, Folies, Folly dans le Monde Anglo-Américain aux 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> Siècle*, Actes du Colloque tenu à Paris les 22 et 23 Octobre 1982, by Société d'Etudes Anglo-Américaines des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> Siècles, ed. Centre Aixois de Recherches Anglaises (Aix en Provence: Université de Provence, 1984).

*Antonio's Revenge*. Les deux termes "misery" et "grief" y jouent en effet un rôle de premier ordre bien que leur exploitation en soit fort différente.

Antonio, tout d'abord: il n'est pas à proprement parler un Malcontent dans la mesure où ce n'est ni l'envie du bonheur des autres qui le meut, ni la sensation d'un échec personnel, mais l'amour; il n'en demeure pas moins que l'amour est perçu chez Marston comme une sorte de folie et il n'est que de penser au début de *What You Will*, où l'on voit errer, défait, Jacomo, archétype de l'amoureux. Antonio l'est ici, par absence de sa belle, et son errance est donc celle de l'insatisfaction: il est abattu par le malheur d'avoir perdu ensemble le combat, son père, et Mellida, sa fiancée. Cette perte se manifeste par la récurrence, sur ses lèvres, de l'image d'un monde chaotique (A.M.,1,1,11), où le mot "grief" est associé au mot "anguish." L'image de la mer tourmentée comme une profonde blessure reflète celle de son cœur et il se complaît dans les images d'enfermement en se montrant à Mellida tel qu'il est réellement, sous sa joyeuse parure d'Amazone:

Antonio:           But like himself, wretched and miserable,  
Banish'd, forlorn, despairing, struck quite through  
With sinking grief, roll'd up in seven fold doubles  
Of plagues, unvanquishable.  
A. M. 2.1.34.270-273.

Enveloppé dans les brumes de son malheur, il se regarde en train d'avancer, lugubre comme quelque spectre:

Antonio:           Collect your spirits, madam. What do you see?  
Dost not behold a ghost?  
Look, look where he stalks, wrapp'd up in clouds of grief,  
Darting his soul upon thy wondering eyes.  
A. M. 2.1.33.258-261.

Cet exemple, comme ceux qui vont suivre, nous révèle donc un style artificiel, baroque,<sup>14</sup> marqué par l'excès et par une théâtralité qui manque de naturel et de

---

<sup>14</sup> Le terme que nous utilisons ici pourrait être interprété avec les connotations parfois péjoratives qui s'attachent à ce concept. Selon Genette, dans *Figures II* (Paris: Editions du Seuil, 1969), le propre de l'ordre baroque c'est la diversité et l'ouverture: "Son génie est syncrétisme, son ordre est ouverture, son propre est de ne rien avoir en propre et de pousser à leur extrême des caractères qui sont, erratiquement, de tous les lieux et de tous les temps." (p.222). Ici, les personnages de Marston sont marqués par une sorte de rupture interne qui les mène au paroxysme et qui les pousse à quitter les

sincérité: Antonio se regarde en train de souffrir à travers les yeux de Mellida qui ne peut le percevoir sous son déguisement; morbide, il cherche à faire pleurer celle-ci en lui dépeignant son trépas et il lui dit avoir vu son fiancé se jeter sous les flots (A.M.,1,1,21,235-244). Des grondements telluriques, une puissante mise en scène qui suggère la nature en larmes, assistent sa détresse en une sorte de communauté lexicale:

Antonio: I roll up and down, and fill a seat  
In the dark cave of dusky misery.  
A.M.3.2.48.210-211.

Plus on progresse dans la pièce et plus la douleur d'Antonio s'exprime avec emphase et véhémence:

Antonio: Let each note breathe the heart of passion,  
The sad extracture of extremest grief.  
A.M.4.1.56.140-141.

Antonio: For look thee boy, my grief that hath no end  
I may begin to plain, but - Pray thee sing.  
A.M.4.1.57.156-157.

Selon Mellida, il est alors devenu l'essence du malheur dont on admirera le raccourci, quasi-emblématique, de la formule: "Farewell, bleak misery." (A.M.,2,1,35,302).

Parallèlement à la mélancolie d'Antonio qui en a brièvement conscience ("O, this is naught but speckling melancholy") (A.M.,4,1,51,24), le spectateur est confronté à la douleur solitaire d'Andrugio, son vieux père qui, seul après le naufrage de son navire blessé, croit avoir tout perdu:

Andrugio: No sun will shine where poor Andrugio breathes.  
My soul grows heavy; boy, let's have a song.  
A.M.3.2.39.102-103

Même lorsqu'il retrouvera son fils, ils choisiront d'unir leur plainte:

Andrugio [...] there shalt thou rip  
The inwards of thy fortunes in mine ears  
Whilst I sit weeping, blind with passion's tears;  
Then I'll begin, and we'll such order keep,  
That one shall still tell griefs, the other weep.  
A.M.4.1.56.135.

---

bienséances de la norme. Ceci se retrouve, non seulement dans l'action, mais également dans le lexique dont l'outrance et la richesse dépeignent des personnages qui ne sont plus que l'ombre d'eux-mêmes.

Enfin, tout au long de la pièce, Mellida exhale sa douleur dans un flot de larmes et on la voit sur scène promener sa tristesse mélancolique:

Matzagente:      Lady, erect your gracious symmetry;  
                         Shine in the sphere of sweet affection  
                         Your eye, as heavy as the heart of night.  
Mellida:            My thoughts are as black as your beard, my fortunes as ill-  
                         proportioned as your legs, and all the powers of my mind as  
                         leaden as your wit and as dusty as your face is swarthy.  
                         A.M.2.1.29.163-168.

A travers ce 'conceit' un peu rustique, Marston montre le lien qui unit la disgrâce corporelle et, partant, la tristesse de l'âme; il est clair que la mélancolie de Mellida s'exprime à travers l'image de la tare physique. Allons plus loin et suggérons que la mélancolie qu'elle affiche trouve son reflet ou sa cause dans le courtisan vaniteux, Matzagente, qui lui propose l'amour à la place d'Antonio. Le dramaturge crée donc un système spéculaire dans lequel la douleur d'être ou la mélancolie est la fois cause et résultat. Penchée, les yeux baissés ("drooping eyes") (A.M.,5,2,70,32), Mellida évoque à son tour un malcontent dont elle épouse le pessimisme désabusé:

Mellida:            I shall but weep. Ay me, what boots a tear!  
                         Come, come, let's dance. O music, thou distill'st  
                         More sweetness in us than this jarring world;  
                         Whilst from the channel of this dirt doth flow  
                         Nothing but timeless grief, unmeasured woe.  
                         A.M.2.1.30.190-195.

Comme les mélancoliques Antonio et Andrugio, dans les exemples qui précèdent, elle sollicite un peu de musique, mais sans grande conviction. Elle n'est donc plus différente de son fiancé qu'elle reflète dorénavant dans le malheur.

En outre, *Antonio and Mellida* est construite autour d'une succession de retrouvailles et de disparitions si bien que chacune de ces étapes semble pousser toujours un peu plus loin les personnages dans la souffrance morale pour les laisser toujours plus démunis. Ainsi voit-on Andrugio et son fils réunis pour quelques instants dans un fugitif bonheur ("O, thus enfolded, we have breasts of proof / 'Gainst all the venom'd stings of misery") (A.M.,4,1,62,3-4) mais la brutale disparition de Mellida annoncée un page en larmes, fait de nouveau ployer Antonio sous le faix du désespoir:

Andrugio: Son, heat thy blood; be not froze up with grief.  
Courage, sweet boy, sink not beneath the weight  
Of crushing mischief.  
A.M.4.2.63.18-20.

Tout ce malheur, dont nous avons jugé de la sincérité relative dans les pages consacrées à la parodie, émane en fait de Piero le tyran:

Piero: The intestine malice and inveterate hate  
I always bore to that Antonio  
Glories in triumph o'er his misery.  
A.M.1.1.14.78-80.

Cette phrase est alors capitale, car elle porte en puissance la stratégie qui deviendra la substance d'*Antonio's Revenge*, mais également le ressort de *The Malcontent* et de *The Fawn*: créer le désespoir. Pourtant, le mot "misery" n'exprime encore ici rien d'autre que la simple insatisfaction devant le malheur terrestre.

#### **4. *The Malcontent* (troisième Quarto) et *Antonio and Mellida*, ou la revanche positive du mot**

Si le masque de *The Malcontent* vise principalement son retour sur le trône, son objectif secondaire est une rétribution plus abstraite et plus noble que celle du sang: "The heart's disquiet is revenge most deep." (*M.*,1,4,24,155,Q3). Bien que Malevole s'exprime ici en termes de revanche, il a la certitude de faire œuvre de justice, ce que le troisième Quarto a clairement voulu rappeler: "[...] now my just revenge / From thee than crown a richer gem shall part. / Beneath God naught's so dear as a calm heart." (*M.*,1,4,25,167-69,Q3). C'est une revanche de Dieu et il est remarquable que le masque, dans la joie immense soudain soulignée par le troisième Quarto ("You o'erjoyed spirits, wipe your long-wet eyes") (*M.*,5,6,116,154,Q3.), laisse la vie sauve à Mendoza avec une superbe et une grandeur d'âme qui ne peuvent laisser le spectateur indifférent: "Hence with this man" - [*Kicks out Mendoza.*] An eagle takes not flies." (*M.*,5,6,116,155).

Cette revanche et ce dédain superbes sont à des lieues de la fin d'*Antonio's Revenge*. En effet, toutes les tentatives criminelles perpétrées dans *The Malcontent* n'atteignent jamais leur terme. Le sang n'existe pas dans cette pièce qui, pourtant, évoque comme une sœur, *Antonio's Revenge*, dont le massacre initial consacre l'interruption définitive des bonheurs et des unions éphémères scellés dans *Antonio and Mellida* qui se termine par une cérémonie publique au cours de laquelle un inconnu livre la tête d'Andrugio. On ressent alors la jubilation électrique de Piero, qui touche au but; elle est digne d'une tragédie de la revanche:

Andrugio:                 Conduct him with attendance sumptuous,  
                                   Sound all the pleasing instruments of joy,  
                                   Make triumph, stand on tiptoe whilst we meet;  
                                   O sight most gracious, O revenge most sweet!  
                                   *A.M.5.2.74.133-136.*

Mais voici que tout dérape. La revanche attendue tourne court grâce à un jeu de mot, Andrugio entièrement déguisé livrant effectivement sa tête de son plein gré, et retournant ainsi l'arme du langage contre son adversaire. On a échappé de peu à une boucherie dont le spectre menaçant hante pourtant de sa potentialité tragique cette réconciliation:

Andrugio:                 Be thyself, bloody and treacherous.  
                                   Fame not thy house with an admired act  
                                   Of princely pity. Piero, I am come  
                                   To soil thy house with an eternal blot  
                                   Of savage cruelty. strike or bid me strike.  
                                   I pray my death, that thy ne'er dying shame  
                                   Might live immortal to posterity.  
                                   Come, be a princely hangman, stop my breath.  
                                   O dread thou shame no more than I dread death.  
                                   *A.M.5.2.75.157-165.*

Andrugio pousse Piero à renier sa parole et la menace qu'il lui laisse entrevoir est celle de la perte de l'honneur; il lui force la main en cherchant à réveiller en lui le chevalier et le sens du serment dont Piero vient de se targuer (*A.M.,5,2,74,140-45*). Bref, un carnage est évité, car, comme dans *The Malcontent*, la force du mot a eu raison, bien que provisoirement, sur la force physique.

### 5. *Antonio's Revenge*, ou la revanche du sang par un malcontent négatif, Antonio

La pièce suivante met aussitôt à mal cette belle promesse et Marston va alors nous offrir une véritable revanche qui, telle un flot de sang, va laver l'outrage et les nombreux meurtres qui ont frappé Antonio et son entourage. Ce dernier exulte en rejetant toute forme de pardon:

Antonio:            Now, therefore, pity, piety, remorse,  
                          Be aliens to our thoughts; grim fire-ey'd rage  
                          Possess us wholly.  
                          A.R. 5.3.82.89-91.

Ces trois mots font la différence entre l'attitude d'Antonio et celle du masque. Dans toute la pièce, on assiste à une cascade ininterrompue de plaintes, de larmes et de gémissements dus à la haine implacable que Piero voue à la famille d'Antonio. Le monstre cherche à se venger de celle-ci en y semant le malheur dont il se réjouit par avance: "He grieves; laugh, Strozo, laugh; he weeps / Hath he tears? O pleasure! hath he tears?" (A.R.,2,2,37,126-127). Jubilation sadique qui montre sans ambage qu'*Antonio's Revenge* vise à provoquer les larmes, alors que la douleur est dans la nature des choses et des êtres dans *Antonio and Mellida*, pièce bien élisabéthaine, où règnent la mélancolie et le mal d'aimer. De la sorte, *Antonio's Revenge* devient une pièce dynamique, où la souffrance est arme de la revanche. Néanmoins, bien que la douleur soit essentiellement physique comme l'atteste le thème dominant du sang, elle est déjà en partie torture morale:

Piero:                Now do I scourge Andrugio with steel whips  
                          Of knotty vengeance. Strozo, cause me straight  
                          Some plain ditty to augment despair.  
                          Triumph, Piero; hark, he groans; O rare!  
                          A.R. 2.2.37.128-131.

Piero se venge en se délectant à l'idée de la souffrance et du désespoir qu'il distribue lorsqu'il voit pleurer Antonio, prostré, face contre terre: "Let none out-woe me; mine's Herculean woe." (A.R.,2,2,37,134). Et Piero, l'hypocrite, de se laver de tout reproche en feignant alors d'accueillir en son sein tous les maux du monde:

Strozo:              Whither, O whither shall I hurl vast grief?

Piero: Here, into my breast; 'tis a place built wide  
By fate to give receipt to boundless woes.  
A.R.1.2.19-20.233-235.

Les deux monstres complices n'ont de cesse que de ruiner le bonheur et ils sont bien vite récompensés par les lamentations d'une famille éplorée:

Mellida: [within] Ay me!  
Antonio: And curse -  
Pandulpho: [within] Black powers.  
Antonio: And cry -  
Maria: [within] O heaven!  
Antonio: And close laments with -  
Alberto: [within] O me, most miserable!  
Alberto: [within] Woe for my dear, dear son!  
Maria: [within] Woe for my dear, dear husband!  
Mellida: [within] Woe for my dear, dear love!  
Antonio: Woe for me all; close all your woes in me,  
In me, Antonio! Ha! where live these sounds?  
I can see nothing; grief's invisible  
And lurks in secret angles of the heart.  
Come, sigh again, Antonio bears his part.  
A.R.2.2.34.64-73.

Le style, répétitif, y est épouvantable de platitude tant il manque de naturel et de richesse; il ne fait rien d'autre qu'accumuler les mots: "woe," "grief," "lament," "weep," "misery," et leurs dérivés grammaticaux. On retrouve l'image éculée du cœur et de la poitrine opprésés par le malheur. Pour banale qu'elle soit, cette image n'en est pas moins intéressante, car elle se situe à la croisée du mental et du physique; c'est celle que Mellida utilise afin de consoler Antonio: "Give me thy hand. Peace on thy bosom dwell; / That's all my woe can breathe; kiss; thus, farewell." (A.R.,2,2,36,118-119).

Cependant, *Antonio's Revenge* marque un changement radical par rapport à la pièce précédente, car Antonio le malcontent devient tout à coup une sorte d'agent tragique de la destinée chargé de châtier le crime; il décide de se venger à la manière de Piero: "I'll suck red vengeance / Out of Piero's wounds, Piero's wounds." (A.R.,3,1,46,129-130). Il emploie alors le vocabulaire du vampire dont le verbe "to suck" qui sera utilisé plus tard pour décrire le Malcontent en quête d'information, renforce le lien de filiation entre les deux pièces: par ailleurs, nous retrouvons en plus ici l'idée d'une invasion déchirante, non pas encore sur le plan symbolique, mais surtout



sur le plan factuel. Ce verbe réapparaît encore au moment même où la main d'Antonio hésite un instant avant de massacrer le petit Julio, fils de Piero:

Antonio: Revenge as swift as lightning bursteth forth  
And cleaves his heart. Come, pretty, tender, child,  
It is not thee I hate, not thee I kill.  
Thy father's blood that flows within thy veins  
Is it I loathe, is that revenge must suck.  
A.R.3.1.49.176-180.

La revanche d'Antonio s'exprime dans toute sa brutalité par la suggestion féroce de la torture physique, en termes carnassiers:

Antonio: O that I knew which joint, which side, which limb,  
Were father all, and had no mother in't  
That I might rip it, vein by vein, and carve revenge  
In bleeding rases!  
A.R.3.1.48.164-167.

La torture physique devient ainsi le moyen d'action du mélancolique Antonio qui parachève sa revanche en coupant symboliquement la langue équivoque et pénétrante de Pietro: "Murder and torture; no prayers, no entreats." (A.R.,5,3,81,63). On retrouve tous les clichés de la tragédie de la revanche et l'auteur ne lésine pas car c'est le duc Piero qui a commandité le Masque final: "Castilio, Forobosco, all, / Strain all your wits, wind up invention / Unto his highest bent [...]" (A.R.,4,1,67,315-316). Ce Masque est d'une cruauté insoutenable, et il fait écho<sup>15</sup> à une première scène de représailles au cours de laquelle Antonio massacre l'innocent enfant, fils du duc:

---

15 McCanova-Green, "Art et artifice à la cour des Stuarts", in *Art et Artifice*; résumés des communications du 25<sup>e</sup> Congrès de Caen 1985; ed. Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur. (Caen: Centre de Publications de l'Université de Caen, 1986). Ce petit article, dont seule l'essence nous parvient, met en place une idée-clé dont les conséquences, sur le plan de la théâtralité, servent et renforcent notre commentaire. L'auteur nous dit que "La réalité du masque est une glorification du souverain dans la vision d'une nature policée, d'un univers modèle. Derrière l'architecte se dessine ainsi le vrai créateur du masque, le monarque lui-même; car le masque est l'expression de la volonté royale, le miroir de son esprit." Il est clair qu'il s'agit d'une situation d'enfermement tragique qui, dans le cas de Piero, atteint son paroxysme quand il se voit offrir sa propre chair, son fils Julio. Le Masque devient comme un jeu tragique dans les mains du tyran et finit par dévorer quasiment sa victime. Les signes de la lignée familiale, ces hommes en blanc, vont se retourner contre lui à la manière d'un boomerang. A travers le Masque, Marston nous éclaire finalement sur la stratégie profonde qu'il mène à bien: conduire à un désinvestissement, à une dénudation mortelle, grâce une sorte un processus endogène, claustrophile, qui conduit implacablement à la décadence: "Avec les derniers masques caroléens se termine l'évolution d'une forme d'art, qui dès ses débuts avait érigé l'artifice en principe, qui avait cultivé l'illusion et qui finissait par devenir réalité aux dépens de la réalité elle-même. Décadence du masque et chute de la monarchie devaient être inexorablement liées." p.17.

Antonio: I sprinkle round this gore  
 And dew thy hearse with these fresh-reeking drops.  
 Lo, thus I heave my blood-dyed hands to heaven;  
 Even like insatiate hell, still crying: "More!  
 My heart hath thirsting dropsies after gore."  
*A.R. 3.1.50.209-215.*

Cette scène macabre se réclame à la fois de Dieu... et du Diable, ce qui ne contribue pas à la clarifier sur le plan moral. Le masque final montre les protagonistes en train de couper la langue de Piero. Puis, ils lui présentent les restes sanguinolents de son fils. Muet, Piero attend alors que chacun le dépèce d'un coup de stylet. Voici une torture physique semblable à celles de l'enfer, car elle est habillée d'un sadisme indéniable: il faut le faire souffrir moralement en lui offrant, gisant éparé sur le miroir d'un plateau, son propre fils, son image démembrée. Antonio ne se contente donc pas de sang, mais il désire torturer moralement sa victime avant de l'achever: "To thine anguish see / A fool triumphant in thy misery. / Vex him, Balurdo." (*A.R.,5,3,81,72-74*). Il désire infliger la même souffrance que celle qu'il a subie:

Antonio: For all this, I dare live, and I will live,  
 Only to numb some others' cursed blood  
 With the dead palsy of like misery.  
*A.R. 4.1.68.18-20.*

Quant à Pandulpho, père de Feliche, il se réjouit du spectacle de la douleur morale: "He weeps! Now do I glorify my hands; / I had no vengeance if I had no tears." (*A.R.,5,3,81-82,75-76*). Cette douleur morale atteint son paroxysme avec la vision de l'Enfer et sa cohorte d'affres dont les tortionnaires menacent Piero avec ce goût de la précision que nous avons décelé chez chacun de nos masques:

Antonio: Thus charge we death at thee. Remember hell;  
 And let the howling murmers of black spirits,  
 The horrid torments of the damned ghosts,  
 Affright thy soul as it descendeth down  
 Into the entrails of the ugly deep.  
 Pandulpho: Sa, sa; no, let him die and die, and still be dying.  
*They offer to run all at Piero, and on a sudden stop.*  
 And yet not die till he hath died and died  
 Ten thousand deaths in an agony of heart.  
*A.R. 5.3.83.100-107.*

Cette mort sans fin, c'est peut-être le début de la damnation, car Antonio agit comme s'il était la main céleste s'abattant pour châtier le monstre: "Now, pell-mell! Thus the

hand of heaven chokes / The throat of murder. This for my father's blood!" (A.R.,5,3,83,108-109). Même si le climat de la pièce peut nous faire songer à une parodie, il est certain que nous sommes confrontés à une véritable revanche du sang:

Antonio: I will not lose the glory of the deed  
Were all the tortures of the deepest hell  
Fix'd to my limbs. I pierc'd the monster's heart  
With an undaunted hand.  
A.R.5.3.84.120-123.

Une telle débauche de violence peut heurter d'autant plus que nous savons que cette revanche s'abrite derrière la morale. Cependant, il faut se garder de juger à l'aune de nos critères modernes et l'article de Huston Diehl sur la violence dans le théâtre de la Renaissance nous rappelle que la violence sur scène, qui nous semble artificielle et extrême, est en fait équivalente à un système de codages, de repères qui, dans un souci d'économie, se réduit à des situations emblématiques: "This practice of extending the emotions aroused by physical violence to moral and ethical realms through the agency of an understood icon sometimes results in the yoking of seemingly disparate images and concepts."<sup>16</sup> L'article réussit alors à montrer que le rôle emblématique de ces scènes, parfois silencieuses, où se déchaîne la violence a une fonction moralisatrice et curative: "In these theatrical visions of the afterlife, as in paintings of hell, the horrible physical violence inflicted on tormented individuals serves as a graphic illustration of the nature and divine punishment of sin; the bodily suffering is a direct product of a misspent life, the grotesque physical torture, a reflection of the spiritual sin."<sup>17</sup>

Il est clair que la critique établit alors, comme nous, le lien entre le tourment physique et le tourment moral. Ceci offre confirmation du rôle essentiel désormais accordé à la torture morale dont le chapitre suivant se propose de développer les étapes.

---

<sup>16</sup> Huston Diehl, "The Iconography of Violence in English Renaissance Tragedy," *Renaissance Drama* (Evanston: Northwestern University Press), n.s. 11(1980), 38.

<sup>17</sup> *Ibidem*, 40.

**CHAPITRE 4:**  
**NEMESIS ET VALEUR MORALE**

## 1. Revanche et affliction

Nous avons vu que Marston, dans *The Malcontent* et *The Fawn*, utilisait conjointement le tourment moral et la flatterie pour mettre à nu l'aveuglement des dupes: les masques pratiquent avec zèle la torture qui leur permet de réveiller les benêts tandis que la flatterie, ce déguisement des mots, permet d'en assoupir la méfiance. Cette technique est poussée à son maximum par le dramaturge jusqu'à ce que le point de rupture soit atteint. Si le traitement de telles scènes s'appuie sur une technique commune, le résultat n'est pas du tout le même sur le plan de la tonalité ni sur celui de l'interprétation: Pietro en sort abasourdi et contrit alors que Zuccone, également choqué, se complaît dans sa bêtise. A vrai dire, cette comparaison dit ostensiblement que la torture morale, tout comme la flatterie, n'est pas tant celle que le masque inflige lui-même que le fruit de l'imagination de son interlocuteur qui en vient jusqu'à souhaiter sa propre destruction et la perte de son identité.

Le thème de la revanche se trouve placé naturellement au cœur de ce travail dans la mesure où il escorte celui du criminel et celui du malcontent dont les trajectoires se recoupent et se dupliquent. La notion même de revanche est l'héritage lointain d'un monde primitif dans lequel la justice reposait, par nécessité, sur la force brutale alliée à la notion de droit personnel. Celle-ci, fondée sur la loi du talion, s'exprimait par le canal du sang. Une pareille revanche trahissait la vacance de la justice publique que venait alors relayer la justice personnelle. Graduellement désavouée par l'Eglise, la revanche personnelle n'est plus de mise à l'époque élisabéthaine et la loi frappe dorénavant celui qui prend en main sa propre justice. Le châtement est donc maintenant social et divin. Il n'est plus personnel.

Pourtant, il semble que la sanction individuelle soit toujours tolérée, sur le plan théâtral, comme moyen de pallier, voire de rectifier les carences ou les lacunes d'une juridiction imparfaite. Bien entendu, une telle revanche ne peut s'accommoder de

motifs exclusivement personnels, mais elle peut être admise, voire pardonnée, quand il s'agit de la défense de l'honneur ou, tout simplement, de la légitime défense.

Le spectateur élisabéthain est donc prêt à cautionner la revanche en lui manifestant une certaine bienveillance, car il est épaulé par la tradition théâtrale. Depuis Aristote, la tragédie, à travers les notions de justice poétique et de justice divine, se doit de récompenser la vertu en punissant le vice. Elle est tragédie, car elle traduit la remise en question de l'harmonie et elle devient même tragédie interne, car la mort se retourne sur le vengeur. L'influence de Sénèque (traduit en anglais entre 1559 et 1581) n'est donc pas négligeable, car ce dernier dépeint un monde dans lequel le sang répond au sang et les premières tragédies de la revanche telles que *Gorboduc* en sont directement imprégnées. Cette violence se conjugue alors avec celle de l'Italie<sup>18</sup> dont Nashe, dans *The Unfortunate Traveller*, nous conte la brutalité. L'influence de Machiavel, ne fait qu'affirmer une personnalisation certaine de la revanche car le vengeur se banalise, et il n'est plus un être exceptionnel à l'image d'Atrée. Souvent en position de faiblesse face à son ennemi, il a recours à la ruse et à l'intrigue pour atteindre le succès.<sup>19</sup> Même l'ennemi n'est pas toujours présent et, chez Kyd, par exemple, le meurtre a été commis auparavant si bien que seul le fantôme en est le porte-parole. Nous touchons alors à notre sujet, car il y a danger à ce que le vengeur ne sombre lui-même dans son stratagème et ne s'aliène par sa brutalité, la sympathie de l'audience. D'où la séparation entre le vengeur et le "villain" dont il se sert. En outre, il y a déviation du thème de la revanche étant donné que l'intérêt réside moins sur le plan moral que sur le plan technique: désormais on admire pour soi, pour son brio, l'habileté du protagoniste, ou celle du vengeur délégué, et il arrive même que la revanche passe

---

18 W.A. Armstrong, "The Influence of Seneca and Machiavelli on the Elizabethan Tyrant", *The Review of English Studies*, 24 (January 1948), 19-35.

19 Fredson T. Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy 1587-1642*, 1940; 3rd. rpt. (Princeton: University Press, 1971), p.266.: "The Elizabethan found in the Italian and French stories a revenger who was weaker than his enemies and so was dependent upon devious and long-drawn intrigues for his eventual success."

au second plan, évincée par des thèmes annexes tels que celui de l'amour. On observe une dérive vers le sensationnel qui nous éloigne définitivement des préoccupations nobles de justice qui sont le fondement la revanche. Il est clair que cette prise de distance qui prime sur le thème s'accorde mieux avec le rôle que Marston fait jouer à son vengeur satirique.

Par ailleurs, et Ronald Broude nous le dit fort bien, cette stratégie n'est pas incompatible avec la religion chrétienne; il démontre en effet, et de manière percutante, que nous projetons nos jugements modernes sur des valeurs différentes: "Revenge play criticism reflects modern colloquial usage. Revenge tragedy is usually understood to center around a figure who conceives himself to have been seriously wronged, and who, overcoming obstacles both within and outside himself, contrives eventually to exact retribution, becoming in the process as depraved as those by whom he has been wronged."<sup>20</sup> Le critique ne nie pas l'aspect de miroir mais il en rejette toute conclusion morale hâtive; en effet, il démontre que, historiquement, la revanche personnelle a précédé la réponse sociale organisée: "*Revenge* was used to indicate retribution effected directly by an individual or family, that is, retribution effected without the intervention of any civil authority."<sup>21</sup> Enfin le critique nous met en garde contre l'indignation que nous pourrions éprouver devant tant de sang: le vengeur peut être aussi bien le bras de Dieu qu'un criminel agissant par intérêt ou par passion personnelle: "In general, these forms of human vengeance are seen as reflections of divine justice. At their best, they are imperfect images of divine retribution, having as their ends the maintenance of cosmic and political order through the enforcement of God's laws. At their worst, they are perversions of divine vengeance, impious insofar as they place other ends - the

---

<sup>20</sup> Ronald Broude, "Revenge and Revenge Tragedy in Renaissance England," *Renaissance Quarterly*, 28:1 (Spring 1975), 38-39.

<sup>21</sup> Broude, *ibidem*, 41.

satisfaction of personal passions or the defense of family honor - above divine justice."<sup>22</sup>

Nous nous proposons maintenant, dans *The Malcontent* et *The Fawn*, d'explorer l'intention du dramaturge à travers son utilisation incessante du schème du tourment, et pourquoi il a recours à ce mode d'action sur le plan moral et symbolique. Le procédé est en effet conscient de soi, délibéré, et il suffit, pour s'en convaincre, de constater la fréquence élevée des vocables réflexifs tels que "revenge," "affliction", ou leurs dérivés. Les victimes s'en réclament et elles semblent de la sorte quérir inconsciemment une fin brutale. Il ne fait aucun doute que les masques sont investis du pouvoir d'affliger leurs victimes et que le troisième Quarto de *The Malcontent* affirme ce rôle. C'est pourquoi nous manifestons notre désaccord total à propos de l'article de D.C.Gunby qui, parlant du troisième Quarto, soutient la thèse que Malevole torture par goût de la torture.<sup>23</sup>

## **2. La vexation dans *The Malcontent* ou l'apprentissage de la contrition**

Dès le début de *The Malcontent*, Pietro nous présente Malevole en termes de souffrance infligée à ceux qui l'écoutent: "His highest delight is to provoke others' vexation, and therein he thinks he truly serves heaven." (*M*,1,3,17,21,23). On découvre en même temps que c'est à la référence religieuse qu'il fait appel tout au long de ce passage bien connu, fût-ce de manière incrédule et ironique. "Vexation", synonyme d'"affliction", devient l'objectif déclaré du masque qui dit se réclamer du Ciel. Ce n'est donc pas le fruit du hasard si le troisième Quarto a ajouté, immédiatement après la première scène de torture étoffée, un petit soliloque de Malevole où celui-ci

---

<sup>22</sup> Broude, *ibidem*, 55.

<sup>23</sup> D.C. Gunby, "The Third Quarto of *The Malcontent*: Marston's Additions and their Effects," *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, 31 (May 1969), 20:27.



précise sa stratégie en termes voisins: "The heart's disquiet is revenge most deep." (M.,1,3,24,155,Q3). L'ajout de Marston est capital car il donne une orientation très nouvelle à son théâtre et un objectif précis au masque: la revanche de Malevole est une revanche exclusivement morale, celle de l'inquiétude, car, en bon malcontent qu'il est, il veut jeter le trouble dans les âmes.

Cette revanche morale commence à tarauder Pietro très tôt lorsqu'il s'écrie "O revenge" (M.,1,3,22,104) même s'il continue à donner un sens violent à ce mot en son for intérieur. C'est justement l'ambiguïté de l'interprétation qui fait, à ce stade, la richesse de Pietro car il réagit encore de façon traditionnelle: il pense à la revanche personnelle, celle du Machiavel. Par ailleurs, le superlatif "most deep" nous montre que le masque ne cherche plus à torturer physiquement comme un vulgaire Strozo ou Piero, voire un Antonio revanchard: il sait, comme Feliche, le prix de la sérénité de l'âme: "O calm, hush'd, rich content / Is there a being blessedness without thee" (A.M.,3,2,40,21-22). Il vise, en fait, à ébranler la paix intime de l'individu:

Malevole:           He that gets blood, the life of flesh but spills  
                          But he that breaks heart's peace, the dear soul kills.  
                          M.1.3.24.156-157.Q3.

C'est donc l'anti-revanche du sang que nous montre cette image efficace du troisième Quarto où s'opposent expulsion et pénétration.<sup>24</sup> Le masque veut briser l'apparente intégrité d'individus pervers et l'objectif moral est souligné à l'envi comme pour attirer l'attention du spectateur sur ces mots prophétiques formulés en aparté:

Malevole:           Duke, I'll torment thee, now my just revenge  
                          From thee than crown a richer gem shall part  
                          Beneath God naught's so dear as a calm heart.  
                          M.1.3.25.167-169.Q3.

---

<sup>24</sup> D.C. Gunby, *ibidem*, se saisit de l'expression "the dear soul kills" pour développer un argumentaire réfutant l'orientation chrétienne de la pièce en suggérant l'inhumanité du masque. Pour pertinente que cette vision puisse paraître, nous pensons que le faisceau de présomptions soulignant la nature chrétienne de cette pièce milite en faveur d'une interprétation chrétienne; au surplus, cette vision qui renforce notre thèse sur la revanche verbale doit être appréhendée sur le plan esthétique et non pas seulement au premier plan; le masque crée le mécontentement, la torture de l'intérieur ("vexation") pour mieux faire sourdre le repentir.

Désormais, le masque avoue poursuivre un but de régénération morale, une juste revanche, qu'il place sous le contrôle de Dieu.

Son objectif est entièrement motivé par la religion et c'est à cet endroit précis que le troisième Quarto choisit d'insister à nouveau sur le rôle dynamique ainsi dévolu à la douleur morale dans une scène entière ajoutée à la pièce où l'on découvre Passarello, sorte d'Ariel, rapporteur lucide de cette évolution:

Passarello: For, now the duke is discontented, I am fain to fool him  
asleep every night.  
Malevole: What are his griefs?  
Passarello: He hath sore eyes.  
Malevole: I never observed so much.  
Passarello: Horrible sore eyes; and so hath every cuckold, for the roots  
of the horns spring in the eyeballs; and that's the reason the  
horn of a cuckold is as tender as his eye, or as that growing  
in the woman's forehead twelve years since that could not  
endure to be touch'd. The duke hangs down his head like a  
columbine.

*M.1.8.39.10-21.Q3.*

Ce court passage vise à développer l'idée d'une souffrance intime qui empêche le duc Pietro de dormir; il devient, en quelque sorte, le double du masque, un avatar du mécontent mélancolique. Pietro, par ambition et avec tout le mécontentement qui caractérise l'ambitieux, se voit renvoyer la monnaie de sa pièce à travers le malcontent. Ironiquement, l'image utilisée s'applique aux yeux et à la capacité de vision de la dupe. Cette hypothèse se voit confirmée par une autre intervention du troisième Quarto qui revient avec insistance sur le malheur et la souffrance de Pietro à travers un commentaire presque anodin de Bilioso:

Bilioso: The duke is wondrous discontented.  
Passarello: Ay, and more melancholic than a usurer having all his  
money out at the death of a prince.

*M.3.1.63.129-31.Q3.*

Il ne fait alors plus l'ombre d'un doute que Malevole, le malveillant, vise à transformer sa victime en un véritable malcontent ("discontented") pour lui faire ouvrir les yeux, et les précisions apportées par le troisième Quarto donnent ainsi un sens à ce que la critique considère souvent comme un fait de cruauté gratuite de la part de Malevole: "I am vowed to be thy affliction." (*M.4,5,89,71-72*). C'est pourquoi, nous ne sommes pas

d'accord avec D.C. Gunby qui analyse le rôle des apports du troisième Quarto et qui juge inutile le rôle de Passarello: "Nevertheless, Bilioso's links with the plot remain as peripheral as before, and Passarello still cannot be said to have any links with it at all."<sup>25</sup> Bien au contraire, nous pensons qu'il vient mettre en lumière la fonction du masque mécontent.

Car, en fin de compte, masque et victime en viennent à avoir des traits communs, à se ressembler physiquement comme si le tourment du Malcontent se reportait sur sa victime, comme si l'hypocrisie verbale du masque réussissait à faire éclater les faux-semblants de sa victime:

Pietro:                   For vengeance, though't comes slow, yet it comes sure  
                                  O, I am chang'd. For here, 'fore the dread power,  
                                  In true contrition I do dedicate  
                                  My breath to solitary holiness,  
                                  My lips to prayer, and my breast's care shall be  
                                  Restoring Altofront to regency.  
                                  M.4.5.91.123-128.

C'est ici la nemesis,<sup>26</sup> moment clé où le "kairos" se manifeste au milieu du "chronos," qui nous rappelle celle d'Alonso dans *The Tempest* de Shakespeare. Outre la restauration de l'équilibre naturel en politique, on assiste à la rétribution de la Providence Divine qui n'est ni une revanche des hommes entre eux, ni une punition, mais une récompense et un retour à la morale: celle de l'abandon des passions en faveur de la contrition et de l'humilité. Celles-ci ont d'ailleurs été préparées par le ton de prédicateur adopté par Malevole dans le troisième Quarto, mais aussi par une évolution

---

<sup>25</sup> D.C. Gunby, "The Third Quarto of *The Malcontent*: Marston's Additions and their Effects," *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, 31 (May 1969), 24: "[...] a thorough-going Machiavel, one who torments for torment's sake."

<sup>26</sup> W.A. Armstrong, dans son article sur l'influence de Sénèque et de Machiavel sur le tyran élisabéthain "The Influence of Seneca and Machiavelli on the Elizabethan Tyrant," *The Review of English Studies*, 24 (January 1948), définit cette némésis qui finit par s'abattre sur le tyran comme une forme de tourment interne: "When Elizabethan tragedians wished to depict the decline of a potential tyrant and his seizure by a nemesis whose severity matches his crimes, they utilized the stabbing conscience, the haunting passion of fear, the gnawing misery, the brief reign, and the violent death with which contemporary moralists threatened vicious kings." (35). Cette définition met d'autant mieux en évidence l'originalité de Marston: il dépasse le schéma passif du tyran torturé par sa peur et ses fantasmes d'annihilation, pour celui d'un tourment positif et régénérateur.

des réponses de Pietro: si les scènes de tourment sont comiques de par leurs allusions fleuries au cocuage et l'excitation fébrile qu'elles engendrent chez Pietro, elles nous révèlent aussi un personnage prompt à l'interrogation qui apparaît vite abasourdi et qui chemine comme un noctambule:

Page:                   Alas, I left him burying the earth with his spread, joyless  
limbs. He told me that he was heavy, would sleep; bid me  
walk off, for that the strength of fantasy oft made him talk  
in his dreams. I straight obeyed, nor ever saw him since;  
but, wheresoe'er he is, he's sad.  
M.4.2.78-79.22-26.

Vision fugitive d'Antoine gisant à terre, frappé par la douleur? Non, car Pietro choisit et accepte de souffrir. Il a conscience du mal et il souhaite en finir avec ses erreurs passées; pénitent, il attend la sentence du Jugement Dernier: "O, let the last day fall! Drop, drop on our cursed heads! / Let heaven unclasp itself, vomit forth flames." (M.4,4,85,2-3). On remarque que la formule de la destruction, souvent utilisée dans la revanche du sang pour sécréter le mal, n'est plus ici le cri de défi de quelque matamore mais qu'elle devient l'expression positive d'une détresse et d'un désarroi sans bornes. Elle rappelle, avec plus de sincérité, la scène au cours de laquelle Pietro reprend, comme par analogie, les expressions suggérant le chaos interne du sang pour leur donner alors une sincérité réelle:

Pietro:               O, that I might die  
Before her shame's displaye'd! Would I were forc'd  
To burn my father's tomb, unhele his bones,  
And dash them in the dirt, rather than this!  
M.2.3.47-48.80-83.

Ces propos trahissent, dès l'acte 2, une violence dont l'ambiguïté de ton est immanquablement perçue par le spectateur: comédie du tyran trépignant de colère et donc proche de la grosse farce, et, en même temps, tragédie de la douleur, de la honte et de la destruction imminente face au mal. On objectera, avec raison cependant, que la conversion de Pietro est bâclée sur la plan de l'action et peu cohérente sur le plan psychologique; c'est vrai et le dramaturge n'excelle pas dans l'expression du réalisme et de la vraisemblance. Très tôt, on sent que la conversion de Pietro est acquise; bien que trompé par Mendoza, politiquement et dans sa chair, il est vite prêt au pardon:

Pietro: I am sorry for our shame. - Go to your bed;  
 Weep not too much, but leave some tears to shed  
 When I am dead.  
 Aurelia: What, weep for thee? My soul no tears shall find.  
 Pietro: Alas, alas that women's souls are blind!  
 M.2.5.51.16-20.

Mais, pour maladroite que puisse être la stratégie de l'auteur, on n'en ressent donc pas moins son désir de créer une pièce mettant très tôt en avant les faiblesses de l'homme; Pietro est meurtri et, la honte au front, amer, il est prêt à s'incliner sans esprit de revanche, sans faire appel au sang.

Situation ironique et symbolique à la fois, c'est Pietro, l'usurpateur chassé par Mendoza, qui va être alors déguisé en ermite par Malevole pour déjouer la vilenie de Mendoza. Se déguiser physiquement pour disparaître, tel est l'ironique retour des choses! C'est aussi adopter, provisoirement, puis définitivement, une seconde peau, un second verbe, car désormais le duc sera prêtre. Mais il ne gagnera véritablement son déguisement d'emprunt que, lorsque, guéri, il souhaitera le pardon:

Pietro: Pardon and love. Give me leave to recollect  
 My thoughts dispers'd in wild astonishment.  
 My vows stand fix'd in heaven, and from hence  
 I crave all love and pardon.  
 M.4.5.92.133-136.

La répétition des mots "love and pardon" montre à l'évidence que le rôle de Malevole a été celui du prêtre en dépit des apparences; l'insistance avec laquelle on retrouve le mot "heaven" comme un but unique nous semble marquer la direction chrétienne avec laquelle il faut lire *The Malcontent*.

On pourrait objecter que nous accordons trop d'importance à Pietro aux dépens des autres personnages. C'est exact, mais tout est conditionné par sa régénération sur le plan de l'action et sur le plan symbolique. Sur le plan de l'action, il va devenir l'acolyte de Malevole et leur alliance va précipiter la chute de Mendoza dont le déguisement hypocrite ne pourra plus tenir devant les autres masques. Par ailleurs, il va devenir le prolongement de Malevole car nous le retrouvons devant Aurelia, son épouse infidèle et volage, laquelle va sombrer à son tour dans la tristesse et le remords.

Nous la voyons en fait très peu, mais ses relations coupables avec Mendoza, dont elle a favorisé l'ascension, servent à la définir: dès l'annonce de la mort de Pietro, son époux, annoncée par Malevole et son mari, déguisé en ermite, elle exige des réjouissances:

Malevole: The duke - peace! - the duke is dead.  
Aurelia: Music!

M.4.3.79.1-2.

Propos insoutenables qui contrastent avec l'image que le page nous avait donnée d'un Pietro effondré et celle, non moins chargée de douleur, de son trépas. En effet, la mort simulée de ce dernier est une évocation de la douleur d'*Antonio and Mellida*. Cette légèreté et cet opportunisme dont Aurelia a fait montre vont cependant se détruire de soi-même car Mendoza est à peine nommé duc qu'il va renvoyer et bannir Aurelia avec brutalité, en faisant un usage "hypocrite" du nom "shame" dont Aurelia va bientôt se réclamer sans relâche:

Mendoza: Woman of shame,  
We banish thee for ever to the place  
From whence this good man comes; nor permit,  
On death, unto the body any ornament;  
But base, as was thy life, depart away.

M.4.3.81.58-62.

L'inconstance répond à l'inconstance et cette explosion symbolique va se retourner contre Mendoza car Aurelia va effectivement rejoindre, humiliée et frappée par la honte, l'ermite en son exil de contrition. Il ne faut pas chercher ici un long processus de transformation psychologique. Marston, qui joue sur le miroir des situations, nous la présente alors comme quasi-régénérée; en effet, juste avant la scène où Pietro va renoncer à ses prétentions au trône et devenir ermite pour de bon, on le voit se préparer à sa fonction en confessant son épouse. Frappée de contrition, elle avoue mériter l'Enfer et non point la grâce de Dieu:

Aurelia: To banishment! Led on to banishment!  
Pietro: Lady, the blessedness of repentance to you!  
Aurelia: Why? Why? I can desire nothing but death,  
Nor deserve anything but hell.  
If heaven should give sufficiency of grace  
To clear my soul, it would make heaven graceless:  
My sins would make the stock of mercy poor.  
O, they would tire heaven's goodness to reclaim them!

Judgement is just yet from that vast villain.  
But, sure, he shall not miss sad punishment  
'Fore he shall rule. - On to my cell of shame.  
M.4.5.87.1-11.

Les mots de Pietro, jadis déguisés, épousent maintenant le vrai repentir de son déguisement car il accorde le pardon à son épouse pécheresse en donnant un sens profond aux mots de son masque; quant à Aurelia, elle manifeste un désir sincère d'humilité et la "honte" qu'elle flétrit est un appel au Pardon. Le mot "shame" marque le point suprême de la douleur et il ouvre en même temps la porte à un nouveau bonheur. Ainsi, la pièce satirique insiste-t-elle encore sur la nécessité de s'en remettre à Dieu et c'est la raison pour laquelle Pietro invite alors Aurelia à gagner sa propre cellule:

Pietro:            My cell 'tis, lady, where, instead of masques,  
                         Music, tilts, tourneys, and such courtlike shows,  
                         The hollow murmur of the checkless winds  
                         Shall groan again, whilst the unquiet sea  
                         Shakes the whole rock with foamy battery.  
                         M.4.5.87.12-16.

Mais, ici, les mots de la douleur ont pris un sens et ils ne sont plus les envolées lyriques d'un Antonio artificiel ou ceux qui accompagnent un deuil simulé. Ce sont les mots et les larmes du repentir actif, et non plus ceux de la douleur passive, comme celle de la tragédie de la revanche et ses conventions éculées:

Pietro:            The rheumy vault will force your eyes to weep,  
                         Whilst you behold true desolation.  
                         A rocky barrenness shall pierce your eyes, [...]  
                         M.4.5.87.18-20.

Le mot prend chair dans la douleur naissante:

Aurelia:           It is too good. - Blessed spirit of my lord,  
                         O, in what orb soe'er thy soul is thron'd,  
                         Behold me worthily most miserable!  
                         O, let the anguish of my contrite spirit  
                         Entreat some reconciliation!  
                         If not, O, joy, triumph in my just grief!  
                         Death is the end of woes and tears' relief.  
                         M.4.5.87.23-29.

Les mots "grief" et "miserable" font ricochet dans la bouche d'Aurelia, après celle de Pietro et de Malevole.

Miroir du remords, Pietro, en faisant parler son épouse, contemple sa propre honte, et la mise en scène devrait absolument mettre en valeur la symétrie de situation; il avoue sa propre douleur, sa propre monstruosité qu'il lit devant lui, reflétée par la pécheresse: "Belike your lord not lov'd you, was unkind." (*M.*,4,5,88,30). Ce sont ici les liens sacrés du mariage et de l'union qu'Aurelia invoque avant de demander pardon; remarquons que son discours se partage encore entre l'alternative de l'Enfer et du Paradis:

Aurelia: O heaven!  
 As the soul lov'd the body, so lov'd he.  
 'Twas death to him to part my presence; heaven,  
 To see me pleased.  
 Yet I, like a wretch given o'er to hell,  
 Brake all the sacred rites of marriage  
 To clip a base, ungentle, faithless villain.  
*M.4.5.88.31-37.*

Elle stigmatise l'appétit bestial des sens qui l'a éloignée de la couche nuptiale et elle menace quiconque serait tenté par le mal:

Aurelia: But 'tis most fit: why should a better fate  
 Attend on any who forsake chaste sheets,  
 Fly the embrace of a devoted heart,  
 Join'd by a solemn vow 'fore God and man,  
 To taste the brackish blood of beastly lust  
 In an adulterous touch? O ravenous immodesty!  
 Insatiate impudence of appetite!  
*M.4.5.88.41-47.*

Dès maintenant, elle va devenir l'arme qui pénétrera au cœur de la cour. Chassée, elle y pénétrera avant le masque, prenant Mendoza de court: "Who let her in?" (*M.*,5,6,110,47). Elle va alors incarner l'épreuve à venir:

Aurelia: Alas, calamity is everywhere.  
 Sad misery, despite your double doors,  
 Will enter even in court.  
*M.5.6.111.48-50.*

Cette épreuve, ce n'est plus la torture physique du masque de la revanche, mais le tourment moral "misery" qui va flétrir le vice et répondre au tourment physique. Aurelia va se voir inviter à danser par son époux déguisé. Echo ironique de ses luxures antérieures, elle le recherche désormais pour sa tristesse:

Aurelia: Art a sad man?  
 Pietro: Yes, sweet.



Aurelia:           Then, we'll agree.  
                          *M.6.6.113.83-85.*

Cette décision ne sera prise qu'après un petit dialogue où elle s'assure que l'ermite courtise bien sa douleur:

Aurelia:           Wouldst then be miserable?  
Pietro:            I need not wish.  
                          *M.5.6.112.75-76.*

Aurelia:           What, wouldst court misery?  
Pietro:            Yes.  
                          *M.5.6.112.78-79.*

"Misery", le terme chrétien alors donc proche du mécontentement et de l'insatisfaction: mais c'est, paradoxalement, un besoin d'humilité, le désir d'être au service de Dieu. Ainsi John Marston utilise-t-il les mêmes termes dans des situations différentes afin de pouvoir redéfinir les mots et de montrer leur ambivalence fondamentale: époux et épouse rivalisent désormais en leur désir de subir l'épreuve et c'est à genoux qu'Aurelia va subir le pardon de son époux démasqué: "My heart, though not my knees, doth humbly fall / Low as the earth, to thee." (*M.,5,6,114,104-105*). Si Aurelia apprend à ses dépens la valeur de la fidélité et si Pietro prend conscience de son aveuglement politique que souligne la déconfiture familiale, il n'en va pas de même pour Maria, l'épouse d'Altofronto.

Peu élaborée dans cette pièce, elle n'intervient qu'occasionnellement car elle offre un contraste permanent à ce monde de duperie tant en amour qu'en politique. Lorsque Mendoza va la quérir pour en faire son épouse, elle va répondre par sa fidélité absolue à son mari absent:

Mendoza:         Modesty! Death, I'll torment thee.  
Maria:            Do, urge all torments, all afflictions try,  
                          I'll die my lord's as long as I can die.  
                          *M.5.6.110.29-31.*

Vers remarquables où la constance s'oppose à la furie. Mendoza la menace du supplice physique, de la torture, mais celle-ci ne l'effraie point; seul le tourment moral du lien brisé l'affecte:

Maria:            O thou far worse than death! He parts but soul

From a weak body; but thou soul from soul  
Disseverest, that which God's own hand did knit;  
Thou scant of honor, full of devilish wit!  
M.5.6.109.14-17.

Image d'une unité écartelée, image double aussi où l'on retrouve le principe d'unité et d'opposition dynamique. Maria est seule dans sa citadelle <sup>27</sup> que garde un capitaine fidèle au souvenir du bon Altofronto et dont Malevole loue la constance: "O heavens, that a Christian should be found in a buff-jerkin! Captain Conscience, I love thee, captain." (M.,5,2,98,76-77). Ame tutélaire qui protège Maria dans sa forteresse, elle est l'écho du fidèle Celso, confident de Malevole; c'est à lui qu'Altofronto se confie et raconte la mouvance et la duplicité. Point fixe, il met en valeur l'inconstance du monde.

---

27 Nous renvoyons le lecteur à la conclusion d'un article de Simone Dorangeon, "Sacralisation de la chasteté et esthétique baroque", in *Actes du Congrès d'Amiens 1982*, ed. Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur, Etudes Anglaises N°94 (Paris: Didier-Erudition, 1987), p.175: "Lorsque les héroïnes vertueuses ont le loisir de sacraliser elles-mêmes leur vertu et d'en faire un objet de vénération, on peut dire que la mode est au baroque." C'est l'auteur qui définit soi-même, pp.159-160, le verbe sacraliser: "Mon propos est donc de montrer que, dans les textes retenus, il y a une telle mise en valeur de la chasteté - présentée non seulement comme état de continence mais comme force vive dans la lutte que se livrent ici-bas le Bien et le Mal -, une telle démesure dans la description des effets - effets sur le moi du sujet vertueux mais effets plus extraordinaires encore sur l'entourage - et, au niveau du langage, un recours si marqué et si constant aux hyperboles qu'on peut parler d'un véritable processus de sacralisation."

Son analyse offre un point d'appui supplémentaire à notre thèse car elle suggère sans aucun doute tout ce que nous avons pu affirmer sur la présence du baroque dans *Antonio and Mellida* et puis dans *Antonio's Revenge* où l'on voit, par exemple, la chaste Mellida souillée à un point tel que sa mort tragique embrase soudain la violence du sang. Maria, dans *The Malcontent*, paraît quasiment effacée, mais elle sert néanmoins de contre-point au vice. Si sa présence scénique ne se manifeste pas par un excès langagier, elle se manifeste pourtant avec vigueur sur le plan théâtral car, lentement, quand la pièce se dénude de tous ses masques, elle refait surface; elle appartient donc à la racine même de l'échafaudage scénique, au niveau premier, qui est celui d'Altofronto et de la référence quasi-narrative que la pièce se donne, à travers lui et Celso, en complicité avec l'auditoire. Peut-être même balise-t-elle, en arrière-plan, une sorte de norme morale éthérée, celle-même que l'auteur dénonce comme impossible à appliquer, voire dangereuse dans le monde moderne. Il est certain en tout cas que sa force morale est inaccessible à la majorité des hommes. Comme dans les feuilletons modernes, elle incarne sur le plan dramatique et dans le subconscient de tous ce retour à l'ordre dont Marston ne peut se séparer. Parlerons-nous de catharsis de la médiocrité? Marston semble avoir perdu la sublimation de la Renaissance pour s'être laissé entraîner sur le chemin de l'autonomie, tout en se raccrochant tant qu'il peut aux "vraies" valeurs.

C'est ce qui plait à l'auditoire, le grand frisson moral, puis le sage retour à la routine; c'est en tout cas un excellent moteur dramatique; dans *Le Plaisir du Texte* (Paris: Éditions du Seuil, 1973), Roland Barthes, p.26, dit quelque chose de semblable à propos du plaisir de la lecture: "[...] il [le lecteur] participe en même temps et contradictoirement à l'hédonisme profond de toute culture (qui entre en lui paisiblement sous le couvert d'un art de vivre dont font partie les livres anciens) et à la destruction de cette culture: il jouit de la consistance de son moi (c'est son plaisir) et recherche sa perte (c'est sa jouissance). C'est un sujet deux fois clivé, deux fois pervers."

Notre vision est confirmée par celle de William E. Slights qui démontre - à contre-courant d'une idée bien ancrée - que Malevole n'est point un sadique: "That is, painful though the process may be, Malevole will probe to the center of the corruption and effect a complete cure of the individual soul. Malevole does not, then, simply indulge in psychological torture."<sup>28</sup> Selon le critique, le satirique Malevole facilite la contrition et la pénitence: or nous avons vu que l'utilisation réflexive du mot "misery" rejoignait, par son ambiguïté fondamentale, l'image de la douleur intérieure qui, sous forme de chaos et de destruction, de fracture, se mue maintenant en une douleur constructive de l'identité. Le déguisement en "malcontent" a donc, par nature, une vertu thérapeutique, car sa parole et son langage d'aigri peuvent être à la fois destructeurs et constructifs: le malcontent, traditionnellement prompt à fomenter une revanche égoïste, ne l'est point ici et la torture qu'il inflige n'est plus celle du sang mais celle de l'âme; c'est une revanche positive qui, pour être octroyée par l'homme, n'en est pas moins celle de la Providence <sup>29</sup> ("heaven's impos'd conditions") (*M.*, Q3, 5, 6, 115, 143) sous laquelle Altofronto retrouve son duché.<sup>30</sup>

### 3. *The Fawn* ou la parodie de la contrition

*The Malcontent*, pièce tragi-comique se voit compléter par *The Fawn*, pièce comique, où le masque fait également souffrir ses victimes. Cette souffrance est

---

<sup>28</sup> William E Slights, "Elder in a deform'd church': The Function of Marston's Malcontent," *Studies in English Literature 1500-1900*, 13:2 (1973), 368.

<sup>29</sup> Pietro affirme parallèlement sa foi en la providence ("Who doubts of Providence / That sees this change? A hearty faith to all.") (*M.*, 4, 5, 92, 136-137) et il confirme la lecture chrétienne qu'il faut donner à cette pièce.

<sup>30</sup> On ne peut être d'accord avec John Desmond Peter, qui, dans *Complaint and Satire in Early English Literature* (Oxford: Clarendon Press, 1956), voit également deux Malevole dont le moralisateur: "[...] the second Malevole, the one who moralizes over the world and Man [...]," p.242. Mais ses déductions quant au troisième Quarto, et à la conclusion de la pièce, laissent alors à entendre qu'il y a faiblesse de la part du dramaturge: "Marston must have been well aware that he was letting Mendoza off too lightly, that the conclusion was altogether too perfunctory to accord with what had gone before, for in his augmentations, he added a passage of moralization to Malevole's speech to darken its tone, and short speeches for Maquerelle and Bilioso to prepare for the jauntier note at the very end." (p.239). Il ne s'agit plus d'une revanche, au sens traditionnel.

délibérément imposée à Zuccone, mari jaloux de Zoya, sa pure épouse. On devine ici le changement de ton: Zuccone n'est pas cocu, mais il persiste à le croire, si bien que c'est sa bêtise et son ânerie que le masque va dénoncer. Signe du lien existant entre les deux pièces, on apprend qu'il a quitté la couche conjugale le jour où le bon duc Pietro est décédé, le souvenir de cet homme formant le lien tenu qui unit les deux hommes: si Pietro était vraiment cocu, Zuccone ne l'est pas. Si Pietro est devenu triste, c'est grâce au tourment de la prise de conscience imposée par le mécontent. Mais Zuccone, lui, est mécontent et insatisfait par nature:

Herod:                   What? Know you not Don Zuccone, the only desperately railing lord at's lady that was ever confidently melancholy; that egregious idiot, that husband of the most witty, fair, and (be it spoken with many men's true grief) most chaste Lady Zoya?  
F.2.1.32.190-194.

Marston nous propose donc, dès le début de sa pièce, une situation inverse de la précédente: il ne faut plus faire naître le mécontentement chez le benêt, mais le pousser dans son insatisfaction et son mécontentement jusqu'à la dernière extrémité. Il faut l'affliger encore plus, l'acculer dans son défaut jusqu'à ce qu'il rende grâce, tourmenté et malade, tel qu'on le découvre effectivement vers le terme de la pièce:

Herod:                   Arch coxcomb as thou art!  
Zuccone:                O, I am sick, my blood has the cramp, my stomach o'erturns.  
                          O, I am very sick.  
                          F.4.1.87.441-443.

C'est cette situation que le masque va récupérer après en avoir été averti par Herod: "But we have entered into a confederacy of afflicting him." (F.,2,1,32,194-195).

Hercules en fait délibérément sa stratégie lorsqu'il lui demande de ne pas s'énerver alors qu'il pousse à bout son "impatience:"

Hercules:               Will you plight your patience to it?  
                          F.2.1.35.244.  
  
Hercules:               But if you should grow disquiet (as I protest, it would make a saint blaspheme), I should be unwilling to procure your impatience.  
                          F.2.1.35.247-249.

Le mot "impatience" va plus loin que son acception traditionnelle car il vise la grandeur d'âme et la capacité à se dominer. Le vers suivant montre bien le désarroi dans lequel Zuccone se trouve alors plongé:

Zuccone:           With child! By the pleasure of generation, I proclaim I lay  
not with her this - give us patience, give us patience -  
F.2.1.36.260-261.

Nymphodoro, qui participe également à l'attaque en règle, suggère l'irritation au malheureux de manière particulièrement fielleuse: "A quiet bosom to my sweet Don. Are you going to visit your lady?" (F.,2,1,33,197-198). Sir Amoroso en rajoute lui aussi: "Good Don, ha' patience. You are not the only cuckold. I would now be separated." (F.,2,1,36,276-277).

Sir Amoroso, tout comme Nymphodoro, Herod et Hercules, agit en fait selon les injonctions de l'épouse irritée, qui exige la torture: "Ever since the old Duke Pietro, the great devil of hell torture his soul. - " (F.,2,1,38,309-310). Zoya, l'épouse vertueuse, vient, en quelques instants, de donner d'elle l'image d'une créature inflexible car, antérieurement, elle vient de dire le contraire: "He hath most unjustly severed his sheets ever since the old Duke Pietro (heaven rest his soul) - " (F.,2,1,38,304-305). Et Zoya, de prendre tout à coup l'image de quelque figure héraldique, toutes griffes dehors aux dires de son époux: "My wife is grown like a Dutch crest, always rampant, rampant." (F.,2,1,41,388-389). Mantée de cette pose, emblème parodique de la torture, elle va guetter les étapes de la déconfiture de son mari dont elle suit avidement les stades de l'agacement et du malaise: "But does my lord ravel out? Does he fret? For pity of an afflicted lady, load him soundly. Let him not go clear from vexation." (F.,2,1,38,312-314). Le verbe "to fret" nous rappelle celui de Malevole au début de *The Malcontent*: "I'll come among you, you goatish-blooded toderers, as gum into taffeta, to fret, to fret." (M.,1,3,16-17,12-13). Ce tyran en jupons se compare même à Lucrèce en rejetant la race des femmes tourmentées et bilieuses qui pleurent sans agir:

Zuccone:           I ha' not the weak fence of some of your soft-eyed  
whimpering ladies, who, if they were us'd like me, would  
gall their fingers with wringing their hands, look like

bleeding Lucreces, and shed salt water enough to powder all  
the beef in the duke's larder. No, I am resolute Donna Zoya.  
Ha, that wives were of my metal!  
F.2.1.38.318-324.

Cette dame de fer, cet homme déguisé ("of a male constitution") (F.,2,1,38,317) parodie son sexe, parodie les tyrans, parodie également les larmes peu sincères car elle veut aller droit au but: "I was created to be the affliction of such an unsanctified member, and I will boil him in his own syrup." (F.,2,1,38,325-327). Elle désire, comme dans la tragédie de la revanche, répondre au mal par le mal, si bien qu'elle va chercher à accroître sa jalousie et sa mélancolie. Et, tout comme le Passarello du troisième Quarto s'assure de la souffrance de Pietro, elle s'assure régulièrement de celle de son mari:

Zoya: Does he not gnash his very teeth in anguish? Like our husband? I had rather they were ungroan'd for. Like our husband? Prove such a melancholy jealous ass as he is? (Does he not stamp?)  
F.2.1.40-41.376-380.

C'est cette torture morale qui pousse l'âne jaloux à s'enfoncer, et on remarque dans toutes les expressions qu'il utilise la présence d'un mot évoquant la torture: "Fore I will endure this affliction, I will live by raking cockles out of kennels. Nay, I will run my country, forsake my religion, go weave fustians, or roll the wheel-barrow at Rotterdam." (F.,2,1,41,389-392). Agacé, il feint de ne pas voir lorsqu'il est attaqué: "To a resolute mind, these torments are not felt." (F.,2,1,42,417). Le mot est clair et il répond pleinement à l'objectif que le Fawn se fixe: "on, I'll thrust [...]" (F.,2,1,47,562). Il est donc certain que *The Fawn*, plus encore que *The Malcontent*, joue sur l'image de la torture, la torture née de la femme et, indirectement, celle liée à l'amour décadent:

Herod: Who would be a proper fellow to be thus greedily devoured and swallowed among ladies? Faith, 'tis my torment, my very rack.  
F.4.1.72.98-99.

Ce langage emprunte ses images sensuelles à celles du supplice et nous nous souvenons que les masques tentateurs en font un usage répété. Nous ne poursuivrons pas toutes les images de souffrance que recèle la pièce. Il suffit simplement de constater que le

tourment que nous avons discerné dans *The Malcontent* et son troisième Quarto est repris ici avec exagération et de manière parodique.

Dans *The Fawn*, on est loin de la finesse (relative) de *The Malcontent* où Pietro confesse une épouse qui n'aspire plus à autre chose qu'à vivre dans la douleur. Ici, afin de créer le ridicule et non pas le sérieux, c'est la femme qui menace ("Ignoble villain, that I might see thee wretched without pity and recovery.") (F.,4,1,72,88-89) et qui utilise le vocabulaire de la tyrannie et de la revanche:

Zuccone: Most dear, dear lady! Wife, lady, wife! O do not but look on me, and ha' some mercy!  
Zoya: I will ha' no mercy. I will not relent.  
Zuccone: Sweet lady!  
Zoya: The order shall stand. I am separated, and I will be separated.  
Zuccone: Dear! My love! Wife!  
Zoya: Hence, fellow! I am none of thy wife. No, I will be tyrannous and a most deep revenger. The order shall stand.  
F.5.1.100.86-94.

Le spectateur mesure par le rire l'effet parodique du pardon car l'homme doit implorer à genoux la miséricorde d'une épouse aussi intransigeante qu'un bourreau: La situation est d'autant plus ironique que ces mots sont la reprise d'une situation analogue où, précédemment, c'était la femme à genoux qui implorait l'indulgence; Zoya se venge maintenant et retourne contre lui les armes oratoires de son époux, les mots creux:

Zuccone: I will have no mercy, I will not relent. Justice' beard is shaven, and it shall give thee no hold. I am separated, and I will be separated.  
Zoya: Dear my lord, husband.  
Zuccone: Hence, creature! I am none of thy husband, or father of thy bastard. No, I will be tyrannous, and a most deep revenger. The order shall stand. Ha, thou quean, I ha' no wife now.  
Zoya: Sweet, my lord.  
Zuccone: Hence! avaunt!  
F.4.1.80.262-271.

Ces deux séquences parallèles, en dépit de leur manque de recherche évidente sur le plan théâtral, montrent que tout est parodie de la belle contrition religieuse que nous avons étudiée dans *The Malcontent*. Ainsi, Herod demande-t-il à Zuccone de s'agenouiller et de pleurer ("Kneel and cry, man!") (F.,5,1,101,101-102) tandis que la femme dicte à la dupe consentante les termes ridicules de sa confession:

Zoya: Was I not handsome, generous, honest enough from my foot  
to my feather, for such a fellow as thou art.  
Zuccone: Alas, I confess, I confess.  
F.5.1.101.101-103.

Une fois encore elle reprend à son compte les propos de son mari: "Was I not a handsome fellow, from my foot to my feather?" (F.,4,1,80,283). Cette confession larmoyante et outrée ressemble, sans en avoir la dignité austère, à celle de Pietro dont elle singe la langue:

Zuccone: 'Tis I, 'tis I, I weep and cry out, I have been a most  
contumelious offender. My only cry is miserere.  
Cupid: If your relenting lady will have pity on you, the fault against  
our deity be pardoned.  
F.5.1.108.294-297.

La scène se prolonge indéfiniment sur ces larmes de crocodile offertes au dieu Cupidon et l'on voit Zoya tirer de lui la promesse qu'il fermera les yeux sur sa conduite future. N'entrons pas dans le détail; ce qu'il importe de retenir, c'est que *The Fawn* est une version parodique de *The Malcontent*. En retour, ses excès montrent du doigt l'interprétation qu'il faut donner à la pièce jumelle: la sincérité. Ils confirment que la revanche est devenue une revanche verbale, une rétribution chrétienne.

A vrai dire, on retrouve dans *The Fawn*, une véritable parodie de *The Malcontent*: le thème de la honte, dont Aurelia se réclame devant Dieu est repris dans *The Fawn* sous l'angle de la farce: on opposera Aurelia se rendant à sa "cellule de honte" (M.,4,5,87,11) aux différentes versions qui nous sont proposées; celle de Zuccone, par exemple, vue à travers le regard du masque:

Hercules: Marry Don Zuccone, the contempt of women and the shame  
of men, that has afflicted, contemn'd so choice a perfection  
as Donna Zoya's!  
F.4.1.90.507-509.

La version comique est réductrice, car elle se borne désormais au niveau des hommes et de leurs attitudes peu recommandables:

Zuccone: Gentleman, why hasard you your reputation in shameful  
company with such a branded creature?  
F.4.1.85.401-402.



C'est une honte qui ne touche plus que la réputation, et qui se limite à déplorer la licence sur le plan social sans atteindre celui de la survie de l'âme:

Hercules: O, sir, nature is a wise workman. She knows right well that if women should woo us to the act of love, we should be all utterly sham'd.  
*F.4.1.73.121-123.*

Certes, Herod fait allusion au jugement dernier, mais on ne peut assimiler ses propos à la terreur céleste qui envahit de honte Pietro et Aurelia:

Herod: Do not shame me to the day of judgment.  
*F.4.1.75.155.*

Marston flétrit en réalité l'humiliation de de la folie, de la stupidité et de la bêtise ainsi qu'on le découvre au travers des deux réactions suivantes:

Nymphodoro: Shame o'folly, will Fawn now turn into an informer? Does he laugh at me?  
*F.5.1.106.234-235.*

Gonzago: By the Lord, I am asham'd of myself, that's the plain troth.  
*F.5.1.114.452.*

Chacune de celles-ci note d'infamie l'aveuglement et la bêtise des protagonistes. Or, tel est le but recherché par le masque dès le début de la pièce:

Hercules: [...] Till in their own lov'd race they fall most lame,  
And meet full butt the close of vice's shame.  
*F.1.2.24.336-337.*

Il vise à la revanche, non point céleste, mais familiale, et il nous fait ainsi passer d'un théâtre chrétien à une interprétation plus bourgeoise qui préfigure le théâtre de la Restauration:

Hercules: But he that upon vain surmises forsakes  
His bed thus long, only to search his shame,  
Gives to his wife youth, opportunity,  
Keeps her in idleful deliciousness,  
Heats and inflames imagination  
Provokes her to revenge with churlish wrongs -  
What should he hope but this?  
*F.4.1.91-92.542-548.*

La revanche n'est plus qu'une facétie désormais. Sans transition, Marston nous en a donc proposé trois versions: physique, morale et comique. Ces trois variations s'éclairent alors mutuellement, car elles montrent l'évolution des pièces et des masques.

#### 4. De la nemesis dans les " Antonio Plays "

Si l'on compare donc le bilan moral d'*Antonio's Revenge* et des deux pièces suivantes, on ne laisse d'être surpris par l'évolution rapide de la pensée de l'auteur.

En effet, *The Malcontent* est une pièce résolument chrétienne dans la mesure où le masque joue le rôle du prêtre et où la pièce mène à une véritable contrition des personnages: Pietro et Aurelia, frappés par la misère morale, pénitents, choisissent de regagner les ordres religieux. Quant au masque, Malevole, il laisse sa revanche sur le plan de l'âme et, dédaigneusement, il accorde la vie sauve au criminel Mendoza. Bref, la pièce fait allusion au crime de sang, le parodie, mais elle ne le met jamais en scène.

Quant à *The Fawn*, elle établit une parodie de la pénitence et de la contrition chrétienne, mais on sait bien que sa structure absurde ne peut mener qu'à la farce: de surcroît, aucune goutte de sang n'y est versée et l'ensemble se complaît au niveau de l'irréel.

Il n'en va pas de même pour *Antonio's Revenge* dont le classement est particulièrement ardu, car on dirait plutôt un "banc d'essai" des futurs composants de *The Malcontent*. Cette pièce oscille étrangement entre le Ciel, dont elle se réclame, et l'Enfer:

Antonio:           Lo, thus I heave my blood-dyed hands to heaven;  
Even like insatiate hell, still crying: "More!  
My heart hath thirsting dropsies after gore."  
A. R. 3. 1. 50. 210-212.

La Nemesis y est plus présente que jamais; on se souvient que le fantôme d'Andrugio pousse son fils à la revanche en se réclamant de la justice céleste:

Andrugio:       Thou vigor of my youth, juice of my love,  
Seize on revenge, grasp the stern-bended front  
Of frowning vengeance with impeised clutch  
Alarum Nemesis, rouse up thy blood,  
Invent some stratagem of vengeance

Which, but to think on, may like lightning glide  
With horror through my breast.  
*A.R. 3.1.43.44-50.*

Alberto fait de même lorsqu'il menace le tyran du fléau céleste:

Alberto: Ay, I am gone; but mark, Piero, this:  
There is a thing call'd scourging Nemesis.  
*A.R. 4.1.65.248-249.*

Cette revanche dont les anciennes victimes deviennent maintenant les exécutants doit ignorer toute forme de compassion et on remarque, à travers les propos qui suivent, le manque absolu de charité chrétienne:

Antonio: My father found no pity in thy blood.  
Pandulpho: Remorse was banish'd when thou slew'st my son.  
Maria: When thou empoin'd'st my loving lord,  
Exil'd was thy pity.  
Antonio: Now, therefore, pity, piety, remorse,  
Be aliens to our thoughts; grim fire-ey'd rage  
Possess us wholly.  
*A.R. 5.3.82.85-91.*

Antonio rejette toute forme de pitié pour accomplir ses meurtres et il ressemble à Piero dans toute sa brutalité. Cependant, et comme pour apporter sa caution à autant de souffrances infligées, le terme chrétien revient avec régularité. C'est d'abord le fantôme d'Andrugio qui se réclame du Ciel comme garant:

Ghost of Andrugio:  
Blest be thy hand. I taste the joys of heaven,  
Viewing my son triumph in his black blood.  
*A.R. 5.3.81.67-68.*

Ghost of Andrugio:  
'Tis done; and now my son shall sleep in rest.  
Sons that revenge their father's blood are blest.  
*A.R. 5.3.83.114-115.*

Cette bénédiction doit être acceptée par le spectateur comme étant sincère, car elle est également accordée par la justice terrestre: la Cité et ses Sénateurs:

Second Senator:  
Bless'd be you all; and may your honors live,  
Religiously held sacred, even for ever and for ever.  
*A.R. 5.3.84.129-130.*

Il appert donc que la revanche d'Antonio est accompagnée de la double caution religieuse et politique: c'est tout simplement la main de Dieu qui, par personnages interposés, s'abat pour châtier les criminels:

Antonio: Now, pell-mell! Thus the hand of heaven chokes  
The throat of murder.  
A.R.5.3.84.120-123.

Pandulpho: By yon bright spangled front of heaven, 'twas I;  
'Twas I sluic'd out his lifeblood.  
A.R.5.3.84.124-125.

On se souvient qu'Antonio est même comparé à Hercule nettoyant les écuries d'Augias et on peut aisément déceler une allusion à *The Fawn* où cette image destinée à dépeindre le masque est dominante:

Galeatzo (to Antonio): Thou art another Hercules to us  
In ridding huge pollution from our state.  
A.R.5.3.84.129-130.

De surcroît, la fin d'*Antonio's Revenge* rappelle vaguement la conclusion de *The Malcontent* - comme si elle en formait déjà la première esquisse: les personnages décident en effet de se réfugier eux aussi dans l'isolement et la contemplation. Ainsi, Pandulpho Feliche, père de Feliche, choisit-il de se retirer dans la vie religieuse: "[...] we will live enclos'd / In holy verge of some religious order, / Most constant votaries." (A.R.,5,3,85,151-153). Quant à Antonio, il se lave les mains et le cœur de son crime pour vivre dans le souvenir de sa belle et chaste défunte:

Antonio: First let's cleanse our hands,  
Purge hearts of hatred, and entomb my love;  
Over whose hearse I'll weep away my brain  
In true affection's tears.  
For her sake ere I vow a virgin bed;  
She lives in me, with her my love is dead.  
A.R.5.3.85.154-159.

Maria fera de même en se réfugiant dans la méditation:

Maria: Leave us to meditate on misery,  
To sad our thought with contemplation  
Of past calamities.  
A.R.5.3.86.163-165.

On constate donc que, si le crime est vengé, la conclusion d'*Antonio's Revenge* n'amène pas grand chose d'autre, car les personnages survivants semblent s'enfermer dans leur malheur et leurs larmes passivement, sans pour autant manifester le zèle et la foi religieuse actifs qui les habitent à la fin de *The Malcontent*.

On peut donc légitimement se demander si *Antonio and Mellida* et *Antonio's Revenge* sont des pièces chrétiennes car, devant tant d'horreurs, une lecture rapide peut incliner à suggérer le contraire. Or la référence au Ciel y est toujours fort appuyée, et ceci en dépit du Mal et de la violence qui règnent. Par exemple, Piero, nous l'avons vu, se réfère sans cesse au Ciel, que ce soit par dérision ou par moquerie:

Piero:           Thy honest stomach that could not digest  
                  The crudities of murder; but, surcharg'd,  
                  Vomited'st them up in Christian piety.  
                  *A.R. 2.2.40.205-207.*

Piero:           How, now, "Ay me!?" Why, art not great of thanks  
                  To gracious heaven for the just revenge  
                  Upon the author of thy obloquies?  
                  *A.R. 4.1.63.214-216.*

Chaque fois qu'il se livre à ses turpitudes, il se réclame également des forces célestes, comme, ici, à l'annonce soudaine du trépas de sa fille: "Forbear me, heaven! What intend these complaints?" (*A.R.*,4,1,66,285). Evidemment, ces termes sont creux sur ses lèvres et ils manifestent son hypocrisie comme nous l'avons déjà démontré, mais ils confirment le calque développé entre Antonio et Piero, le premier reproduisant par vengeance l'œuvre du second. Antonio, personnage jusqu'alors aigri, passif et larmoyant, devient alors soudain actif et il se prend tout à coup pour la main de Dieu.

Miroir cruel de Piero, Antonio ne peut manquer d'évoquer le noir Malevole, complotant pour renverser Mendoza dont il reflète alors, et par stratégie, certaines poses. Marston semble avoir trouvé l'ébauche de son futur masque. Il coalise en lui à la fois le Malcontent qui promène sa mélancolie, le "fool" satirique déguisé, et l'homme d'action qui se venge et qui fait le mal. A cet égard, le Malcontent apparaît moins ambigu, à cause, précisément, de son déguisement qui fait le départ entre l'homme et Malevole, ce double, miroir des opportunistes. A l'inverse, Antonio, se contente d'ourdir ses complots sanglants dans une ambiguïté peu satisfaisante: il n'est pas et il n'est plus lui-même. Certes, une fois déguisé, il devient, comme Malevole, l'agent du temps, et son déguisement lui permet pareillement de sortir du temps réel, pour atteindre une forme d'a-temporalité esthétique qui le rapproche du spectateur, car il

devient alors porteur de tous ses espoirs de revanche et de libération. Sur le plan de la morale, sa présence montre, bien que maladroitement, que le masque est un excellent moyen satirique et théâtral qui permet de s'affranchir du temps et de l'espace pour se retrouver à la fois dans le théâtre et hors de celui-ci.<sup>31</sup>

C'est pourquoi l'excès de violence et la délectation sadique qui accompagnent la revanche d'Antonio laissent perplexes: fût-elle parodique, *Antonio's Revenge* est une pièce de transition. Elle appartient au genre décadent et le regard qu'elle porte sur elle-même, aussi bien que la distance et le détachement des personnages sur eux-mêmes en disent long. Elle représente une phase de transition dans l'œuvre du dramaturge qui crée un personnage à la fois complexe et plat, et il aura besoin de la richesse du déguisement pour faire cohabiter différentes facettes chez un même homme. Enfin, *Antonio's Revenge* est à l'articulation entre deux types de revanches: la revanche physique et celle du verbe qu'elle commence à ébaucher. Elle va mettre un point final à la revanche du sang et, allant de pair, à la revanche personnelle qui semble dater d'un autre âge, bien que l'alibi religieux et juridique cautionnent maladroitement cette succession de violences. Par contraste, *The Malcontent* apparaît comme beaucoup plus mature car la revanche y est désormais stabilisée: plus verbale, elle fait volontairement abstraction des bains de sang où l'on répond au Mal par le Mal.

---

<sup>31</sup> Gisèle Venet, dans *Temps et Vision Tragique: Shakespeare et ses Contemporains* (Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1985), confirme notre estimation d'Antonio à travers son approche très pertinente du temps: "[...] le vengeur doit renoncer à son temps propre, à sa volonté singulière, pour assumer le temps d'un autre, le temps de la victime." (p.74). Elle corrobore également nombre de nos conclusions sur le rôle du masque qui explique les violences d'Antonio: "La perversion momentanée de la nature d'Antonio, lorsqu'elle assure la valeur culturelle du 'fou' en en endossant l'habit, participe alors d'un éclatement entre un temps monolithique, ponctuel, détaché de la durée, le temps de la vengeance, et une durée factice, vacante, qui à la fois reçoit son sens de ce 'temps' et paradoxalement, mais aussi structurellement, retarde son accomplissement." (p.81). Antonio est devenu, hors du temps, le bras du ciel, et, écartelé, il doit se servir du temps dramatique en contre-point pour agir.

## 5. Morale et distance satirique

Une partie de la stratégie du dramaturge provient donc du fait qu'il utilise le même mot pour décrire des situations opposées, ce qui lui permet d'utiliser un procédé à la fois subtil et symboliquement intéressant: lutter par les mêmes armes. Nous avons vu que le masque flatteur se servait du mot pour détruire le mot. Son rôle finalement spéculaire nous permet de mieux appréhender la structuration morale de son théâtre: il nous décrit principalement des êtres vains et ambitieux, désireux de gravir l'échelle sociale; il dessine alors un monde à l'image de ceux-ci et, comme dans un miroir, le monde d'insatisfaction réfléchit l'insatisfaction de ceux qui le dominent: "grief" et "misery" sont les symptômes de ce monde en déliquescence où même les unions amoureuses deviennent impossibles, voire sources de tourments. *Antonio and Mellida* et *Antonio's Revenge* nous montrent comment la torture, la violence émanant d'un dirigeant corrompu, se reproduisent en cascade dans toute la société et il est remarquable que ce mot, ainsi que le mot tourment, servent à la fois à évoquer ce que l'on reçoit ou ce que l'on fait naître en soi par insatisfaction. On comprend mieux le rôle du masque qui provoque le tourment chez ceux qu'il torture en aggravant leur mal, en accélérant le processus de détérioration. Cet antidote, ce poison luttant contre soi-même, conduit à l'éveil, à l'éclatement total ou, dans *The Malcontent*, et, de manière parodique dans *The Fawn*, à un autre tourment, beaucoup constructif: celui du remords. L'insatisfaction ne provient plus de l'ambition ou de quelque souffrance physique ou amoureuse, mais du désir de dénuement, du don de soi pour rencontrer Dieu.

Mais la valeur morale de ces pièces satiriques ne saurait se limiter à l'action proprement dite, car nous savons qu'elle dépend plus étroitement encore du rapport scénique qui s'établit entre les personnages et le spectateur. La violence irraisonnée d'*Antonio's Revenge* nous pousse à prendre Antonio en sympathie. Victime injuste, il subit la torture gratuite d'un fou. Bien que le spectateur soit conscient de

l'exagération manifeste qui caractérise toute la pièce, il est pris de pitié pour ses victimes. Marston joue sur la corde sensible et le spectateur espère que les méchants seront finalement châtiés proportionnellement à leurs crimes. Le bain de sang ne fait que soulager son désir primitif de revanche. Certes, nous percevons toutes les ficelles de l'artifice qui se regarde faire, depuis le fantôme jusqu'aux formules apprêtées, mais nous nous laissons volontiers prendre, car le coup de dague, ou les flots de sang sont presque stéréotypés: ce sont les icônes de la revanche, ces repérages signalétiques reconnus de tous, selon Huston Diehl.<sup>32</sup>

Cette pièce agit donc d'abord sur l'instinct, et ensuite sur la raison. Mais, ce qui met le spectateur mal à l'aise sur le plan moral, c'est cette insidieuse prise de conscience que la parodie va trop loin et qu'elle se prend trop au sérieux. Antonio devient un maniaque qui refuse toute pitié et toute tempérance. Comme le dit P.J. Ayres, il ne peut plus trouver grâce et pardon auprès du spectateur dont il s'aliène la sympathie tant il est devenu violent et cruel; il dit manier le glaive de Dieu, mais il ajoute à sa revanche un sadisme et un manque de pitié tels que rien ne peut plus les excuser.<sup>33</sup>

Antonio:            I will not lose the glory of the deed  
                         Were all the tortures of the deepest hell  
                         Fix'd to my limbs. I pierc'd the monster's heart  
                         With an undaunted hand.  
                         A.R.5.3.84.120-123.

---

<sup>32</sup> Huston Diehl, "The Iconography of Violence in English Renaissance Tragedy," *Renaissance Drama* (Evanston: Northwestern University Press), n.s. 11 (1980), 30: "Marston uses the conventional icon of revenge in an original and highly ironic way, blurring the moral distinction between villain and hero and undercutting his hero."

<sup>33</sup> P.J. Ayres, "Marston's *Antonio's Revenge*: The Morality of the Revenging Hero," *Studies in English Literature 1500-1900*, 12:2 (1972), 359-74.

Le critique note (361) que l'auditoire, horrifié par la brutalité de Piero, est conditionné pour accepter l'indignation d'Antonio; mais, bientôt, c'est Antonio qui recueille à son tour l'horreur des spectateurs: "What Marston does in the remainder of the play is to undermine the sympathetic attitude he has encouraged by working out a number of situations that involve the audience in an understanding of the real nature of the revenger." (362).

Il est clair qu'Antonio ne trouve pas grâce à ses yeux: "Antonio is a grotesque inflation of the traditional revenger, made grotesque [...]" (370). P.J. Ayres dénonce les excès d'Antonio et il refuse même l'idée d'une parodie car l'ensemble est trop sérieux pour envisager cette hypothèse (360).



Pourtant, les sénateurs apportent leur caution divine à ce massacre: "Bless'd be you all; and may your honors live, / Religiously held sacred, even for ever and ever. (A.R.,5,3,84,127-128). La conclusion devient alors plus ambiguë que jamais, car le spectateur, maintenant révolté par un Antonio noir et brutal, est brusquement bafoué dans sa fibre morale quand il le voit soudain officiellement réhabilité par tous:

Galeazzo:           Thou art another Hercules to us  
                           In ridding huge pollution from our state.  
   A.R.5.3.84.129-130.

La pitié dont Antonio nous avait peu à peu sevrée revient, presque banale, plate, sur les lèvres d'un sénateur: "Alas, poor orphan!" (A.R.,5,3,84,137). Et la pièce se termine, désabusée, dans la solitude et les larmes:

Maria:                Leave us to meditate on misery,  
                           To sad our thoughts with contemplation  
                           Of past calamities. If any ask  
                           Where lives the widow of the poisoned lord  
                           Where lies the orphan of a murder'd father,  
                           Where lies the father of a butchered son,  
                           Where lives all woe, conduct him to us three,  
                           The downcast ruins of calamity.  
   A.R.5.3.86.163-170.

Une telle conclusion que renforcent les mots d'Antonio ("Never more woe in lesser plot was found") (A.R.,5,3,86,176) confirme la complaisance certaine de la pièce vis-à-vis de soi-même. Faut-il la prendre au sérieux, ou voir en elle une parodie qui ferait semblant de ne pas l'être, mais en se refusant d'être entièrement parodique? Nul ne le saura jamais sinon le spectateur, juge final de cette pièce.<sup>34</sup>

---

34

Jonathan Dollimore, *Radical Tragedy* (Brighton: The Harvester Press, 1986).

Si le point de vue de R.Broude quant à la légitimité de la revanche personnelle est parfaitement défendable, il nous faut cependant tempérer ce jugement par le fait que cette pièce est tellement parodique que son sérieux n'est pas crédible. Dollimore y voit au contraire tant d'outrance qu'il ne cautionne plus l'alibi religieux et il voit en Antonio l'être brisé qui cherche à retrouver son unité à tout prix: "As revengers [Antonio and Andrugio], far from being the instruments of divine providence, they subversively arrogate its retributive function;" (p.38)

Dollimore poursuit son analyse en montrant qu'Antonio est le chaos et qu'il représente la division d'une époque: "The ideology of the Elizabethan World Picture was built around the central tenet of teleological design: the divine plan in-formed the universe generally and society particularly, being manifested in both as Order and Degree." (p.6).

Le spectateur est pareillement manipulé sur le plan moral dans *The Malcontent*. Au départ, il vit le masque de manière très négative, car il lui est présenté sous un jour défavorable. Il ne peut savoir s'il s'agit d'un masque. Pis, Malevole nous laisse à penser qu'il sera quelque second Vindice, car, dès le début, avant le troisième Quarto, sa revanche s'acharne sur Pietro et on ne voit pas bien ce qui pourrait la freiner: comme dans le théâtre de la revanche, il fomente et il complot; tout ceci est accompagné et confirmé par une gesticulation agressive au cours de laquelle il lapide tout un chacun. Mais, force est de constater que l'excès provoque lentement l'incrédulité. De fait, on sent poindre alors un léger effet de distance comme si, peu à peu, Malevole entrait en connivence avec le spectateur et ceci, essentiellement, par le biais du verbe et par la magie des sons. Le comique gagne du terrain et ce comique devient régénérateur car il épouse le tourment moral qui conduira au sentiment religieux.

Le spectateur apprend aussi à connaître Mendoza dont les apartés créent une sorte de complicité avec lui. Mais le comique verbal de Mendoza et ses contradictions, lui inspirent peu à peu un sentiment de tragédie quand, seul, il évoque la destruction de l'ordre par le mal. Le tragique naît de la peur, de la terreur qu'il fait naître chez le spectateur dont il s'est presque fait un complice. Il en va tout autrement pour le masque qui représente, à premier abord, une valeur éminemment tragique dans la mesure où il s'identifie au chaos, mais dont, peu à peu, les rapports avec le spectateur se font sur un registre comique qui va dans le sens de la rédemption.

En effet, Malevole use de l'aparté et il nous avoue alors sa souffrance mais également sa fonction d'acteur. Il s'empare de l'image théâtrale pour devenir le metteur en scène de ses propres complots car, narrateur, il est théâtre dans le théâtre. Il imprime progressivement chez le spectateur l'image d'Altofronto déguisé et celle du rédempteur de Pietro. Il se produit dès lors une mutation, car, objet de la providence, il acquiert la sympathie morale de l'auditoire. Il le pousse à la prise de conscience, mais, à l'inverse des vengeurs authentiques, il demeure magnanime. C'est d'ailleurs ce qui fait la

différence majeure avec les autres pièces: il touche le spectateur par une distance positive. Son geste de pardon fait penser à une faiblesse, à une chute, et il n'est pas un spectateur qui n'aurait instinctivement souhaité une sorte d'écho de la loi du talion. Mais celle-ci n'appartient plus désormais qu'à la farce réductrice d'une comédie comme *The Fawn* ou à la tragédie de la revanche. Primitive, elle n'apporte rien, sinon la satisfaction, par délégation, d'un désir vengeur. Marston manipule le spectateur malgré soi, et il le pousse, en le prenant par surprise, à une prise de conscience de la magnanimité, du pardon, et de la pénitence. La satire de Marston est devenue régénératrice et non plus destructrice. Elle est fondamentalement comique, même si le contexte dans lequel elle s'inscrit est tragique: Altofronto porte haut son cocuage et il souffre sa faiblesse; il doit apprendre à lutter avec les armes qu'il n'a jamais su utiliser par idéalisme; il lui faut manier le langage, le verbe double, l'hypocrisie, et donc être acteur, au sens grec. Nous pouvons donc approuver sans réserve la perspicacité de Larry S. Champion pour qui la technique de Marston se situe au niveau du spectateur: "We have observed further that, while both revengers in Marston's play are essentially static, the playwright manipulates our response in such a way as to enhance interest in their dramatic function."<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Larry S. Champion, "The *Malcontent* and the Shape of Elizabethan-Jacobean Comedy," *Studies in English Literature 1500-1900*, 25:2 (Spring 1985), 374.

**CHAPITRE 5:**  
**SAGESSE ET CONSTANCE**

## 1. "Esprit et politique" dans *The Fawn*

Cet appel à la raison du spectateur, loin des passions et de l'instinct, on la retrouve à travers la notion conjointe de sagesse et d'esprit. C'est dans *The Fawn* que le mot "wit," apparaît le plus souvent pour caractériser les innombrables farces ou bons mots qui émaillent cette pièce comique. Si Marston y use sans compter de jeux de mots éculés, ce n'est pas uniquement pour plaire au spectateur, mais pour souligner le jeu de la réalité si important dans une pièce où les jeux de perception prévalent, car "wit" exprime la capacité à faire le lien entre deux mots, deux expressions, deux situations - et ainsi, à en déceler le point commun. "Wit" est donc synonyme de vivacité, d'acuité de l'esprit, et d'intelligence.<sup>36</sup>

Dès lors, le dramaturge utilise largement ce procédé, de façon ironique, que ce soit entre le masque et ses interlocuteurs, ou directement entre les personnages, afin d'en tancer l'aveuglement et la bêtise complaisante:

Malevole: Your lordship is a very wittol.  
Bilioso: Wittol?  
Malevole: Ay, all-wit.  
M.4.5.90.95-97.Q3.

Bilioso: Besides, 'twas your lordship's pleasure to call me wittol and cuckold [...]  
M.5.6.116.151-152.Q3.

Ce court extrait repose sur un jeu de mot facile qui établit un lien factice entre deux expressions approuvées. *The Malcontent* et *The Fawn* étant de conception parallèle, on y retrouve sans surprise un réseau voisin de lieux communs destinés à dénoncer la suffisance et l'ânerie:

Zuccone: No, I misthought it. My wife had wit, beauty, health, good birth, fair clothes, and a passing body; a lady of rare discourse, quick eye, sweet language, alluring behavior, and

---

<sup>36</sup> L'O.E.D. nous donne la définition suivante du nom "wit": "The faculty of thinking and reasoning in general: mental capacity, understanding, intellect, reason." Par extension, le mot suggère une qualité: "Good or great mental capacity; intellectual ability; genius, talent, cleverness; mental quickness or sharpness, acumen." Il en vient donc à traduire des qualités morales dont on remarque qu'elles font appel à la raison et à la mesure: "Wisdom, good judgement, discretion, prudence: = sense [...]"

exquisite entertainment. I misthought it, I fear'd, I doubted,  
 and at the last I found it out, I praise my wit. I knew I was a  
 cuckold.  
 Hercules: An excellent wit.  
 Zuccone: True, Fawn; you shall read of few dons that have had such a  
 wit, I can tell you.  
*F.4.1.82.313-322.*

Ce passage, dans lequel "wit" apparaît trois fois, sous-entend des qualités morales de jugement et de discernement: la satire repose sur le décalage qui s'exprime ici par le contraste résultant d'un même mot utilisé dans des circonstances opposées pour mieux dénoncer la folie de Zuccone, ce "wit in reversion" comme le dit si astucieusement Maquerelle dans *The Malcontent* (*M.*,5,5,108,30).

Symbole du jeu lexical, emblème de toutes les métamorphoses du sens, des nominations ou des jugements arbitraires, "wit" fustige l'aveuglement, ou la vision pervertie de la dupe intoxiquée qui se targue sans trêve de sa capacité à discerner l'essence des choses. De la sorte, "wit" établit un pont dialectique entre l'imaginaire et le réel, mais aussi entre la forme et la morale. Ce n'est pas fortuit, car l'esprit est associé à un autre concept, celui de la sagesse, "wisdom." Ainsi, le vieux duc Gonzago qui se flatte de sa rhétorique, se croit-il infiniment plus perspicace et prudent que les autres:

Gonzago: With this free heat,  
 Or this same Estro or Enthusiasm  
 (For these are phrases both poetical),  
 Will we go rate the prince, and make him see  
 Himself in us; that is, our grace and wits,  
 Shall know his shapeless folly; vice kneels whiles virtue sits.  
*Enter Tiberio.*  
 But see, we are prevented. Daughter, in!  
 It is not fit thyself should hear what I  
 Must speak of thy modest, wise, wise mind.  
 For th'art careful, sober, in all most wise  
*Exit Dulcibel.*  
 And indeed our daughter.  
*F.2.1.45.487-97.*

C'est en utilisant, à propos de Tiberio, puis de sa fille Dulcibel, une formule spéculaire que, par cascades successives, il réussit à faire l'éloge de sa propre sagesse: il voit en effet dans celle de sa fille - qui déjà le dupe à son insu - le reflet de la sienne: "What, are you wiser than your father? Will you direct me?" (*F.*,3,1,62,362-363).

Il est donc clair que les mots "wise" et "wit" sont virtuellement synonymes. Gonzago ressemble à Zuccone dans la mesure où il est victime de lui-même: le solipsisme dont nous avons parlé à propos de la jalousie de Zuccone se retrouve chez lui, car il est jaloux des erreurs supposées de sa fille: le masque choisit de l'attaquer au point le plus sensible, le mot, le langage, et ainsi d'associer les mots à la bêtise. La technique du masque vis à vis de Gonzago est la même que celle qu'il utilise avec Zuccone: il se moque de lui et il lui renvoie sa propre image. Il lui rit au nez en lui offrant le miroir de son style, de sa faconde, et de sa façon de raisonner qui prend pour base le soupçon associé au contentement de soi. Si le masque ne torture pas Gonzago, il adopte cependant le même cheminement, car il le séduit par des propos enjôleurs et aimables que le benêt prend pour argent comptant. Il allie donc séduction et tentation à la flatterie.

La stratégie du masque s'en prend ici au langage lui-même. Il pourfend la fausseté de toutes les assertions qui visent à donner au fond les caractéristiques de la forme. En ce sens, *The Fawn* est une pièce moderne car, en dépit de la tournure futile que lui confère le ton de la farce, elle s'attaque à toute la logique ancienne qui fait du beau langage et de la rhétorique les miroirs de l'intelligence. Cette interprétation que nous offre *The Fawn* éclaire rétroactivement *The Malcontent* car on y retrouve les mêmes ingrédients. Le langage, l'esprit en particulier, est finalement moralement synonyme de subversion au lieu de construction morale, dans la mesure où il peut être totalement absurde et ne plus refléter l'équilibre interne.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Si manier le verbe, c'est finalement agir pour faire éclater les certitudes, ce qui est une conception moderne de la langue, nous rejoignons alors totalement Leo Salingar qui dans "'Wit' in Jacobean Comedy," in *Arts du Spectacle et Histoire des Idées*, Recueil Offert en Hommage à Jean Jacquot (Ed. Société des Amis du Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance. Tours: Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, 1984), démontre que les comédies citadines font un usage intensif du concept: "They deal less with *wit* as a property of speech, and more obviously with *wit* as a property of action." (p.132). Leo Salingar montre bien le rôle subversif de ce terme, car il fait voler en éclat toutes les certitudes langagières: "Their wit lies in giving an unexpected theatrical turn to familiar assumptions. In this sense, they are lively, topical and inventive; they are neat in construction, and deliver a slight shock to received social ideas." (p.136). Ce passage du mot à l'action, c'est précisément celui que nous observons à travers nos quatre pièces et il est certain que le mot lui-même et les bons mots qui l'accompagnent prennent un tour très fort dans *The Fawn*, laquelle comédie présente déjà certains traits

## 2. Sagesse, religion et politique dans *The Malcontent*

Dans *The Malcontent*, "wit" est également associé à la sagesse et à la connaissance de soi. On évoquera les propos d'Emilia pour qui la langue peut être acquise par l'effet magique de quelque potion: "By my troth, I have eaten but two spoonfuls, and methinks I could discourse most swiftly and wittily." (*M.*,2,4,49,22-23). Tel est également le propos de Maquerelle à l'égard de la stupide Biancha: "May my posset's operation send you my wit and honesty." (*M.*,2,4,50,56). Comme dans *The Fawn*, la sagesse semble aller de pair avec la beauté physique, l'équilibre, et Malevole le rappelle avec ironie à Maquerelle avant le terme de la pièce: "Be wise as you are fair, give way to fate." (*M.*,5,6,109,6). Cet équilibre s'acquiert en suivant la destinée.

"Wit", c'est le mot favori des dupes et le troisième Quarto ne manque pas de l'exploiter sur le mode comique à travers le mot "wittol":

Malevole:	Your lordship is a very wittol.
Bilioso:	Wittol?
Malevole:	Ay, all-wit.
Bilioso:	Amphitryo was a cuckold.
	<i>M.</i> 4.5.90.95-98.Q3.

Ce n'est pas le fait du hasard si le troisième Quarto a manifestement choisi d'insérer ces lignes car elles font mieux pénétrer le sens des paroles apparemment anodines de Malevole qui, se moquant du front de Bilioso, tourne en réalité en dérision sa propre absence de sagesse et de maturité politiques dont Bilioso porte le reflet pour éclairer en retour le vrai sens d'Altofronto: "Your lordship sweats; your young lady will get you a cloth for your old worship's brows." (*M.*,4,5,91,99-100).

Bref, la satire dénonce ici les assimilations abusives, les transferts rapides entre la réalité et l'apparence et elle trouve alors son accomplissement dans l'équivalence effectuée entre "wit," "wisdom," et "policy." Ce dernier terme semble en effet aller de

---

caractéristiques de la comédie citadine qui va suivre; *The Dutch Courtesan* nous en apportera la confirmation.



pair avec les autres et ainsi rattacher de façon interposée le thème langagier à la politique dont Malevole se moque lorsqu'il rappelle Piero à la réalité: "Politician! Wise man! Death!" (M.,3,5,74,20). Semblable vocabulaire est aussi destiné à Mendoza, successeur de Pietro, qui s'estime à l'abri de son intelligence: "'tis most fit / The train of Fortune is borne up by wit." (M.,4,3,81,65-66). A cette assurance altière, Malevole réplique: "Now, you egregious devill! Ha, ye murdering politician!" (M.,4,3,81,67). Le terme "politique" prend donc le sens de complot, de ruse et de duplicité:

Mendoza:           What, art a scholar? Art a politician? Sure, thou art an  
                          arrant knave.  
                          M.5.4.103.16-17.

Mendoza:           Canst thou empoison? Canst thou empoison?  
Malevole:          Excellently; no Jew, 'pothecary, or politician better.  
                          M.5.4.104.32-34.

L'assimilation n'est pas fortuite, mais elle est le fruit d'une intention délibérée de la part de l'auteur, lequel, dans l'action secondaire, nous montre d'autres politiciens en jupons: en quelques lignes, on voit Bilioso flatter Biancha: "Thou art ever my politician" (M.,3,1,60,50,Q3) pour en vanter l'esprit peu après: "Surely, I do wonder how thou, having for the most part of thy lifetime been a country body, shouldest have so good a wit." (M.,3,1,61,77-79,Q3). Il est par ailleurs remarquable que cette scène fasse partie des ajouts du troisième Quarto, car ce dernier semble avoir eu pour objectif secondaire l'analyse du mot "policy." Ceci est intéressant pour notre propos, car il nous ramène inéluctablement au thème du Machiavel: si "wit", dans *The Fawn*, pousse au gros rire, il n'en va pas ainsi dans *The Malcontent*, car pour Machiavel l'esprit et la sagesse, au même titre que la force physique, forment l'un des moyens nécessaires pour se rendre maître de la fortune, de la destinée; il s'agit d'une authentique corruption lexicale qui consiste à s'emparer de la sagesse prise dans son sens traditionnel d'acceptation de l'ordre, du decorum, pour la rendre alors tributaire d'objectifs matériels. Mendoza le sait et il l'affirme en public avec beaucoup de solennité après avoir éliminé Pietro et chassé Aurelia: "My lords, address to public council; 'tis most fit / The train of Fortune is

borne up by wit." (*M*,4,3,81,64-65). L'esprit, la grandeur d'âme (fortitude), sont les seuls moyens pour l'homme d'exercer sa volonté et de modeler la destinée.

C'est pourquoi, si le thème du langage agrège en un seul bloc les concepts de "wit," "wisdom" et "policy", ce dernier terme ne trouve en fait son plein accomplissement qu'à travers un quatrième que le troisième Quarto souligne sans ambage: le mot "religion."<sup>38</sup>

Pietro: O, a religious policy.  
*M*.1.3.18.13.

Malevole: But damnation on a politic religion!  
*M*.1.3.18.14.Q3.

Le jeu de mot que le dramaturge a ainsi décidé de mettre en valeur met l'accent sur la notion de duplicité: en effet l'adjectif "politic" éclaire l'adjectif "religious" car on se souvient que, précédemment, l'Eglise a été évoquée comme étant un lieu de duplicité, de "dissimulation" (*M*,1,3,18,4). Par ailleurs, John Marston, dans un autre ajout du troisième Quarto et qui est suivi par le jeu de mot sur "wittol", choisit de faire décrire par Malevole l'hypocrisie du vil Bilioso, mouvant comme une girouette et allant au plus offrant, à travers le mot "religion" pris dans cette seconde acception dont il souligne comme par anticipation la proximité avec Hercules:

Malevole: What religion will you be of now?  
Bilioso: Of the duke's religion, when I know what it is.  
Malevole: O Hercules!  
Bilioso: Hercules? Hercules was the son of Jupiter and Alcmena.  
*M*.4.5.90.90-93.Q3.

Ceci est d'autant plus intéressant que *The Malcontent* nous montre trois politiques face à la religion: Mendoza qui joue à l'homme d'Eglise, Pietro qui est gagné par le repentir religieux, et Malevole qui remplit le rôle de confesseur. Le troisième Quarto, dont nous savons par ailleurs l'importance qu'il choisit de donner au

---

38 L'association de la religion et de la politique n'est pas propre à John Marston. On pense, par exemple à Flamineo, dans *The White Devil* qui nous en rappelle le lien intime: "Religion, oh, how it is commeddled with policy!" (*W.D.*,3,3,194,39-40). John Webster, *The White Devil*, in *Three Jacobean Tragedies*, ed. with an introd. by Gamini Salgado (Harmondsworth: Penguin Books, 1981).

thème de la flatterie, ne nous surprend donc pas lorsqu'il décide de faire dire à Mendoza toute sa méfiance à l'égard des hommes d'église:

Mendoza: Thou'st kill him. We are wise; we must be wise.  
Malevole: And provident.  
Mendoza: Yea, provident. Beware an hypocrite;  
A churchman once corrupted, O, avoid!  
*Shoots under his belly.*  
A fellow that makes religion his stalking-horse,  
He breeds a plague. Thou shalt poison him.  
M.4.3.84.120-21.122-123.Q3.

Il apparaît donc clairement que le mot "policy" et la duperie sont unis par le biais de l'artifice du langage; c'est la raison pour laquelle nous pouvons dire que, dans *The Malcontent*, le tragique émane du rôle perverti accordé au mot; à l'inverse, dans *The Fawn*, le regard porté sur la politique est comique car la duperie, même si elle est parfois déplaisante, ne va pas bien loin: ainsi, Dulcimel, sous les yeux de son père, donne-t-elle à son amant tous les renseignements pour qu'il la rejoigne et feint d'en critiquer la ruse "O, sir, but note the policy of youth; / Mark but the stratagems of working love" (*F.*,4,1,93,589-590) afin de faire naître chez son père aveuglé un instant de vanité: "Politicly; our daughter to a hair." (*F.*,4,1,94,607). Ici encore, la politique consiste à duper les autres par des attitudes doubles, mais aussi à se duper soi-même sous le couvert de la sagesse:

Gonzago: Know, sir [Tiberio], our daughter  
Is our daughter, and has wit at will  
To gull a thousand easy things like you.  
F.4.1.95.629-631.

Le mot "religion," apport du troisième Quarto dont l'orientation chrétienne est manifeste, prend maintenant différentes acceptions. Son sens courant, bien évidemment, mais, simultanément une version pervertie, la religion de certains, et Mendoza en est l'illustration la plus accomplie; il n'est pas fortuit que les ajouts du troisième Quarto entretiennent cette ambiguïté. Celle-ci est d'autant plus insupportable que John Marston revient vite à la racine du mal: le langage et la flatterie dont nous savons que, pour le Bilioso du troisième Quarto, elle est synonyme de religion.

C'est d'ailleurs l'insistance sur la duplicité qui distingue le mieux Bilioso de Balurdo, son prédécesseur dans les deux Antonio Plays, et qui montre clairement le cheminement de la pensée du dramaturge, car cet aspect n'apparaît pas encore de manière affirmée et John Marston s'en tient simplement au thème de la bêtise: "But if you hear anybody speak so wittily that he makes all the room laugh, that's I, that's I." (*F.*,5,1,68,86-87). Balurdo, comme son nom l'indique, se pique d'intelligence alors qu'il est particulièrement borné:

Piero:	Dost thou know what thou hast spoken all this while?
Balurdo:	O lord, duke, I would be sorry of that. Many men can utter that which no man but themselves can conceive; but, I thank a good wit, I have the gift to speak that which neither any man else nor myself understands.
Piero:	Thou art wise. He that speaks he knows not what shall never sin against his own conscience; go to, thou art wise.
	<i>A.R.</i> 2.1.25.32-38.

Le thème langagier est déjà présent et toute la bêtise de Balurdo, tout son rôle scénique, tourne quasi-exclusivement autour de son goût pour la belle parole, et, nous l'avons vu dans le chapitre sur les "tokens," de son envie absurde de saisir l'inexprimable et le réel par le truchement de la plume ou du pinceau. Le thème du langage n'est donc pas encore orienté vers la notion de duplicité.

### 3. **Altofronto ou l'apprentissage de l'inconstance et de la politique**

C'est cette inconstance que le thème du cocuage a pu mettre en valeur sur le plan personnel et que Malevole choisit d'étoffer en travaillant Bilioso. Rappelons que le troisième Quarto, après avoir développé le tourment de Pietro, a choisi d'inscrire Bilioso comme double comique de Pietro. Il n'est donc point fortuit que le Malevole flatteur veille aussi à le plonger dans la souffrance: "May'st thou be a notorious wittolly pander to thine own wife, and yet get no office, but live to be the utmost misery of mankind, a beggarly cuckold!" (*M.*,2,3,46,35-37,Q3). C'est pourquoi Marston décide un changement de masque en portant l'accent sur le langage qui est aussi fluctuant que les

êtres faibles comme Pietro, mais source de pouvoir; or, Bilioso est une girouette du pouvoir comme il le dit à Malevole en fin de pièce:

Malevole:           But if that Altofront should turn straight again?  
Bilioso:            Why, then, I would turn straight again.  
                      'Tis good run still with him that has most might:  
                      I had rather stand with wrong than fall with right.  
  *M.4.5.90.87-90.*

C'est à cet endroit que le troisième Quarto ajoute quelques lignes destinées manifestement à appuyer ce thème:

Malevole            What religion will you be of now?  
Bilioso:            Of the duke's religion, when I know what it is.  
  *M.5.5.91-92.Q3.*

Ce mot "religion" est intéressant car c'est un apport non négligeable du troisième Quarto. Il est symbole de dissimulation comme nous le découvrons au début de l'acte 1 lorsque Pietro demande à Malevole d'où il vient et que ce dernier lui rétorque qu'il vient de l'église: "From the place of much dissimulation, the church." (*M., 1,3,18,4*). Le mot "church" est aussi un ajout du troisième Quarto qui vient donc compléter le mot "religion" de manière implicite lorsque Pietro demande à Malevole qui il est: "I wonder what religion thou art of." (*M.,1,3,18,7*). Malevole rétorque "Of a soldier's religion." (*M.,1,3,18,8*). Il donne ainsi à ce mot une autre dimension. En fait, le mot "religion" ne peut désormais plus être compris autrement qu'avec une connotation d'hypocrisie:

Pietro:            And what dost think makes most infidels now?  
Malevole:          Sects, sects. I have seen seeming Piety change her robe so oft that sure none but some arch-devil can shape her a new petticoat.  
  *M.1.3.18.9-12.*

Il s'associe à l'idée de croyance et de fluctuation et il véhicule l'idée que la duplicité est devenue une forme de religion, ce que le troisième Quarto confirme en permettant à Malevole d'ajouter: "But damnation on a public religion!" (*M., 1,3,18,14-15,Q3*).

Religion, hypocrisie et double langage ne font qu'un. C'est la raison d'être de Bilioso qui, selon Malevole, est imperméable à tout sentiment de honte: "He that by any means gets riches, his means never shames him." (*M.,5,3,102,85-86,Q3*).

C'est celle de Mendoza également que seule la flatterie gouverne; c'est celle de Maquerelle dont la présence et le jeu sont étoffés par le troisième Quarto:

Maquerelle: Pish, honesty is but an art to seem so. Pray ye, what's honesty, what's constancy, but fables feigned, odd old fools' chat, devised by jealous fools to wrong our liberty?  
M.5.3.99.12-14.Q3.

Double comique de Mendoza, elle résume ici son éthique de vie où apparence et artifice gouvernent ses agissements, tout comme ils domineront les attitudes de Mendoza et de Bilioso. C'est pourquoi le troisième Quarto choisit d'ajouter en fin de pièce onze vers dénonçant le biais de l'apparence et associant flatterie, luxure et inconstance. Malevole y fustige alors le flatteur parasite qui fait étouffer et pourrir le chêne jusqu'au cœur. Il fustige la luxure:

Malevole: [...] lust so confirm'd  
That the black act of sin itself not sham'd  
To be term'd courtship.  
M.5.6.115.134-136.Q3.

Celle-ci n'est pas ici suggérée physiquement mais elle sourd de l'ambiguïté du langage qui baptise, déguise avec des mots, sans se préoccuper du réel. C'est aussi ce que suggèrent ses propos sur l'inconstance:

Malevole: Let them remember that th' inconstant people  
Love many princes merely for their faces  
And outward shows;  
M.5.6.115.138-140.Q3.

Le masque est en mesure de rivaliser sur tous ces fronts car, au déguisement physique, il associe le déguisement de la parole. Mais le masque présente aussi, en tant que tel, un rôle, une valeur de référence, si l'on se souvient que derrière celle-ci se cache un être vulnérable dont la crédibilité est nécessaire pour garantir l'équilibre et le bien-fondé de la satire. La critique a parfois vu en Malevole ou dans le Malcontent un aigri qui aurait bien choisi son déguisement. Nous ne sommes pas d'accord. En effet, si l'on peut à juste titre se poser la question, Malevole prend soin, lors de ses apartés avec Celso, de nous rappeler qu'il joue un rôle:

Malevole: What, play I well the free-breath'd discontent?  
M.1.4.26.31.

Malevole: O, my disguise fools him most powerfully!

For that I seem a desperate malcontent,  
He fain would clasp with me;  
M.3.3.67.32-34.

Aucune emphase dans le propos, une sobriété qui tranche: Altofronto est sincère et ému, et il ne fait que jouer un rôle. Le troisième Quarto, en insistant sur la fonction du langage qui répond au langage et de la douleur qui répond à la douleur, confirme ce rôle positif et rejette toute pose destructrice. La fin de *The Malcontent* est diamétralement opposée à celle d'une pièce de la revanche, car aucune goutte de sang n'y est versée. Qui plus est, un véritable aigri n'aurait pas accueilli Maria et Celso en son sein pour renvoyer Aurelia et Pietro à leurs vœux, Maquerelle à son bordel. Il n'aurait pas non plus laissé, avec un dédain superbe, la vie sauve à Mendoza. Nous ne nions pas qu'Altofronto soit affecté par sa faiblesse passée et il nous le dit: "Hope, hope, that never forsak'st the wretched'st man, / Yet bidd'st me live and lurk in this disguise!" (M.,1,4,29-30,26). Mais cet espoir n'est point un repli stérile, même si le masque se laisse parfois aller à soupirer tant son rôle lui pèse: "O God, how loathsome this toying is to me!" (M.,5,3,41-42,100). A l'inverse de Bilioso et des girouettes, Altofronto est en effet animé par une vive foi chrétienne: "[...] and the great Leader of the just stands for me." (M.,5,4,106-107,86-87). Et il en va de même pour le masque qui parfois ne se contient plus malgré sa définition négative:

Mendoza: A most sound brainpan! I'll make you both emperors.  
Malevole: Make us Christians, make us Christians!  
M.4.3.76-77.82.

Mais le troisième Quarto, en insistant sur le mot "religion" montre que celle-ci, comme le caméléon, peut prendre des sens différents. La religion d'Altofronto et du masque c'est cette transformation de l'aigreur gratuite d'un malcontent ordinaire en une aigreur régénératrice que le troisième Quarto affirme haut et fort. Auparavant, il est vrai que Malevole limitait son rôle à des accès de colère et à des insultes rudimentaires qui jetaient le discrédit sur sa conversion finale.

Nous pouvons maintenant affirmer qu'Altofronto, déguisé en malcontent, revit sa faiblesse en torturant Pietro. Pusillanime, cocufié par son environnement, il a perdu le trône, victime de sa vertu naïve et inadaptée à sa fonction:

Malevole:           [...] so slept in fearless virtue,  
Suspectless, too suspectless; till the crowd,  
Still lickerous of untried novelties,  
Impatient with severer government,  
Made strong with Florence, banish'd Altofront.  
M.1.4.13-17.25.

Il doit maintenant apprendre à se servir de l'arme qu'il avait toujours négligée auparavant: la parole déguisée: "I wanted those old instruments of state, / Dissemblance and suspect." (M.,1,4,9-10,25). Chez Mendoza, il se heurte à la quintessence de l'hypocrisie. Mais, c'est chez les faibles qu'il préfère étaler son jeu, car ils sont très proches de lui: ce minable de Bilioso, ce petit aigri flatteur, c'est son adversaire: apparemment le plus inoffensif, mais plus dangereux peut-être car le vice et l'erreur des petits, c'est celle des grands. Paragon de l'inconstance, il est la reproduction d'Altofronto, paragon de la vertu abstraite:

Malevole:           My right worshipful lord, your nightcap makes you have a  
passing high forehead.  
M.1.4.27.48-49.Q3.

Ce jeu de mots qui n'est pas le fruit du hasard chez Marston nous montre le masque en train de se torturer, de se moquer de lui-même ou des autres dupes dans son cas, comme lorsqu'il se gausse de Ferneze: "How doth the grand cuckold, Lucifer?" (M.,2,5,57,142). Symétriquement, Pietro, lorsqu'il raconte, déguisé en ermite, sa propre mort, fait, à l'abri du déguisement, mais avec une sincérité d'autant plus grande, sa propre confession et revit son erreur et sa honte:

Pietro:           Methinks I hear him yet: "O female faith!  
Go sow the ingrateful sand, and love a woman!  
And do live to be the scoff of men?  
To be the wittol-cuckold, even to hug my poison?  
M.4.3.80.25-28.

With that he sigh'd so passionately deep  
That the dull air even groan'd. At last he cries,  
"Sink shame in seas, sink deep enough!" so dies,  
For then I view'd his body fall and souse  
Into the foamy main.  
M.4.3.80.41-45.



Pietro dépasse ici son rôle de transmetteur passif d'une nouvelle fictive, pour soudain donner un sens aux mots creux, car sa douleur provient désormais de l'intérieur. Il manie la langue de la sincérité pour reconstituer cette mise en scène dont les mots sont habités par émotion si vraie qu'ils en deviennent pathétiques. On les opposera à ceux, cliniques et froids, de Malevole qui suggère à un Mendoza aveugle cette scène aux mots ampoulés dont ils sait qu'ils toucheront au vif l'amateur de situations torves:

Malevole:           Um! Not so good. Methinks, when he is slain,  
                          To get some hypocrite, some dangerous wretch,  
                          That's muffled o'er with feign'd holiness,  
                          To swear he heard the duke on some steep cliff  
                          Lament his wife's dishonor, and, in an agony  
                          Of his heart's torture, hurled his groaning sides  
                          Into the swoll'n sea.  
                          M.3.3.70.103-109.

Manier le verbe à bon escient, réconcilier apparence et réalité, restaurer l'unité de l'être en lui retirant son masque ou en s'adaptant à sa personnalité, tel est le but véritable de *The Malcontent*. Mais Malevole / Altofronto choisit d'utiliser la politique de la religion sans en pervertir le terme; à l'inverse de Mendoza qui cherche à maîtriser la destinée tout en en faisant fi, Malevole agit avec prudence et dévotion spirituelle; il attend son tour ("Hopeless to strive with fate. Peace! Temporize!") (*M.*,1,4,26,28) car, stoïque, il pressent que la nature n'est pas aveugle, mais qu'elle est informée par le dessein de la providence. Il n'en rejette pas pour autant la nécessité de l'action, ni de la vengeance au moment opportun:

Malevole:           Celso, didst hear? O heaven, didst hear  
                          Such devilish mischief? Sufferest thou the world  
                          Carouse damnation even with greedy swallow,  
                          And still dost wink, still does thy vengeance slumber?  
                          If now thy brows are clear, when will they thunder?  
                          M.3.3.71.124-128.

Slights, dans un article récent, souligne précisément cette annihilation de soi, prélude à une reconstruction ultérieure: "[...] Marston chooses fiction of self-obliteration for his two most successful comedies, the pair that most directly reflects on the fops and manipulators who found a safe haven in the transitional court of the early

seventeenth century."<sup>39</sup> Une telle oblitération trouve sa place lorsque le masque tente de séduire son épouse en la mettant à l'épreuve: "the disguised Malevole acts as a pander to his own wife only to find her faithful."<sup>40</sup>

Ceci pose le problème de la double nature du masque et Donald K. Hedrick nous met en garde contre le danger qui consiste à assumer que le rôle du satirique, ici du malcontent, et du prince déguisé sont antithétiques.<sup>41</sup> Il fonde sa thèse sur un mot-clé: la notion de transparence du déguisement: the "*translucency*" of disguise, where the disguiser has, in fact, something in common with his disguise."<sup>42</sup> Selon l'auteur, le déguisement est un révélateur de la noblesse qu'il abrite ("nobility becomes apparent not *despite of* but *because of* (or within) the disguise itself"<sup>43</sup>), et il confirme alors le rôle de plus en plus important occupé par Altofronto dont nous venons de voir quels liens privilégiés il entretenait avec le spectateur. Si Altofronto est effectivement une dupe qui porte bien son nom, nous pouvons dire que son nom est porteur à la fois de

---

39 W.E. William Slights, "Unfashioning the Man of Mode: A Comic Countergenre in Marston, Jonson, and Middleton," *Renaissance Drama* (Evanston: Northwestern University Press), n.s. 15 (1984), 80.

40 Victor Oscar Freeburg, *Disguise Plots in Elizabethan Drama: a Study in Stage Tradition* (New-York: Columbia University Press, 1915, rpt. New-York: Benjamin Blom, 1965), p. 143.

41 Donald K. Hedrick, "The Masquing Principle in Marston's *The Malcontent*," *English Literary Renaissance*, 8:1 (1978), 24-42.

42 *Ibidem*, 27.

43 *Ibidem*, 27. La thèse de Hedrick sait s'affranchir des critères de vraisemblance et de réalisme; il nous montre que le déguisement met en valeur la noblesse du protagoniste que l'on lit en transparence: "This special convention, combining difference and similarity, reveals the character of nobility not in spite of, but through, the disguise. (35). Cette thèse est d'autant plus séduisante qu'elle s'accorde pleinement avec la pratique vécue du théâtre. Grotowski, dans *Vers un théâtre pauvre* (Lausanne: L'Age d'Homme, 1971), nous dit que l'acteur - et Altofronto *est* acteur - ne doit pas se cacher derrière son masque mais qu'il doit se révéler au spectateur: "Il doit se donner et ne pas se reprendre, s'ouvrir et ne pas se refermer sur lui-même, sinon il donnerait dans le narcissisme" (p.181). Cette composante essentielle de l'acteur est mise en valeur sur le plan moral par Marston qui prend la peine, de plus en plus souvent, de lui accorder des apartés, hors déguisement et vraisemblablement sur l'avant-scène. Altofronto se plaint alors de la nature ingrate de son rôle; sa souffrance morale s'entend même car elle s'accompagne d'une langue sincère et simple, rare chez le dramaturge. On ne peut donc exclure, sur le plan de la mise en scène générale, que les interventions de Malevole torturant Pietro ne soient, elles aussi, parfois teintées de cette langueur afin de marquer mieux que jamais le rôle caméléon dévolu à Malevole.

connotations négatives et de connotations positives, car le mot "Altofronto" suggère une grande noblesse à la fois dans le maintien physique, et dans l'âme. Lorsque le masque devient un emblème positif, on assiste à une sorte de fusion, de réconciliation: "The play employs masquing discrepancy through the ubiquitous Renaissance *topos* of the appearance of nobility invariably shining through any rough exterior."<sup>44</sup> Le déguisement de Malevole met donc peu à peu en valeur la noblesse d'Altofronto qui, patient, atteindra son paroxysme à travers ses gestes de magnanimité et de pardon. Nous y sommes préparés et, en fait, il nous semble que c'est un déguisement à rebours, à l'image de l'idéologie de la pièce, où l'on assiste à la renaissance de l'être déguisé.<sup>45</sup> Le satirique, pourtant souvent contesté en tant que railleur dans la mesure où il pratique le vice qu'il dénonce, ou, tout du moins, consent silencieusement à celui-ci, affirme néanmoins peu à peu sa noblesse. Il réussit à justifier le crédit que l'on peut lui accorder, car, en fait, c'est le spectateur qui se mue en satirique: créateur du masque nouveau dans la mesure où sa conscience recompose le puzzle de ce qui se cache sous le déguisement, il enlève peu à peu tous les oripeaux déplaisants qui recouvrent le masque, pour faire apparaître le changement. Le rôle moral et thérapeutique du satirique se manifeste donc à travers la théâtralité au sens pur. Il laisse loin derrière la fonction ouvertement critique du masque qui est négligeable. Si, sur le plan technique, on peut applaudir à cette prouesse technique comme mode original d'appropriation de la satire. Sur le plan moral, elle ne peut pas aller très loin, car le principe qui l'anime est peu contestataire. Il conforte la norme établie car il pousse le spectateur à réagir de

---

44

*Ibidem*, 30.

45

Dans "L'Univers de *The Malcontent* de John Marston: l'Exil et le Royaume," *Mythes, Croyances et Religions dans le Monde Anglo-Saxon*, Cahier N°8 (1990), Université d'Avignon, 3:28, Maurice Abouteboul conduit une réflexion sur Malevole qui, si elle n'intègre pas comme nous le démontrons, le rôle du masque dans une perspective esthétique, rejoint néanmoins des conclusions voisines quant au rôle moral de Malevole: "Malevole ne se donnerait pas tant de peine à fustiger le mal si Altofronto n'avait gardé la nostalgie du bien."(p.5) Peu après, le critique expose sans ambiguïté la direction morale vers laquelle il interprète *The Malcontent*: "[...] La duchesse Maria (au nom éminemment symbolique) et le duc Altofronto [...] qui offrent une résistance têtue aux forces du mal, témoignent de la pérennité des valeurs spirituelles et religieuses dans un monde qui court à sa perte et va au diable."

manière conformiste: en effet, si l'auditoire prend un plaisir aigu à voir le Prince s'encanailler, il en lit simultanément la magnanimité selon sa propre norme, celle de l'ordre. Il souhaite avant tout voir la vertu récompensée.<sup>46</sup>

#### 4. *All Fools* de Chapman

*All Fools*<sup>47</sup> de Chapman, qui marquera la fin du théâtre comique de Chapman dont on connaît l'évolution vers la tragédie, fut imprimée en 1605 et vit sa première réalisation scénique en 1599. Cette pièce, vraisemblablement antérieure à *The Fawn*, nous intéresse car elle lui ressemble tellement sur le plan de l'action et de la tonalité que nous pouvons, à l'instar de David A. Blostein dans son introduction à son édition de *The Fawn*, affirmer la pertinence de l'emprunt: "Marston may have picked up from Chapman a delight in the ironic praise of folly that runs through *All Fools*."<sup>48</sup> Mieux, nous estimons que cette pièce parallèle nous permet de jeter un éclairage plus pertinent sur la méthode de Marston.

---

<sup>46</sup> Si la fonction du malcontent s'apparente à celle du fou, on ne saurait les placer sur le même plan, car c'est uniquement à travers la théâtralité que cette distinction peut être validée. La connivence du masque avec l'auditoire, associée à une étude distanciée de la perception et de ses erreurs, offrent un point d'appui à la satire du dramaturge et une crédibilité morale qui font le départ entre raison et "folie": "Serait-elle [la folie] plus sage que toute science, il faudra bien qu'elle s'incline devant la sagesse pour qui elle est folie. Elle peut *avoir* le dernier mot, elle n'est jamais le dernier mot de la vérité et du monde; le discours par lequel elle se justifie ne relève que d'une *conscience critique de l'homme*. (p.39). Alors, en associant folie et raison par l'entremise d'un rapport "réversible", Michel Foucault nous met en garde implicitement contre tout dogmatisme: "La folie devient une forme relative à la raison, ou plutôt folie et raison entrent dans une relation perpétuellement réversible qui fait que toute folie a sa raison qui la juge et la maîtrise, toute raison sa folie en laquelle elle trouve sa vérité dérisoire. Chacune est mesure de l'autre, et dans ce mouvement de référence réciproque, elles se récuse toutes deux, mais se fondent l'une par l'autre." (p.41). Telle est bien "la situation *liminaire* du fou" (p.22), qui esquisse le principe intellectuel et scénique du masque marstonien: "Il est mis à l'intérieur de l'extérieur, et inversement." Dans Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* (Paris: Gallimard, 1972).

<sup>47</sup> George Chapman, *All Fools*, ed. Frank Manley, Regents Renaissance Drama Series (London: Edward Arnold, 1974).

<sup>48</sup> David A. Blostein, ed., *Parasitaster or The Fawn*, The Revels Plays (Manchester: Manchester University Press; Baltimore, M.D.: The Johns Hopkins University Press, 1978), p.38.

L'action principale évoque de toute évidence celle de *The Fawn* car elle a aussi pour pivot un vieux père imbu de soi et tout épris de sagesse et de beau style:

Gostanzo: I did not as you barren gallants do,  
Fill my discourse up drinking tobacco,  
But on the present furnish'd evermore  
With tales and practic'd speeches as sometimes,  
"What is't o'clock?" "What stuff's this petticoat?"  
*All Fools.2.1.32.161-166.*

Son rôle, bâti sur une faconde qui se réclame de l'esprit et de la clairvoyance, est pourtant celui de la dupe car ses yeux d'Argus (*All Fools*, 1,2,23,70) ne servent à rien sinon à le conforter dans sa bêtise. Il est intéressant de remarquer que Chapman réalise à travers Gostanzo une sorte de tyran domestique qui, à l'image de Gonzago, se pique de tout régimenter, et qui se gausse pareillement de son fils qu'il prend pour un fieffé benêt: "But did you ever see so blank a fool, / When he should kiss a wench, as my son is?" (*All Fools*, 2,1,33,181-182). Il n'est donc point surprenant que Rinaldo, critique sur scène, le décrive sous les traits d'un Machiavel dont l'arbitraire pousse le fils à se cacher pour vaquer à ses amours:

Rinaldo: And should the wretched Machiavellian,  
The covetous knight, your father, see this sight,  
Lusty Valerio?  
*All Fools.1.1.10-11.148-150.*

Il s'agit d'une situation comique rebattue où on voit le père intransigeant se faire berner sous son propre toit, sous ses yeux aveugles, par un dadais moins niais et beaucoup moins soumis qu'il n'y paraît.

Or c'est précisément cette transformation de la dupe en Machiavel (et vice-versa) qui nous interpelle car une telle réversibilité esthétique porte comme inscrite en soi, voire inscrite en creux, la définition et le rôle du personnage qui lui servira de contre-point pour réussir à le déborder esthétiquement. Il s'agit ici de Rinaldo dont nous pouvons déjà apprécier le rôle d'incitateur, de provocateur:

Rinaldo: Command thee kiss thy wench, chide for not kissing,  
And work all this out of a Machiavel,  
A miserable politician?  
*All Fools.2.1.34.200-203.*

On voit, campé ici, un personnage qui, pareil au Mosca de Volpone cherchant à doubler le Magnifico de Venise, agit en tant que flagorneur et en tant que conspirateur à la fois: "Well, sir, lest silence breed unjust suspect, / I'll tell a secret I am sworn to keep, / And crave your honored assistance in it." (*All Fools*, 1,1,12,177-179). Rinaldo réveille le goût pour la duplicité qui sommeille en chacun, non pas tant pour le résultat, que pour la joie esthétique qu'elle fait naître chez celui qui la manipule. Ainsi Rinaldo pousse-t-il véritablement Gostanzo à se dédoubler pour s'admirer lui-même: "For fathers will be known to be themselves, / And often when their angers are not deep / Will paint an outward rage upon their looks." (*All Fools*, 1,1,19,371-373). Mieux, cette apologie de soi réveille le thème connexe et indissociable de l'identité comme si elle visait à mieux notifier par avance cette sorte de désinvestissement de l'être qui, peu à peu, ne s'appartiendra plus. Rinaldo agit donc exactement comme le font le Fawn ou Malevole: il flatte, mais il pratique cet art "à rebours."

*All Fools*, dont le titre même en dit long, va plus avant dans l'élaboration de cette stratégie que *The Fawn* car la pièce met deux pères face à face. Rinaldo flatte en effet Gostanzo à rebours en lui révélant la bêtise d'un autre père qui se fait gruger par son fils. Chapman, tout comme Marston avec Boccace, reprend donc habilement le jeu de Terence pour en extraire tout le suc théâtral basé sur le déguisement et ses cascades ininterrompues de confusions successives. Chapman se sert du face à face pour créer une sorte de situation virtuelle qui repose sur du vide; et Rinaldo de pousser à la roue car il sait à la fois instiller l'action par le secret ("What news I pray you") et faire naître la stratégie à suivre de la bouche de celui qui l'écoute: "At my [Gostanzo] house, / With my advice and my son's good example, / Who shall serve as a glass for him to see his faults [...]" (*All Fools*, 1,1,18,333-336).

La stratégie recherchée est celle du miroir, mais il s'agit d'un miroir qui, ironiquement, réfléchit l'erreur de celui qui le porte. On en trouve un autre exemple concret à travers les propos de Gostanzo à l'endroit de son fils:

Gostanzo: A passing kind construction. Suffer this,  
 You ope him doors to any villainy.  
 He'll dare to sell, to pawn, run ever riot,  
 Despise your love in all, and laugh at you.  
 And that knight's competency you have gotten  
 With care and labor, he with lust and idleness  
 Will bring into the stipend of a beggar,  
 All to maintain a wanton whirligig,  
 Worth nothing more than she brings on her back.  
*All Fools. 1.1.16.274-282.*

Le naïf véhicule ici en creux, sans le savoir, ce qui fera sa perte nonobstant ses belles certitudes ("You cannot be so simple not to know.") (*All Fools*, 1,1,16,293) car ses paroles lui seront renvoyées comme l'écho peu de temps après:

Rinaldo: All this I told him, sir. But what says he?  
 "I know my father will not be reclaim'd.  
 He'll think that if he wink at this offense,  
 'Twill open doors to any villainy.  
 I'll dare to sell, to pawn, and run all riot,  
 To laugh at all his patience, and consume.  
 All he hath purchas'd to an honor'd purpose  
 In maintenance of a wanton whirligig  
 Worth nothing more than she wears on her back."  
*All Fools. 1.1.19.374-282.*

Il ne fait donc aucun doute que l'on retrouve chez Rinaldo la même stratégie que celle utilisée par le masque marstonnien et le parallèle peut être poursuivi jusque dans l'action secondaire où, à l'instar de Fawn poursuivant Zuccone qu'il terrorise par une jalousie fictive, il poursuit Cornelio en lui offrant le spectacle de son cocuage imaginaire. Ce dernier pousse alors son épouse au crime en lui suggérant tout ce qu'il redoute lui-même:

Gazetta: Whose kisses?  
 Cornelio: Dariotto's. Does he not  
 The thing you wot on?  
*All Fools. 2.1.35-36.243-244.*

Cornelio: Well, mistress, well. I will not be abus'd.  
 Think not you dance in nets, for though you do not  
 Make broad profession of your love to him,  
 Yet do I understand your darkest language,  
 Your treads o'th' toe, your secret jogs and wrings,  
 Your intercourse of glances. Every tittle  
 Of your close amorous rites I understand.  
 They speak as loud to me as if you said,  
 "My dearest Dariotto, I am thine."  
*All Fools. 2.1.36.251-259.*

La dupe se targue de sa sagesse ("Suspicion is (they say) the first degree / Of deepest wisdom.") (*All Fools*,2,1,37,272) et elle se pique de ne point faire partie de la catégorie des ânes jaloux (*All Fools*,2,1,37,287) bien qu'elle accepte par ailleurs fort bien de porter le titre de dupe: "What, to the court? Then take me for a gull." (*All Fools*,2,1,40,358).

C'est à cet instant que l'on sent à quel point le Fawn et Rinaldo se ressemblent; ils renvoient leur image à ceux dont ils s'emparent et ils déploient un plaisir certain et toujours renouvelé à pratiquer ce jeu, comme Rinaldo l'énonce avec jubilation: "Troth, sir, I'll tell you what a sudden toy / Comes in my head." (*All Fools*,3,1,46,77-78). Rinaldo mène une danse vivace dont on le voit tirer toutes les ficelles une par une pour mettre face à face toutes les contradictions: "And do you think / He'll swallow don the gudgeon?" (*All Fools*,3,1,47,93-94). Il redouble d'imagination; semblable à une cataracte, son rôle se prolonge alors à travers d'autres personnages tel que le Page qui se met à agresser Cornelio à son tour, comme s'il avait mission de le torturer pour faire rentrer la faute en lui, à la manière du Passarello de Marston:

Page:	Faults they have (no doubt) but are we free? Turn your eye into yourself, good Signor Cornelio, and weigh your own imperfections with hers. If she be wanton abroad, are not you wanting at home? If she be amorous, are not you jealous? If she be high set, are you not taken down? If she be a courtesan, are not you a cuckold?
Cornelio:	Out, you rogue.
Rinaldo:	On with thy speech, boy.
	<i>All Fools</i> .3.1.51.190-197.

Ce rôle décalé dévolu au Page réfléchit presque celui du Fawn, comme par analogie. Le Page remue le fer dans la plaie tant et si bien qu'il est rejeté en fin de compte: "Out, you rogue" tandis que Rinaldo ne cesse de pousser à la roue: "On with thy speech, boy." (*All Fools*,3,1,47,93-94). En fait, comme dans *The Fawn*, tout le monde est entraîné dans le tourbillon et se moule implicitement sur l'attitude de Rinaldo; il y a inflation, et il naît une sorte de folie collective où chacun va plus loin comme Marc Antonio qui demande au Page d'affliger Cornelio toujours plus: "Ply him a little further." (*All Fools*,3,1,53,238-239). On retrouve sur un mode comique désormais totalement



débarrassé de ses connotations vengeresses ou religieuses, voire parodiques, le thème de la torture. Ainsi le Page va-t-il se lancer dans un long discours absurde et ironique détaillant les types de cocus pour en conclure que le cocuage n'est que chimère: "For mine own part, I am clear of this opinion, that your cuckold is a mere chimera, and that there are no cuckolds in the world - but those that have wives." (*All Fools*,3,1,53,253-255). L'absurde atteint donc un paroxysme comique évident d'autant plus que Cornelio se félicite alors de cette démonstration qui l'enfonce: "'tis excellent good, sir." (*All Fools*,3,1,53,257).

Si on touche à ce point de très près le style de Marston dont les dates se prêtent admirablement à suggérer une source d'inspiration, on note pourtant que le traitement utilisé par Chapman ne poursuit plus du tout le même objectif: la petite scène que le Page met en œuvre est certainement la plus dure de toutes celles que *All Fools* recèle et pourtant elle n'atteint en rien le niveau d'âpreté embrassé par le masque quand il travaille sa victime au corps: le langage suggérant explicitement la torture ou la forte douleur de vivre ("affliction") a totalement disparu et, dorénavant, le rôle complexe dévolu à Rinaldo fait pencher la balance du côté du jeu, à l'exclusion de tout autre but. Il en découle une conséquence de tout premier ordre pour notre travail: le but de Rinaldo, c'est de s'amuser. Il vise à semer le rire: "But this will prove an excellent ground to sow / The seed of mirth amongst us." (*All Fools*,1,1,20,406-407). Et, tout au long de la pièce, Rinaldo se réclame de cet esprit. Il jubile et on le sent sans cesse en train de se régaler par avance de l'issue des bons plans qu'il a ourdis:

Rinaldo:            I lay my life he cannot chew his meat,  
                           And looks much like an ape had swallowed pills,  
                           And all this comes of bootless jealousy."  
                           *All Fools*.5.1.76.19-22.

Le rôle de Rinaldo, c'est dorénavant le rire et l'esprit, affranchis de toute préoccupation métaphysique ou même morale. Les priorités ont changé et on ne ressent plus pareille inquiétude si bien que le ton n'est plus aussi cassant ni aussi pessimiste, voire grinçant et caustique que celui de Marston, même quand ce dernier prétend s'amuser; il est

folâtre et léger: "With all my heart, I consecrate my wit / To the wish'd comfort of distressed ladies." (*All Fools*,3,1,49,140-41). Travaillé sur un mode badin, le thème de l'esprit n'est plus récupéré par les notions philosophiques de sagesse morale ou politique, voire de sagesse religieuse. Cette pièce n'est plus porteuse de la même "idéologie", celle de l'inquiétude ontologique liée à l'identité du monde et de l'homme. Le rire n'est plus empoisonné par la rancœur, ni récupéré à d'autres fins; personne n'est à l'abri, ni Antonio ("Out of how sweet a dream have you awak'd me!") (*All Fools*,4,1,63,54), ni Rinaldo: "What a dull slave was I to be thus gull'd." (*All Fools*,5,2,82,80). C'est pourquoi, au terme de la pièce, le pardon général est motivé par le désir de s'amuser avant tout:

Cornelio:            Now I perceive well where the wild wind sits,  
                                  Here's gull for gull and wits are at war with wits.  
                                  *All Fools*.5.1.76.19-22.

Et Cornelio résume bien ici l'essentiel de la pièce: c'est un jeu dont on trouve le résumé, la clé, développés en un monologue immense (327 lignes) entièrement dévolu au cocuage:

Gostanzo:            Come on. Let's hear his wit in this potable humor  
 Valerio:              The course of the world (like the life of man) is said to be  
                                  divided into several ages. As we into infancy, child-hood,  
                                  youth, and so forward to old age, so the world into the  
                                  golden age, the silver, the brass, the iron, the leaden, the  
                                  wooden, and now into this present age, which we term the  
                                  *horned age*.  
                                  *All Fools*.5.1.76.19-22.

Gostanzo:            Very well done. Now take your several wives,  
                                  And spread like wild-geese, though you now grow tame.  
                                  Live merrily together and agree,  
                                  Horns cannot be kept off with jealousy.  
                                  *All Fools*.5.1.76.19-22.

Si la longueur de ce monologue ne surprend pas les émules de Marston qui y sont habitués dans *The Fawn*, l'intention comique et la désinvolture manifestes du propos de Chapman ne laissent plus planer aucun doute: il s'agit d'un théâtre différent de celui de Marston, car il incline ici vers une comédie nouvelle, la comédie domestique bien représentée chez Dekker ou chez Heywood par exemple. *All Fools* jette même un pont très avant en direction du théâtre de la Restauration, celui de Wycherley par exemple.

Cette conclusion doit nous aider alors à différencier Rinaldo du Malcontent. A première vue Rinaldo nous fait légitimement penser au Malcontent et il s'inscrit pareillement dans la carte mentale collective qui projette chez le Malcontent l'image d'un voyageur déçu dont la déception se retourne en lui:

Valerio: Rinaldo, the poor fox that lost his tail,  
 Persuaded others also to lose theirs.  
 Thyself, for one perhaps that for desert  
 Or some defect in thy attempts refus'd thee,  
 Revil'st the whole sex, beauty, love, and all.  
*All Fools. 1.1.9.92-96.*

Valério brosse un tableau bien négatif, celui de l'être frustré et jaloux. L'amour ne fait pas partie de son monde et il affiche une brutalité de parole certaine qui ne fait que conforter la reconnaissance que l'on a de cette figure un peu stéréotypée, quasiment iconique:

Fortunio: But tell me, brother, did you never love?  
 Rinaldo: You know I did, and was belov'd again,  
 And that of such a dame as all men deem'd  
 Honor'd, and made me happy in her favors.  
 Exceeding fair she was not, and yet fair  
 In that she never studied to be fairer  
 Than Nature made her. Beauty cost her nothing.  
 Her virtues were so rare, they would have made  
 An Ethiop beautiful, at least so thought  
 By such as stood aloof, and did observe her  
 With credulous eyes. But what they were indeed  
 I'll spare to blaze, because I lov'd her once.  
 Only I found her such, as for her sake  
 I vow eternal wars against their whole sex.  
 Inconstant shuttlecocks, loving fools, and jesters,  
 Men rich in dirt and titles, sooner won  
 With the most vile than the most virtuous,  
 Found true to none. If one amongst whole hundreds  
 Chance to be chaste, she is so proud withal,  
 Wayward and rude, that one of unchaste life  
 Is oftentimes approv'd a worthier wife.  
 Undressed, sluttish, nasty to their husbands,  
 Spong'd up, adorn'd, and painted to their lovers.  
 All day in ceaseless uproar with their households,  
 If all the night their husbands have not pleas'd them.  
 Like hounds, most kind, being beaten and abus'd,  
 Like wolves, most cruel, being kindest us'd.  
 Fortunio: Fie, thou profan'st the deity of their sex.  
*All Fools. 1.1.7-8.52-79.*

De tels propos, cyniques, seraient fort bien à leur place sur les lèvres d'un malcontent et, quand il flétrit la femme, nos oreilles résonnent encore des propos d'un Mendoza. Déçu en amour, Rinaldo qui ne craint plus rien, nous semble donc animé par la même

éttoffe que celle des Malcontents de Marston: il veut renvoyer la balle à ceux qui l'ont trahi; ici, ce sera la femme et le thème de la duperie conjugale deviendra de fait la ligne directrice de toute l'action engagée par la pièce:

Valerio:           How now, what's here?  
Rinaldo:          Zoons, a plot laid to gull thee.  
                      Could thy wit think the voice was worth the hearing?  
                      This was the courtier's and the cuckold's project.  
                      *All Fools*.1.1.7-8.52-79.

On observe, par voie de conséquence, un gauchissement très net du rôle attribué au malcontent Rinaldo qui devient vite une sorte de malcontent domestique qui ne serait pas sans évoquer le nom d'Altofronto si le thème de la politique n'était pas aussi pregnant chez Marston. On assiste à une transposition comique, car non seulement l'amertume présente lors de la présentation de Rinaldo s'estompe bien vite, mais l'esprit se réduit maintenant à un jeu brillant qui nous fait penser à l'habileté de prestidigitateur d'un Mosca dont toutes les connotations parasitaires auraient fait long feu. L'habileté de Rinaldo, sa virtuosité esthétiques sont pourtant mises en échec à la fin et il demeure finalement sur scène tel qu'il fut au départ.

*All Fools* ne transforme donc pas, ni elle ne récompense; elle fait rire tout simplement et le message critique n'en est plus l'élément central. Marston semble donc avoir été inspiré par toute la veine comique associée à l'absurde de *All Fools*, mais il y a greffé la satire et une réflexion soutenue sur le langage et les dangers qu'il recouvre. De ce point de vue, *The Fawn* est une pièce supérieure à *All Fools*, même si, sur le plan de l'esthétique intellectuelle, mais elle nous paraît moins riche et plus rigide.

**CHAPITRE 6:**  
**BONHEUR ET CONTENTEMENT**

## 1. Feliche et le contentement

Dans l'Induction, l'acteur qui incarne Feliche définit son rôle de la manière suivante: "[Feliche's spirit] 'Tis steady and must seem so impregnably fortress'd with his own content that no envious thought could ever invade his spirit; never surveying any man so unmeasuredly happy whom I thought not justly hateful for some true impoverishment; never beholding any favor of Madam Felicity gracing another, which his well-bounded content persuaded not to hang in the front of his own fortune; and therefore as far from envying any man as he valued all men infinitely distant from accomplished beatitude. These native adjuncts appropriate to me the name of Feliche." (A.M., Induction,8,104-113).

Cette longue définition, couchée en termes militaires, met l'accent sur l'idéal du dramaturge: la béatitude absolue, valeur aux antipodes de la violence et de l'ambition. C'est en nous offrant ce portrait de Feliche, forteresse invulnérable, que Marston met le doigt sur ce qui va devenir, au fil du temps, une source permanente d'ambiguïté. Feliche clame ne pas être envieux, ce qui implique une soumission aux aléas de la fortune. Or, il n'en va pas ainsi. Au cours des quelques pages qu'il consacre à Feliche, dans son étude sur le stoïcisme, Gilles D. Monsarrat nous fait judicieusement observer que le bonheur de Feliche est décrit en creux, par une absence d'envie: "Marston defines his happiness negatively as an absence of envy; he therefore lacks the fervour of genuine philosophical conviction."<sup>49</sup> Cette tiédeur transparait dès l'Induction, car la béatitude immense dont Feliche se réclame est mise à mal par deux mots: le verbe "seem", dont on ne sait pas si c'est l'acteur qui parle ou Feliche qui avoue ne pas savoir se maîtriser, puis l'expression "justly hateful" où affleure une agressivité larvée.

---

<sup>49</sup> Gilles D. Monsarrat, *Light from the Porch: Stoicism and English Renaissance Literature* (Paris: Didier-Erudition, 1984), p.170.

Certes, Feliche paraît nager dans la béatitude si l'on en juge par la fréquence du mot "content" que l'on retrouve inlassablement sur ses lèvres:

Feliche: O calm, hush'd rich content  
Is there any blessedness without thee?  
How soft thou down'st the couch where thou dost rest  
Nectar to life, thou sweet ambrosian feast.  
A.M.3.2.21-24.

Il fait l'apologie du contentement tranquille, mais la formulation répétée de ce bonheur absolu présente quelque chose d'excessif, d'autant plus qu'elle s'accompagne d'une sorte de mise en scène étrange où le personnage ne cesse de se complimenter en se regardant:

Feliche: When I discourse all these and see myself  
Nor fair nor rich nor witty, great, nor fear'd  
Yet amply suited with all full content,  
Lord, how I clap my hands and smooth my brow,  
Rubbing my quiet bosom, tossing up  
A grateful spirit to omnipotence.  
A.M.3.2.41.55-60.

Ce petit être qui se réjouit avec emphase anticipe le Malcontent dont il arbore la mise dépenaillée: "Enter Feliche unbrac'd" (A.M.,3,2,39). Ce négligé reflète le tourment de l'âme, ce qu'il corrobore en avouant qu'il passe ses nuits aux aguêts:

Feliche: I cannot sleep; Feliche seldom rests  
In these court lodgings. I have walk'd all night  
To see if the nocturnal court delights  
Could force me to enjoy their felicity.  
A.M.3.2.39.4-7.

Certes, il dit observer les vices nocturnes pour mieux savourer sa félicité; certes, il dit refuser l'éclat du faste et ne jalouser que la lueur de la modeste bougie: "Well, I thank heaven yet that my content / Can envy nothing but poor candlelight." (A.M.3.3.40.15-16) Mais cette errance nocturne l'assimile irrévocablement au Malcontent:

Malevole: I cannot sleep; my eyes ill neighborhood  
Will hold no fellowship.  
M.3.2.64.1-2.

Malevole: Only the Malcontent, that's 'gainst his fate  
Repines and quarrels, alas, he's goodman tell-clock  
His sallow jawbones sink into wasting moan;  
Whilst others' beds are down, his pillow's stone.  
M.3.2.64.11-14.

Le fond commun est évident, à la différence que, dans *The Malcontent*, Marston va plus loin en associant son masque à des connotations négatives:

Pietro: a man, or rather a monster more discontent than Lucifer when he was thrust out of the presence. His appetite is unsatiable as the grave, as far from any content as from heaven. His highest delight is to procure others' vexation, and therein he thinks he truly serves heaven; for 'tis his position, whosoever in this earth can be contented is a slave and damn'd [...]  
M.1.3.17.17-23.

Malevole est défini par l'insatisfaction et par l'envie et c'est la mélancolie qui lui sert d'alibi pour attaquer et dénoncer le vice. Bien que tout empreint de sa sérénité théorique, Feliche contribue à donner pareillement l'image d'un insatisfait miné par la tristesse:

Rosaline: O, your fool is your only servant,  
But good Feliche, why art thou so sad?  
A.M.2.1.25.70-71.

On peut objecter que cette tristesse est douce, car elle émane d'une déception devant la faiblesse de l'homme et elle n'est point le dépit aigri d'un malcontent envieux; c'est vrai, mais Marston entretient à ce propos une confusion certaine car cette mélancolie, si elle n'a pas la même origine que celle du masque, lui ressemble étrangement.<sup>50</sup> Certes, Feliche sait rire ("Ha, ha, ha, I could break my spleen at his impatience") (A.M.,2,2,51,275-276), mais son rire grinçant est identique à celui de Malevole qui s'amuse tout en attaquant:

Malevole: I may speak foolishly, ay, knavishly,  
Always carelessly, yet no one thinks it fashion  
To poise my breath; for he that laughs and strikes  
Is lightly felt, or seldom struck again.  
M.1.3.24-25.161-166.

Qui plus est, on note que Feliche, dont nous venons de voir les vitupérations, est introduit au milieu du bruit, du vacarme et de la fumée où s'affiche l'orgueil insolent du

---

<sup>50</sup> Gilles D. Monsarrat, *ibidem*, consacre quelques pages intéressantes à Feliche; il nous dit, en particulier, que ce dernier est heureux: "He is a happy man, with some Stoic traits." (p.170); et il affirme, avec pertinence, qu'il n'y a pas plus de raison de mettre en doute le nom de Feliche que celui de Balurdo, par exemple: "Why should Feliche be his *name* and not be a happy man while Balurdo is a real fool" (p.169). Cet argument est recevable en théorie, car, dans la pratique, Marston ne cesse de jouer sur l'écart qui existe entre le nom et l'attitude d'un personnage.



vainqueur. Il flétrit ouvertement la confusion, mais il n'en est pas encore le responsable virtuel, esthétique, à l'inverse de Malevole dont Bilioso accuse le trait à dessein: "The discord rather than the music is heard from the malcontent Malevole's chamber."  
(*M.*, 1,2,16,2-3.)

Comme Malevole, Feliche manifeste de l'agressivité, et pourtant, il ne cesse de répéter qu'il n'est pas envieux, comme s'il désirait nous convaincre et se défendre par avance de ses propres excès:

Feliche: I envy none, but hate and pity all.  
*A.M.* 3.2.41.46.

Feliche: I hate no man but man's lewd qualities.  
*A.M.* 3.2.51.276.

Cette haine, si elle ne tue pas son bonheur, laisse donc un goût amer. Lorsqu'il est seul, il se laisse aller à des confessions qui ne cadrent pas avec son flegme théorique:

Feliche: O that the stomach of this queasy age  
Digests or brooks such raw unseasoned gobs  
And vomits not them forth! O slavish sots!  
*A.M.* 2.1.26.87-89.

Pareille agressivité déployée pour véhiculer la haine du vice est digne de ses successeurs, mais elle ne correspond pas à ce que l'on attend d'un personnage qui définit sa béatitude à travers le stoïcisme, fût-ce de façon purement théorique:

Feliche: O how I hate that same Egyptian louse,  
A rotten magot that lives by stinking filth  
Of tainted spirits. Vengeance to such dogs  
That sprout by gnawing senseless carrion!  
*A.M.* 2.1.27.121-124.

Comme Malevole et le Fawn, il raille et il fustige déjà la flatterie avec fougue, et on sent que son dessein échappe totalement à la main de Marston qui, ne pouvant se satisfaire d'un critique exclusivement bienheureux, plat comme une figurine de carton, mais singulièrement fade, ne peut s'empêcher de le pousser à bout. Marston ne cache d'ailleurs pas la fragilité de sa pose, car, lorsque les courtisans se gaussent de son indifférence pour le sexe, il se trouble, l'espace d'un instant, et, piqué au vif, il avoue être capable de séduire comme un autre:

Castilio: Ha, ha! But if thou knew'st my happiness  
 Thou wouldst even grate away thy soul to dust  
 In envy of my sweet beatitude.  
 I cannot sleep for kisses; I cannot rest  
 For ladies' letters that importune me  
 With such unused vehemence of love  
 Straight to solicit them, that -  
 Feliche: Confusion seize me, but I think thou liest.  
 Why should I not be sought to then as well?  
 Fut! methinks I am as like a man.  
 A.M.3.2.42.61-70.

Emporté par la passion, dépité aussi, il se vante tout à trac de ses conquêtes féminines: "[I have] courted in all sorts, blunt and passionate, / Had opportunity to put them to the 'ah'" (A.M.,3,2,42,85-86). Il n'est donc pas fait d'un seul bloc, car l'homme, cette forteresse de béatitude, a du mal à contrôler sa haine du vice et, ce faisant, il devient à son tour envieux et tourmenté. La maîtrise de soi lui échappe<sup>51</sup> d'autant plus que l'auteur le prive de toute efficacité en le mettant à l'écart de l'action: "[it] prohibits the kind of conscious manipulation of persons practiced by Malevole and Hercules."<sup>52</sup>

Pétri de cynisme, incapable de toute distance, Feliche est un échec et il est remplacé, presque à rebours, dans la pièce suivante par son propre père, Pandulpho Feliche. Ce dernier n'est pas plus cohérent que son fils, mais il annonce au moins clairement sa position: il pratiquera un stoïcisme intégral. Mais, submergé par la douleur que lui inspirent les crimes du tyran, il baisse aussitôt sa garde pour épouser la cause de la violence, et il passe du stoïcisme le plus pur à la géhenne la plus excessive. La présence parallèle d'Alberto qui oscille également entre le stoïcisme le plus théorique et le revirement le plus absolu, puis celle d'Antonio dont la belle indifférence bascule soudain dans le sang<sup>53</sup> confirment ce désir de présenter des personnages

---

<sup>51</sup> Gilles D. Monsarrat parle de Feliche de la manière suivante: "Feliche is a composite rather than a complex character." (p.169). Cette définition va dans le sens de notre thèse car elle dépasse le personnage pour prendre en compte la composition des autres personnages chez Marston.

<sup>52</sup> Allen Bergson, "Dramatic Style as Parody in Marston's *Antonio and Mellida*." *Studies in English Literature 1500-1900*, 11:2 (1971), 323.

<sup>53</sup> Allen Bergson, "The Ironic Tragedies of Marston and Chapman: Notes on Jacobean Tragic Form," *Journal of English and Germanic Philology*, 69 (1970), 618: "Antonio's violent behavior

divisés, qui ne correspondent ni à leur nom, ni aux signes de leur définition. Outre la faille humaine, il existe donc une faille esthétique dans la technique du dramaturge qui ne réussit pas à réaliser avec cohérence, sur le plan théâtral, la transition entre deux dialectiques opposées.

L'idée d'un contentement absolu n'est donc qu'un mythe, une peau de chagrin réduite à la substance évanescence d'un nom et d'une étiquette inadaptée. Ce contentement illusoire est donc sans cesse remis en question par l'auteur, et nous nous retrouvons toujours avec des personnages complexes, à deux niveaux. L'idée d'un déguisement fécond est alors inéluctable. Afin d'éviter ce hiatus,<sup>54</sup> Marston va créer un mécontent dont l'attitude sera ouvertement une pose, et non plus un état. Dès lors, il va pouvoir exploiter le décalage existant entre le regard aveuglé de l'interlocuteur et la réalité. Le masque satirique est en route.

## 2. Antonio, ou le mal de vivre

Parallèlement, et venant renforcer cette recherche du critique idéal, l'auteur songe à la manière de l'intégrer dans l'action. *Antonio's Revenge* opte alors pour un masque bon vivant dont la joue rebondie "a plump-cheeked fool" (*A.R.*, 3,2,54,12) condamne implicitement celle, pâle et creuse, de tous les aigris. En effet Antonio désire tirer avantage de sa position, en devenant un vrai machiavel, observateur et rusé:

Antonio:                   What? not a fool? Why, friend, a golden ass,  
                                  A baubl'd fool, are sole canonical,  
                                  Whilst pale-cheek'd wisdom and lean-ribb'd art  
                                  Are kept in distance at the halberd's point,  
                                  All held Apocrypha, not worth survey.  
                                  Why, by the genius of that Florentine,  
                                  Deep, deep-observing, sound-brain'd Mach'avel,

---

in pursuit of vengeance stands in marked contrast to those scenes in which he assumes his fool's role of passive bewilderment."

<sup>54</sup> On ne saurait, comme Ellen Berland, dans "The Function of Irony in Marston's *Antonio and Mellida*," *Studies in Philology*, 66 (1969), 752, parler d'hypocrisie à l'endroit de Feliche: "He is as hypocritical and as pretentious as any of the other courtiers." Il s'agit plutôt d'un rôle double, sans connotation morale négative, car Feliche imite l'hypocrisie et en reflète les contradictions.

He is not wise that strives not to seem fool.  
When will the Duke hold fee'd intelligence,  
Keep wary observation in large pay,  
To dog a fool's act?

A.R.4.1.55.18-28.

Mais, madré, il doit feindre la folie, pour infester le monde sans être inquiété. Il se veut donc pragmatique, tolérant et flagorneur, capable de voguer au gré du vent et des circonstances:

Antonio: Even in that note a fool's beatitude:  
He is not capable of passion;  
Wanting the power of distinction,  
He bears an unturn'd sail with every wind;  
Blow east, blow west, he stirs his course alike.  
I never saw a fool lean; the chub-fac'd fop  
Shines sleek with full-cramm'd fat of happiness  
Whilst studious contemplation sucks the juice  
From wizards' cheeks, who, making curious search  
For nature's secrets, the first innating cause  
Laughs them to scorn as man doth busy apes  
When they will zany men.

A.R.4.1.56.38-49.

Il est clair que Marston ébauche ici les grandes lignes d'un parasite et d'un profiteur. Mais, il biffe d'un trait de plume le concept de béatitude absolue qui, appliqué à ce personnage immoral, devient alors une parodie cynique, un vocable dont le sens a été détourné. A ce stade, Marston ne semble donc pas avoir encore véritablement conçu son masque composé. Mais il ressent vigoureusement la nécessité d'intégrer un masque au jeu double de l'action. Seul un machiavel peut faire l'affaire. Mais tout machiavel est un malcontent qui s'ignore. Voici donc le piège moral tendu, car il ne peut plus échapper à cette contradiction qui l'étouffe, à moins de recourir au principe du masque à étage, ce Malevole flagorneur, mi-malcontent, mi-prêtre, qui résoudra le dilemme par son ambivalence et non plus par son ambiguïté.

### **3. Volonté, contentement et stoïcisme**

Face au mythe du bonheur et de la béatitude sincères, Marston oppose et développe un concept radicalement incompatible, celui de la volonté, cher au cœur des

tyrans machiavéliens qui trahissent leur goût de la domination par un usage immodéré des auxiliaires modaux, "can" et "will" en particulier. "Leave your suits with me; I can and will. Attend my secretary; leave me" (*M.*, 1,5,29,1-2) aboie Mendoza qui chasse ses poursuivants avec une brutalité doublée d'incohérence verbale, comme si les deux auxiliaires de mode utilisés étaient devenus ses seuls instruments, dérisoires symboles incantatoires de son fragile pouvoir. Cette expression, littéralement figée par l'abus, porte en soi la certitude de son inefficacité. Le mot trop puissant est vain, car il ne peut changer le monde; il est inapte à fléchir la vertu, à émouvoir la chaste Maria, épouse de Pietro, qu'il cherche à contraindre au mariage:

Mendoza:        We'll check your too intemperate lavishness.  
                          I can and will.  
 Maria:            What canst?  
                          *M.5.6.109.18-20.*

A travers la simplicité désarmante de sa réponse, Maria porte elle-même un commentaire désabusé sur ce style autoritaire, car le monstre n'agit que par la contrainte: "You are but a woman, lady; you must yield." (*M.*, 5,6,110,26). Mendoza use et abuse du modal "must" qu'il manie comme un instrument magique: "A dangerous fellow, very perilous. He must die." (*M.*, 4,3,84,116). Ce dernier est ici en train de demander à Malevole de tuer l'ermite, tout comme il a demandé à ce dernier de le débarrasser du masque: "I cannot go for him; he must be cor'd out, he must. Wilt do't, ha?" (*M.*, 4,3,83,98-99). La liste de toutes les expressions décrivant son goût immodéré pour le pouvoir serait bien longue à établir. On la retrouve, parée de la même violence inefficace, chez son ancêtre Piero, lequel brandit volontiers le mot "will" à qui veut l'entendre: à l'annonce de la mort de Mellida, sa fille, on le voit manifester un chagrin de façade, puis exiger derechef que son mariage avec Maria ne soit pas retardé d'un seul instant: "I will not stay my marriage for all this." (*A.R.*, 4,1,67,314). Gonzago, le tyran domestique, n'est pas de reste et il utilise aussi largement l'expression de la volonté, car rien ne saurait contrecarrer son autoritarisme:

Gonzago:        Go to, go to, what I will say or so,  
                          Until I say, none but thyself shall know.  
                          But I will say, go to; does my colour rise?

It shall rise, for I can force my blood  
To come and go, as men of wit and state,  
Must sometime feign their love, sometimes their hate.  
F.2.1.45.481-486.

Cet exemple excessif nous montre Gonzago faisant un usage, ici ridicule, du pouvoir domestique. On dirait alors qu'il trépigne sur place à la manière d'un Zuccone dont il ne se distingue plus véritablement:

Zuccone: I will have no mercy, I will not relent. Justice' beard is shaven, and it shall give thee no hold. I am separated, and I will be separated.  
F.4.1.80.262-264.

En conséquence, la nomination n'est pas innocente, car elle sous-tend une attitude face à la vie. Il est clair que le dramaturge a sciemment adopté des attitudes très différentes en fonction de chacun. Ainsi, *The Malcontent*, rien que par son titre, met-il l'accent sur un état d'insatisfaction. Par contre *The Fawn* semble insister plus spécialement sur le jeu scénique: en effet, le titre complet de la pièce est *The Fawn or Parasitaster* et il souligne plutôt le statut du masque. Dans le premier cas, le dramaturge laisse porte ouverte à différentes attitudes scéniques, alors que, dans le second, il limite le champ de son action à la flatterie. Il est certain que la vision en noir et blanc d'un malcontent railleur et d'un fawn flatteur, c'est à dire de deux oppositions, est réductrice, car elle ne prend pas en compte le fait que le Malcontent puisse jouer d'attitudes variées, ni que le Fawn puisse être autre chose qu'un flatteur. Par ailleurs, on notera que le masque de *The Malcontent* porte sur scène, et partout dans la pièce, le nom de Malevole lequel semble être le sobriquet que lui ont donné les personnages. Pour ce qui est de *The Fawn*, on notera que le nom donné à ce dernier est Fawn sur scène mais Hercules devant chaque réplique comme si l'auteur choisissait désormais d'insister sur le nom réel du masque; à l'inverse, Altofronto, nom réel de Malevole n'apparaît que très rarement, ce qui confirme implicitement le retournement du point de vue sur le plan de l'esthétique théâtrale.

### Conclusion de la troisième partie

Après l'étude de la langue sous ses aspects formels et structurels, nous avons vu, au cours de cette troisième partie, que le langage véhiculait le sens moral et satirique de l'œuvre, en associant étroitement le masque déguisé à sa finalité satirique. C'est l'utilisation frauduleuse du langage qui est à la source des outrances de cette société nouvelle. Le langage, quand il est déformé et multiple, devient une production diabolique, qui reflète le chaos de l'intérieur. La langue est simultanément la cause et la conséquence du Mal, d'où l'ambivalence morale évidente de celui qui en fait un usage de pouvoir. En apprenant à manier pour soi le verbe rapporté, le langage-outil, le masque est conduit à connaître à son tour le double langage. L'image du corps, très développée, ponctue alors efficacement les liens privilégiés qui se tissent implicitement entre le discours, la morale, et l'activité corporelle. Marston juxtapose ces images pour mieux en faire dévier le sens. Cette transposition est accompagnée par le spectacle d'une translocation de nature métaphorique entre le verbe et le réel au cours de laquelle langage et vénalité deviennent indissociables. Ils bafouent alors toutes les expressions langagières articulées autour de deux grands concepts: la franchise et, partant, la liberté. La langue harmonieuse, c'est celle qui n'a jamais été le résultat d'une vente, ou d'une équivalence forcée. C'est celle qui ne résulte ni d'une métamorphose, ni d'une d'une projection du sens. Ce n'est ni celle de la raillerie ouverte que personne n'écoute plus, ni celle de la flatterie, qui, pareille à quelque anamorphose, se nourrit et tire son identité changeante du regard de celui qui la crée.

Véritable caisse de résonance de la corruption d'un siècle corrompu, l'amoralité de la langue se traduit chez le dramaturge par des manifestations de souffrance physique et morale. Elle se traduit, visuellement et symboliquement, par ce que nous avons appelé le parasitisme douloureux qui accompagne la percée souterraine des masques à l'abri du déguisement ou du mot. Invasion jusqu'au cœur d'un monde fermé, afin de le faire imploser et d'en éradiquer le mal, telle est l'image centrale qui

anime de son dynamisme le théâtre marstonnien. Cette vision est lancinante comme un mauvais rêve quand elle s'accorde avec les violences physiques d'*Antonio and Mellida* et d'*Antonio's Revenge*. Dans *The Malcontent* et *The Fawn*, la sauvagerie se calme. Plus discrète et mieux ciblée, la violence est portée par les mots, et non plus par le glaive. Elle véhicule alors un châtement d'autant plus percutant qu'il est plus incisif: celui du tourment moral.

L'action d'*Antonio's Revenge* repose sur des actes d'étouffement et de strangulation, procédé habile pour suggérer le continuum qui unit deux domaines, celui de l'être, et celui du monde. L'image prend alors le relais du réel pour devenir plus vraie que la réalité. Dans *The Malcontent* et *The Fawn*, on retrouve l'image de l'éclatement, mais d'image passive, descriptive, elle est devenue dynamique, car elle est désormais provoquée par le scalpel du masque chirurgical qui investit sa proie. Il s'agit à la fois d'une régénération sur le plan satirique, et de parasitisme sur le plan factuel. Bien que lénifiante au départ, cette invasion parasitaire est toujours douloureuse. C'est pourquoi le troisième Quarto choisit de parfaire la technique de la flatterie, en plaçant sur pied d'égalité le parasite railleur et le parasite flatteur: ils s'insinuent dans la douleur pour faire éclater l'abcès d'un monde pourri. La revanche n'est plus alors qu'une revanche des mots, une auto-destruction qui accompagne, sincère ou absurde, la conversion des dupes.

Cette revanche abstraite qui fait fi du sang est beaucoup plus riche, car elle touche les êtres au vif, à l'inverse de la revanche du sang, qui ne parvient jamais à trouver un équilibre et qui sombre nécessairement dans le grandiloquent et l'artificiel. La vraie tension qui serpente donc au cœur du théâtre marstonnien se résume à un rapport d'invasion et de pénétration, tant sur le plan physique, que sur le plan lexical. Cette tension compose le pilier d'une morale dynamique, car le spectateur comprend et ressent spontanément ce qui fait le véritable ressort de la flatterie.



Celle-ci est bien plus que le compliment benoît. Spéculaire, elle est synonyme de souffrance, en dépit de ses abords aguichants. Celui qui admire et qui flatte se métamorphose à son tour, et il se réduit à une forme d'animalité et d'infériorité. Tel est le paradoxe de la flatterie qui grandit et qui rabaisse à la fois. Voici pourquoi Marston est toujours mal compris. On lui reproche ce masochisme de la souffrance, ce cynisme (au sens pur), dont le Malcontent deviendrait, en quelque sorte, le porte-drapeau. Or nous sommes convaincu que son théâtre répond à un désir théâtral primaire qui dépasse les personnages, pour faire appel au spectateur lui-même. Ce dernier, devenu voyeur, est conduit à souhaiter deux choses contradictoires: l'échec et la réussite de chacun. Si la torture est par conséquent diamétralement opposée à la flatterie, elle en fait cependant totalement partie.

Marston oscille entre deux pôles opposés: un monde de pleurs et de larmes, un monde d'acidité et d'amertume, dont le dénuement aride s'oppose à l'abondance, au foisonnement monstrueux, et, en fin de compte, stérile d'un univers factice. Ce motif qui associe le plaisir à la douleur orchestre le rôle dévolu aux deux masques. Bien que louangeur, le masque pince en même temps, ce qui constitue chaque fois, en contrepoint, une sorte d'antidote aux vices qu'il stigmatise. Il éclaire le lien qui unit la disgrâce corporelle et, partant, la tristesse de l'âme, et il crée un système spéculaire dans lequel la douleur d'être ou la mélancolie est la fois cause et résultat. Œil perçant du remords, psyché de leur conscience malade, le rôle du masque est de pousser toujours un peu plus loin les personnages dans la souffrance morale, de les pousser à retourner le regard à l'intérieur de leur propre masque.

Alors que la douleur paraît être dans la nature des choses et des êtres dans *Antonio and Mellida*, pièce bien élisabéthaine, où règnent la mélancolie et le mal d'aimer, *Antonio's Revenge* cherche à provoquer délibérément les larmes. De la sorte, *Antonio's Revenge* devient une pièce plus dynamique, dans la mesure où la souffrance devient l'arme de la revanche. Si la torture physique reste, de fait, le moyen d'action

privilegié, elle ne se contente plus seulement de sang pour autant, car elle ne se conçoit plus sans une dose de tourment moral.

Le troisième Quarto de *The Malcontent* affirme ce rôle, après que Marston ait préparé le terrain dans les deux pièces qui précèdent. On comprend mieux pourquoi le mot "vexation" revient si souvent dans *The Malcontent*. Synonyme d'"affliction", ce mot proclame haut et fort l'objectif du masque. Il doit pousser à la souffrance, puis exhorter à la contrition. Il s'agit bien d'une anti-revanche du sang, d'une juste revanche qu'il place sous le contrôle de Dieu. Malevole, le malveillant, transforme sa victime en un véritable malcontent, si bien que masque et victime en viennent à avoir des traits communs, et à se ressembler physiquement. <sup>55</sup>

Les notions chrétiennes de contrition et d'humilité prennent alors corps pour étayer la satire. Incarnation du remords, Pietro, ce personnage qui se mire dans le masque, est prêt au pardon et son geste souligne la direction chrétienne avec laquelle il convient de lire *The Malcontent*. "Misery", le terme chrétien, galvaudé par les personnages les plus vils jusqu'à devenir synonyme d'insatisfaction, et de rancœur face à des ambitions avortées, devient chez lui un désir d'humilité, le désir de se vouer à Dieu. Malevole n'est donc point un sadique et son déguisement en "malcontent" a une

---

55 Notre étude a été marquée par l'approche que Rose Zimbardo fait du masque satirique. Elle en corrobore les conclusions tout en allant plus loin dans la définition de ce nouvel avatar du masque, du malcontent, dont elle fait remonter les origines au satyre grec: "The hero assumes the mask of satyr-satirist to divert attention from his real aims which are not satiric but comic. The complexity is almost endless. The mask of the satyr was assumed by the satirist; the mask of the satyr-satirist was assumed by the malcontent; now these in combination have hardened into a mask which is assumed by one whose aims aren't satire at all. Marton adds yet another dimension to the Elizabethan vision of the character."(pp.76-77). Pour pertinente que puisse être cette analyse nous ne la suivrons pas jusqu'au bout car on ne peut pas dire que le malcontent ait remisé la satire pour poursuivre un objectif essentiellement comique. Au contraire, le satyre, le faune, rejoint totalement le satirique car il s'en prend au travers social et individuel le plus sournois, celui de la duplicité, de l'hypocrisie. Mais cette satire ne passe plus seulement par le "gueuloir" du satirique, car elle imprègne la structure même du théâtre dont le masque forme alors le clef de voûte. On peut même parler de hiérarchie dans la mesure où on assiste à une cascade de duplicités qui embrassent à la fois les notions de théâtre, de déguisement, et de langage. Par ailleurs, la vision de R.Zimbardo, se trouve confortée et prolongée par la présence du Faun dont on a vu qu'il offrait la clé de l'interprétation à apporter au masque dont il est la dérive maximum. Faune, il établit le lien qui rejoint satire et comédie.

vertu thérapeutique indéniable. Sa parole et son langage d'aigri sont donc simultanément destructeurs et constructifs.

Dans *Antonio's Revenge*, Antonio, travesti en fou, est nettement plus grossier dans sa conception, car il fait fi de toute forme de pitié, et il nous fait comprendre que c'est tout simplement la main de Dieu qui, par personnage interposé, s'abat pour châtier les criminels. Explication peu convaincante <sup>56</sup> qui montre bien que le dramaturge s'essaye à la transition entre deux types de revanches: la revanche physique et la revanche du verbe qui est encore à l'état embryonnaire. Cependant, elle met un point final à la revanche du sang et à la revanche personnelle qui datent toutes deux d'un autre âge.

L'insatisfaction, le mécontentement, chez Marston ne véhiculent donc plus seulement l'ambition, voire le déséquilibre physique ou amoureux, mais le vif désir de dénuement, de don de soi pour rencontrer Dieu. Stoïcisme et retour vers un contentement simple et bucolique sont-ils les chemins de la félicité? Probablement dans l'idéal. Mais, avec comme corollaire, la constatation désabusée que l'homme moyen n'est plus capable de se définir du dedans, et qu'il doit désormais tenir compte du monde où il vit.

Dans *The Fawn*, on retrouve le terme de "vexation" associé à "impatience." Mais les personnages de cette pièce absurde sont mécontents, insatisfaits par nature, et donc incorrigibles. *The Fawn*, plus encore que *The Malcontent*, joue sur l'image de la

---

<sup>56</sup> Maurice Abiteboul, dans "Situation d'un Personnage au Dessus de Tout Soupçon: Revenge dans *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd," *Mythes, Croyances et Religions dans le Monde Anglo-Saxon*, Cahier N°9 (1991), Université d'Avignon, définit, p.5, la revanche comme une mission divine mais il montre aussi que la prise en main de cette mission supérieure par les personnages, les humains est alors maladroite, une 'vengeance éclatée,' 'une justice dégradée et impure.'" Il résume ici fort bien le dilemme devant lequel nous nous trouvons face à Antonio assoiffé de sang. Et Maurice Abiteboul d'ajouter: "mais ceci n'ôte rien à la rigueur morale de Revenge que l'on ne saurait soupçonner de malveillance." Le critique voit en Revenge "une fonction symbolique et allégorique", "un merveilleux metteur en scène", et un rôle de "commentateur chorique" (9), titres dont le masque de Malevole pourrait également de parer. La comparaison entre les deux situations semble donc suggérer une nouvelle exploitation de ce thème, un désir d'aller au-delà de l'ancienne formule, de plus en plus sujette à caution.

torture et sur les situations de supplice mental, en mettant un accent particulier sur la douleur née de la femme et donc, indirectement, celle liée à l'amour et à ses perversités. Si les conclusions sont opposées à celles de la pièce précédente, elles l'éclairent cependant, car le pardon y tient un rôle d'exception lors du tribunal final. Ce dernier compose une véritable parodie de la contrition religieuse, qui transforme *The Fawn* en une reproduction en creux de *The Malcontent*. En outre, cette seconde pièce qui postule une revanche familiale, nous fait passer insensiblement d'un théâtre chrétien, moralisateur, à une interprétation satirique plus bourgeoise et plus légère qui préfigure le théâtre d'esprit de la Restauration.<sup>57</sup> Ce passage est d'autant plus intéressant que ce mouvement vers une sorte de sécularisation plus orientée que jamais vers l'individu, s'accompagne d'un déplacement contraire, vers une théâtre très abstrait et très intellectuel.

Sur le plan de la théâtralité on peut dire que cette pièce agit sur l'instinct du spectateur, dans la mesure où elle lui fait contempler le théâtre à travers un filtre, celui de l'interdit. Au départ de *The Malcontent*, nous ressentons le masque de manière très ambivalente, car il nous est présenté sous le nom de Malevole, au milieu d'un tohu-bohu babylonien dont la métamorphose latente suscite le recul. Mais après ce choc

---

<sup>57</sup> George R. Kernodle, dans "The Mannerist Stage of Comic Detachment," in *The Elizabethan Theatre*, 3, ed. David Galloway (Waterloo, Canada: Macmillan, 1973), offre une confirmation à notre démarche lorsqu'il définit, p.123, "the mannerist tragedy" comme étant le reflet de la séparation radicale qui s'établit entre l'homme et la nature: "In the mannerist age the most momentous comic achievement took the form of an observing character who stood apart and commented on the action around him - a character who was often too involved and too anguished to show real comic detachment. Part of the time Hamlet stands aside and comments, but there is more objectivity in Marston's *Malcontent*, who is in disguise, playing the role of one who rails like a licensed fool. In pretending to aid the murderous schemes of those who have stolen his dukedom, the *Malcontent* anticipates the wise observers of Congreve who lead the dupes on to display fully their foolishness, but there is a vast difference between the grim irony of the *Malcontent's* revenge and the playful indulgence of Congreve's observers." (p.126). Les conclusions tirées ici correspondent à notre vision, mais nous irons plus loin avec le parallélisme établi entre le théâtre du déguisement et celui de l'époque de Congreve en rappelant le rôle de transition joué par *The Fawn*. Nous assistons en effet à une pièce qui prolonge *The Malcontent* quant à sa stratégie, mais dont le ton comique nous rapproche de Congreve, par exemple; certes le *Fawn* a la dent dure lorsqu'il se joue des dupes et des cocus, mais, on retrouve, dans le ton de la pièce, la manière un peu légère, mais plus acerbe, du théâtre à venir. *All Fools* de Chapman est certainement plus généreuse que *The Fawn*. On pourrait même aller plus loin en montrant que le *Volpone* de Ben Jonson traduit cet infléchissement vers un art moins épris de violence, mais qui n'en flétrit pas pour autant les défauts d'une société. La différence, c'est le badinage, une légèreté de propos qui nous éloigne du didactisme moral et met la priorité sur la manière, sur l'esprit.

initial au cours duquel le spectateur agressé décante ses premières impressions pour comprendre qu'il est face à ce qu'il redoute le plus, mais aussi à ce qui le fascine le plus, le mal de son siècle, qu'il reconnaît en lui-même, le Malcontent entre en connivence avec lui par le biais du verbe. Le verbe, en dépit de sa virulence et de la gravité des vices pourfendus, a alors un effet délibérément comique, car il ne s'attache qu'à des individus médiocres dont le trait est poussé jusqu'à la caricature. Ce comique sous-tend une satire très ponctuelle qui se limite à quelques horions ou quolibets, à quelques excentricités, ou à quelques faiblesses très individuelles. C'est sur cette impression de rupture et de décalage que le dramaturge explore ensuite à fond les thèmes satiriques et moraux les plus graves et les plus généraux, comme celui de la duplicité. Ainsi le masque représente-t-il, à premier abord, une valeur éminemment tragique dans la mesure où il s'identifie au chaos, mais, peu à peu, les rapports complices qu'il entretient avec le spectateur se font sur un registre comique qui va dans le sens de la rédemption, mais qui, paradoxalement fonctionne à contre-courant des événements, de plus en plus tragiques. Et c'est à ce point que l'on mesure ce qui différencie les autres pièces: Altfronto touche le spectateur par une distance morale positive. Son geste de pardon fait penser à une faiblesse, à une chute, et il n'est spectateur, qui n'aurait souhaité une revanche plus appuyée, une sorte d'écho de la loi du talion.<sup>58</sup> Mais celle-ci appartient à

---

58 Notre conviction est désormais faite que la puissance de la satire naît, non pas de la bonté du spectateur, mais au contraire de son désir animal, passionnel, irraisonné de revanche. La fin "généreuse" de *The Malcontent* frappe les esprits car elle déroge par rapport à l'habitude. La libéralité satirique du dramaturge se joue intelligemment d'un public aux réactions sommaires, car elle le cultive et elle l'accroche pour mieux s'en distancier ensuite.

Notre thèse contredit ainsi totalement la pensée de Morse S. Allen qui, dans *The Satire of John Marston* (Columbus, Ohio: F.J. Heer Print Co, 1920; rpt. New-York: Haskell House, 1971), p.97, affirme la brutalité de l'auteur face à un public soit-disant moins froid: "Marston's satires do not effect their avowed and real purpose - that of punishing and so lessening vice - because his readers are not as cold-blooded as the author." Le public élisabéthain n'a pas la réputation d'une mansuétude particulière et la violence et le sang qui marquent le théâtre de Marston en offrent la preuve évidente. Marston, dans cette thèse ancienne, mais toujours citée, est largement perçu à travers cette présomption de brutalité. Bien sûr, on dira que notre citation n'est pas totalement objective car, prise hors contexte, elle s'adresse aux Satires ouvertes de l'auteur. Confirmation alors plus qu'éclatante que jamais que l'art théâtral donne une dimension autre à la satire. Or cette satire indirecte fondée sur la relativité de la perception et sur la mise en scène ne fait pas partie de la conception de Morse S. Allen dont l'ouvrage s'épuise largement en une tentative de mise en catégories des différentes satires rencontrées. Leur valeur descriptive laisse donc peu

la farce réductrice ou à la tragédie de la revanche et, primitive, elle n'apporte rien, sinon la satisfaction, par délégation, d'un désir vengeur. Malevole manipule donc le spectateur moralement, car il le pousse à une prise de conscience régénératrice de la magnanimité, du pardon et de la pénitence, vertus qui viennent buter contre son instinct de revanche. C'est donc à travers le Malevole du troisième Quarto, véritable machiavel positif qui s'attaque à la perversion du langage, que Marston nous offre alors le véritable contrepoint et successeur d'Antonio.<sup>59</sup>

L'équivalence effectuée entre "wit," "wisdom," et "policy" relie ainsi de manière interposée le thème langagier à celui de la politique, le terme "politique" reprenant alors son sens machiavélien de complot, de ruse et de duplicité. Ce n'est donc pas fortuit si le troisième Quarto a eu pour objectif secondaire l'analyse du mot "policy" qu'il apparie avec celui de "religion." Religion, inconstance, duplicité, voici de quoi prouver que religion, hypocrisie et double langage ne font qu'un. La religion d'Altofronto, c'est la transformation de l'aigreur gratuite d'un malcontent ordinaire en une aigreur régénératrice. Manier le verbe à bon escient, réconcilier l'apparence et la réalité, restaurer l'unité de l'être en lui retirant son masque ou en s'adaptant à sa personnalité, tel est le but avoué de *The Malcontent*.<sup>60</sup>

De ce point de vue, Marston est réactionnaire, au sens pur, car il démontre l'impossibilité d'un système, pour s'y raccrocher en fin de compte. Il révèle le vide par son pessimisme, sa lassitude, mais le satirique aidé par le rire ne désespère pas pour

---

de place à l'analyse fonctionnelle du principe satirique. C'est dommage, car ce travail minutieux offre, par ailleurs, une des rares approches comparatives des œuvres.

<sup>59</sup> Robert Ornstein, *The Moral Vision of Jacobean Tragedy* (Madison and Milwaukee: University of Wisconsin Press, 1960). Cette mutation progressive du dramaturge vers un théâtre libéré de la revanche du sang, rejoint les conclusions tirées par Ornstein sur l'évolution du théâtre jacobéen: "Unlike Aeschilus the Jacobean tragedians are not concerned with the ethic of blood vengeance; through the vehicle of revenge tragedy they grapple with the question of how virtuous action can be taken in an evil world when that action itself must be devious, politic or tainted with evil." p.23.

<sup>60</sup> Frederic Kiefer, *Fortune and Elizabethan Tragedy* (San Marino: The Huntington Library, 1983). L'auteur nous dit, p.171, que la satire n'est pas tant de la satire individuelle, que celle, plus générale de la duperie: "The satire, indeed, is directed not only at the vices of individual characters but also at the less particular vice, deception."

autant de dénicher le mot qui réussira à le décrire. Marston prône simplement la nécessité de s'adapter, de concilier l'approche théorique et l'approche pragmatique, car le refus de s'adapter mène à l'échec;<sup>61</sup> il faut savoir offrir un masque et deux visages comme le dit avec hauteur le stoïque Alberto :

Alberto: O, an Amazon should have a voice, virago-like. Not play two parts in one? away, away, 'tis common fashion. Nay, if you cannot bear two subtle fronts under one hood, idiot, go by, go by, off this world's stage. O time's impurity.  
A.M. Induction.7.73-76.

Appétit du retournement bien marstonnien: il faut savoir manier le vice pour mieux le contourner; il faut être du monde, il faut être théâtral et avoir deux regards. N'est ce pas un peu le début du Machiavélisme? Marston, dramaturge, n'est donc point homme à conduire une démarche univoque, et il joue sur un principe hybride tant sur le plan moral que sur celui de la plastique théâtrale. Son art satirique (au sens de plaisir perçu) naît de la conscience active d'une focalisation ambiguë entre l'homme et l'acteur. Elle n'est que rarement en symbiose: le rire grinçant, la farce convenue du masque dérangent le naturel de l'homme bon, celui du moralisateur affecté. Mais, simultanément, l'optimisme comique et régénérateur du satirique court comme une lame de fond sous la façade pour mettre définitivement à mal le vice et l'anormalité du masque.

---

<sup>61</sup> Dans *Mythe et Langage au Seizième Siècle* (Bordeaux: Editions Ducros, 1970), pp.55-56, Claude-Gilbert Dubois est dans le sillage de notre analyse quand il montre que le Calvinisme et le protestantisme ont par pragmatisme accepté la nécessité de composer avec les faits en manifestant de l'espoir et non plus la nostalgie d'un monde pré-adamite: "Tout le problème pour les protestants - et l'on sait si l'usage des langues vulgaires dans la liturgie leur fit découvrir l'inconvénient du babélisme - consistera à faire le meilleur usage des outils imparfaits qui ont été légués malgré le péché et, en même temps, par le péché: il s'agit de retrouver le sens derrière le signe et sa diversité."

**QUATRIEME PARTIE:**  
**MARSTON ET SES CONTEMPORAINS**



## Présentation

Avant de dégager les idées essentielles de cette étude, nous allons évoquer les quatre autres œuvres théâtrales que nous n'avons pas choisi d'inclure dans notre corpus de départ, car aucune de ces pièces ne fait directement appel au masque satirique en tant qu'élément centralisateur. Pourtant, on y retrouve tous les ingrédients que nous avons analysés jusqu'alors, confirmant de fait l'unité de l'œuvre et, surtout, la méthode de l'auteur. Il s'agit de *Jack Drum's Entertainment*, de *What You Will* puis de *The Dutch Courtesan* et de *Sophonisba*. Mais, paradoxalement, au moment même où Marston met au point une stratégie originale, celle-ci paraît déjà se déliter comme pour retomber, épuisée, dans ses éléments constituants. Eclatement inattendu d'un édifice bien ficelé jusqu'à l'artifice, qui révèle, une fois encore, un auteur piégé par le système qu'il a tendu lui-même. C'est alors à travers un bref parcours des œuvres contemporaines, que nous pourrions mesurer l'importance des phénomènes observés afin d'en souligner à la fois l'aspect rebattu mais, en même temps, de relever tout ce qui fait l'originalité du dramaturge.

**CHAPITRE 1:**  
**L'ŒUVRE DE JOHN MARSTON:**  
***JACK DRUM'S ENTERTAINMENT***  
***& WHAT YOU WILL***

## 1. *Jack Drum's Entertainment*

Pour être complète, cette étude nécessite un retour en arrière. On sait que John Marston, le pamphlétaire, a vite délaissé la poésie pour se tourner vers le théâtre. Ses pièces du début nous confrontent en effet à ses premières ébauches du satirique sur scène. Elles sont isolées et souvent superficielles. Pourtant, elles portent en silence le devenir d'une technique qui s'élabore pas à pas. C'est *Histriomastix* (1599) qui réalise sa première création d'un satirique sur scène. Cette pièce s'articule autour de Chrisoganus, philosophe stoïcien, qui démontre l'importance de la Loi dans un monde pacifique qui doit affronter le cycle de la Richesse, de l'Envie et de la Guerre, avant de recouvrer la Paix. Dans un tel contexte, le rôle scénique de Chrisoganus est limité, car il est voué à la passivité et à la contemplation. Avant tout le porte-parole de l'auteur, il est encore très proche de la persona de ses poèmes satiriques. Quant à l'atmosphère d'ensemble, sévèrement rythmée par les cycles, elle porte toujours l'empreinte raide et mécanique des Moralités d'antan.

*Jack Drum's Entertainment or the Comedie of Pasquill and Katherine* (1600)<sup>1</sup>, sa seconde pièce, opère un changement de cap. Bien que le nom des personnages de cette comédie amoureuse (Planet, Fortune, Camelia...) nous fasse toujours songer à ceux d'une Moralité, on peut y déceler une orientation nouvelle. En effet, Planet, le nouveau satirique sur scène, ne se borne plus à la moquerie systématique de toute une galerie de types divers, mais il intervient directement dans le déroulement de l'action. En outre, et parallèlement au satirique sur scène dont il étoffe le rôle, Marston bâtit son action principale autour d'un écheveau complexe et banal de morts simulées et de déguisements. Il pose alors les premières pierres du jeu de l'apparence qui deviendra le ressort dynamique de son théâtre. Par ailleurs, nous trouvons dans *Jack Drum's Entertainment* quelques anticipations des grandes scènes

---

<sup>1</sup> *The Plays of John Marston*, 3 vol., ed. H. Harveywood (Edinburgh: Oliver and Boyd, 1934-39).

qui marqueront de leur sceau les pièces suivantes. Par exemple, le jeu de Pasquill qui simule sa mort pour contrecarrer les noirs projets de Mamon esquisse à grands traits la tentative d'élimination réciproque qui formera le pivot de l'action de *The Malcontent* puis de *The Dutch Courtesan*. On voit aussi s'ébaucher, en termes voisins, la rencontre d'Antonio et de Mellida masqués à travers celle de Pasquill et de Katherine qui, persuadés de leur disparition mutuelle et réduits à la folie, se retrouvent soudain face à face. Le déguisement prend forme.

En fait, et par delà la satire naissante du déguisement, on trouve en gestation le dilemme moral qui tenaille sans discontinuer la pensée du dramaturge: celui du choix, en liaison avec celui de la destinée. Il se manifeste alors à travers des options qui présideront à la création de ses premiers malcontents et de ses premiers critiques sur scène. Il en va ainsi de Planet, dont le nom est évocateur à la fois de mobilité et de stabilité. Son rôle n'est pas isolé esthétiquement, car il est placé face à un personnage central, Camelia, dont la dénomination est aussi synonyme de mobilité. Elle est son propre nom: "Why my name's Fortune too." (*J.D.E.*,1,188). Caméléon, médiateur, elle sait adopter la coloration de son environnement. Etoile errante ("Errant wandering starre [...]") (*J.D.E.*,5,237), elle s'oppose à la stabilité de Planet. Cette métamorphose nourrit alors un mouvement dont nous ne connaissons que trop bien le principe: celui de la reproduction, tramée d'autodestruction et de cannibalisme. Volage, instable, les amants qu'elle choisit deviennent les décalques de ses faiblesses. On n'est donc pas étonné de constater que Marston s'essaye déjà dans cette pièce au thème de la flatterie comme principe spéculaire menant à la décadence et on y retrouve quelques passages caractéristiques dont on augure qu'ils sont les amorces d'une vision morale et d'une stratégie d'écriture nouvelles.

Sur le plan éthique, Planet est sans conteste l'ébauche de Feliche. Il prêche pareillement le contentement et l'absence d'envie. Sa norme morale est celle de la constance ("I am the scourge of light inconstancie") (*J.D.E.*,4,229), et il oppose celle-ci

à la mouvance du parasitisme, thème qui apparaît subrepticement. Ce parasitisme est simultanément objet de la critique et instrument de celle-ci, car il génère toute une stratégie, celle de Planet, par exemple, qui avoue avoir pour intention de vivre aux crochets de Brabant: "I will eate his meate, and spend's money, thats all the spight I can do him." (*J.D.E.*,1,194). Il cherche en outre à semer le déplaisir et, à cette attitude extrême, se greffe logiquement la rudesse et l'attitude entière du critique sur scène ("blunt tongu'de Planet") (*J.D.E.*,4,230) dont la virulence "rocailleuse" lui vaut déjà mainte rebuffade:

Camelia: O rockie spirit.  
Planet: Breathe not in vaine, I hate thy flatterings,  
Detest thy purest elegance of speech,  
Worse than I doe the Croaking of a Toade.  
*J.D.E.*4.228.

Planet sait exprimer son déplaisir sans détour et, désabusé, il préfigure le sombre malcontent: "[...] he's sowre and unsociable" (*J.D.E.*,4,224). Sa langue acérée n'épargne personne:

Brabant: Plague on your hatefull humor, out upon't,  
Why should your stomacke be so queasie now,  
As to bespawle the pleasures of the world?  
Why should you run an Idle counter-course  
Thwart to the path of fashion?  
*J.D.E.*1.190.

Pourtant, nous ne le classerons pas comme tel. Car, pareillement à Feliche, il n'est pas tant aiguillonné par l'aigreur que par la critique "militante"; mais il ne sait pas contenir son indignation, si bien que la haine qu'il professe ("Now I am perfect hate") (*J.D.E.*,1,191) met en danger sa propre crédibilité en tant que satirique. Il se décrit d'ailleurs comme un second Timon: "Come, come, now I'le be as sociable as Timon of Athens." (*J.D.E.*,1,191). Il rejette tout plaisir. Excessif, il ne sait pas endiguer non plus ses ricanements et il n'est donc pas un satirique crédible:

Planet: Oh we shall be overwhelmed with an inundation of laughter.  
Come where are they?  
Brabant: Here at the taverne.  
Planet: In, in, in, I long to burst my sides and tyer my spleene with  
laughter.  
*J.D.E.*1.191.

Néanmoins, et par delà ces différences, on retrouve dans *Jack Drum's Entertainment* le mécanisme de ce qui deviendra la machine structurelle de l'auteur: l'utilisation du thème de la mélancolie et de la souffrance comme reflets du déséquilibre du monde tout autant que comme révélateurs du déséquilibre interne. C'est pourquoi Pasquill se voit doter, parallèlement à Planet, d'une fonction de plainte. Epris de Katherine, il trace donc par avance les linéaments d'Antonio amoureux de Mellida. Ainsi, persuadé du trépas de sa belle, sombre-t-il dans une mélancolie bien caractéristique que ne pourrait nier son successeur. Mais le parallélisme dépasse l'anecdote quand on comprend que ce personnage sert peu à peu de référent moral à la pièce qui l'abrite:

Pasquill:            Old wretch, amend thy thoughts, purge, purge, repent,  
                           He hide thy ulcer, be but penitent.  
   *J.D.E.2.200.*

Le voici qui prône la pénitence si bien que son nom symbolique en vient à représenter l'union et l'intégrité morales telles qu'on les retrouvera ensuite chez Altofronto habité par son rôle de prêtre:

Monsieur:            *Bonjour* Metre Pasquill, *sance Jest*, me am hired to kill you,  
                           Monsieur Mamon, *Messier*: Jounck, Jounck, give me money  
                           to stab you, but me know there is a God that hate bloud,  
                           derfore, me no kil, me know dere is a vench, that love  
                           Crowne, derefore me keepe de money  
 Pasquill:            Unhallowed villaine, that with gold and bloud  
                           Thinks that almighty love can be withstood.  
   *J.D.E.2.201.*

Malevole:            Base, treacherous wretch, what grace can you expect,  
                           That hast grown impudent in gracelessness.  
   *M.5.6.115.121-22.*

Pasquill est donc pétri de tout ce qui fera l'aspect positif et mesuré du masque, cette "transparence du bien" qui tempère tous ses éclats de voix. En même temps, on décèle chez lui cette immense lassitude où la mélancolie amoureuse s'est insidieusement façonnée en une tristesse de nature presque métaphysique:

Pasquill:            Come lets mount the Starres,  
                           Reverend antiquitie go you in first -  
                           Dotage will follow. Then comes pale-fac'de Lust -  
                           Next Sodome, then Gomorha, next poore I,  
                           By heaven my heart is burst with miserie.  
   *J.D.E.4.226.*

Marston semble prendre soudain conscience de la richesse potentielle du thème de la souffrance qu'il utilisera dorénavant comme instrument élaboré de la revanche, au service de la satire. Ce faisant, la clairvoyance de ce thème aide à mieux appréhender le rôle de Planet qui, sur le plan de l'action, met en branle un système de destruction interne dont l'absurdité se retrouvera exploitée à fond dans les comédies qui suivront. Ainsi ce dernier se venge-t-il sur Camelia, uniquement dans le but de punir Brabant:

Planet:                    Thus my deare Brabant, am I thy revenge,  
                                  And whip her for the peevisch scorne she bare  
                                  To thy weake yonger birth: ô that the soules of men  
                                  Were temperate like mine, the Natures painte  
                                  Should not triumph o're our infirmities.  
                                  *J.D.E.4.229.*

Il s'agit d'une revanche décalée et Marston est en train de poser le système spéculaire qu'il portera à son apogée avec le masque en entretenant la confusion, l'interpénétration, entre le chaos extérieur et le malaise interne. Katherine, sœur virtuelle de Mellida, émanation de ces femmes parfaites qu'il adore, participe totalement de cette atmosphère. Elle se lamente devant la disparition présumée de Pasquill et, comme dans *Antonio and Mellida*, Marston prépare avec soin la rencontre des deux amants qui se croient morts et qui se reconnaissent soudain en tant que miroirs du malheur:

Katherine:                Black sorrow, nurse of plaints, of teares, and grones,  
                                  Evaporate my spirit with a sigh,  
                                  That it may hurrey after his sweete breath,  
                                  Who made thee doate on life, now hunt for death.  
 Pasquill:                    What soule is that, that with her teare-full eies  
                                  Seemes to lament with me in miseries,  
                                  *J.D.E.3.214.*

Ces retrouvailles formalisent la stratégie naissante de l'auteur qui hisse ses personnages à un niveau supérieur. Ils manient l'hyperbole avec générosité et ils deviennent en conséquence les emblèmes de leur fonction, Katherine devenant le Miroir de la Constance, et Pasquill, le Paradis du Contentement:

Katherine:                Heaven of Content, *Paphos* of my delight.  
 Pasquill:                    Mirrour of Constancie, life-bloud of love.  
                                  *J.D.E.3.215.*

On pourrait être tenté d'imputer cette stratégie au hasard si l'on ne voyait à ce moment Mamon, amoureux de la chaste Katherine, courir aveugle, à la recherche de ses lunettes

(*J.D.E.*,3,216-17) comme pour mieux suggérer le travail de lecture alors imposé au spectateur. Marston présente ainsi les premiers signes de l'attitude introspective qui le caractérisera par la suite et qu'il prépare à travers quelques digressions langagières et lexicales:

Brabant Junior: What shall we observe you for?  
Brabant Signior: Oh for our complement.  
Planet: Complement, whats that?  
Brabant Signior: Complement, is as much as (what you call it) tis derived of the Greeke word, a pox ont.  
*J.D.E.*3.209.

Parachevant alors ce système de symétrie dans le malheur, se greffe le thème connexe du désir d'identité et d'accaparement, qu'il s'agisse de l'amour ou du parasitisme. Et déjà Marston l'exploite en fonction du langage et de la parole flatteuse dont il pressent toute la fécondité théâtrale. Il exploite sciemment ses personnages en les plaçant en vis-à-vis comme nous le dit si bien Winifide qui conseille à Camelia de rendre la pareille à son amant infidèle, en lui préférant un autre qui, pareil à un miroir, lui servirait alors de faire-valoir:

Winifride: I'le not denie, tis worthy wits applause  
For women on whom lowring Fortune squints,  
And casts but halfe an eye of due respect,  
To pinne some amorous Idiot to their eyes,  
And use him as they use their Looking-glasse,  
See how to adorne their beauties by his wealth,  
And then case up the fool and lay him by.  
*J.D.E.*223.

L'image du miroir s'apparente ici explicitement à celle de l'outil dont l'usage dévitalise l'être en le réduisant à une sorte d'objet. Cette négation est poussée jusqu'à l'absurde et nous assistons à une cascade, à une cession de la douleur et de la torture dont chacun se réclame:

Katherine: [*to Mamon*]  
Be pittifull and kill me gentle Sir.  
Heaven my heart is crackt with miserie:  
Where shall I hide me? which way shall I cleanse  
The eating poyson of this venomde oyle?  
Poore wretch (alas) se where thy Pasquil comes.  
*J.D.E.*3.217.



L'image utilisée est celle d'un transfert de poison, celui du mal, celui de la jalousie qui est la ruine de tout contentement:

Pasquill:           It will be tedious, but in breefe thinke thus,  
Old Mamons malice was the venombd foame,  
That poisoned all the sweets of our content.  
*J.D.E.3.216*

L'effet produit est pathétique dans le cas des amants, mais il est également hautement comique car on est convié à des situations totalement extravagantes où le langage éclate subitement sous la pression:

Mamon:            I defie heaven, earth and hell, renounce my nose, plague,  
pestilence, confusion, famine, sworde and fire, devoure all,  
devoure me, devoure Flawne, devoure all: bondes, house and  
ship, ship, house and bondes, Dispaire, damnation, Helle, I  
come, so roome for Mamon, roome for Usury, roome for  
thirtie in the hundred. I come, I come, I come.  
*J.D.E.3.219.*

Il s'agit ici de l'anéantissement par l'absurde dont nous connaissons bien les effets, dans *The Fawn*, par exemple. Ceux-ci sont relevés par l'effet sonore du langage qui tourne en rond et à l'envers comme pour mieux chercher à saisir une réalité absente. Il donne alors un sens au rôle de Puff dont la définition ontologique rejoint toute notre étude sur le vide du langage et sur la fausse sagesse qui s'empare du néant caché sous la langue, à travers un jeu entre Planet et Puff qui reproduit la stratégie du parasite: "Let us incorporate our affections I pray you: let me be forward in your favour." (*J.D.E.*,1,192). On notera, en outre, que le page de Mamon, sorte de parasite, s'appelle, comme par hasard Flawne, sonorité bien proche de Fawn:

Flawne:            Sir, sir, sir.  
Mamon:            What sir you for, you Dog, you Hounde, you Crust, what best  
news with you now? Out-alas my Obligations, my Bonds, I  
am undon, undon.  
Flawne:            Sir, the best news is, your ship (the Hopewell) hath hapt ill,  
returning from Barbary.  
*J.D.E.3.218.*

Hypothèse peut-être intempestive de notre part, mais qui nous paraît confirmée implicitement car elle s'associe aussitôt à la métaphore canine. Celle-ci ne tombe pas par accident: elle vient à point nommé pour confirmer les méandres d'un système qui se

cherche et qui paraît maintenant participer d'une logique associative, réunissant en chaîne, flatteur, parasite, et railleur, face à la douleur de leur destin.

Bref, *Jack Drum's Entertainment* s'apparente à la fois à une comédie romantique, à l'image d'*Antonio and Mellida*, et à une comédie domestique dont la satire se centre désormais sur la vie de tous les jours, les heurs et les malheurs du cocuage et de la duperie. Il ne faut donc point trop la prendre trop au sérieux. Elle est à l'image de son action dont nous laisserons le dernier mot à Planet qui en saisit fort justement l'esprit à travers un petit commentaire qu'il porte sur son propre rôle de dupeur: "The wicked jest be turnde on his owne head, / Pray God he may be kindly Cuckolded." (*J.D.E.*,4,222). Technique du boomerang dont nous connaissons bien le fonctionnement. Marston a donc planté le décor de son théâtre futur à travers l'association du déguisement, du malheur, de la réciprocité et de l'auto-destruction. Mais, assurément, l'adverbe "kindly" reflète bien le ton de cette pièce en nous en donnant les limites: une pièce inoffensive, encore proche de la farce et bien éloignée de la tragédie. Ebauche de *The Fawn* sur ce plan, *Jack Drum's Entertainment* relève indubitablement de la comédie citadine ou domestique dont *The Dutch Courtesan* puis *Easward Hoe* reprendront le flambeau par la suite.

## 2. *What You Will*

*What You Will* (1601) se trouve isolée de notre corpus pour les mêmes raisons. Bien que l'on trouve dans cette comédie les ingrédients chers au dramaturge (langage, déguisement et critique satirique sur scène), deux mobiles essentiels motivent cette mise à l'écart: une raison technique tout d'abord, car, à l'inverse des pièces retenues pour notre étude, le satirique, malcontent ou avatar de ce dernier, n'exerce pas encore un rôle vital pour l'action; qui plus est, il n'est pas déguisé. Il se pose aussi un problème de date: bien que Philip J. Finkelpearl, George G.Geckle et Antony Caputi

situent *What You Will* immédiatement après les "Antonio Plays", l'examen que nous faisons du satirique nous convainc de son antériorité, sinon de fait, tout du moins de conception.<sup>2</sup>

L'atmosphère qui préside à l'avènement de *What You Will* ne peut manquer de nous rappeler celle qui ouvre *Antonio and Mellida* avec son naufrage en mer suivi d'une disparition et du retour masqué d'Antonio romantiquement déguisé en Florizell; fugitivement, on croit même revivre le premier livre de l'*Arcadia* de Spenser bien que le rôle de cette situation ne soit pas celui de la pastorale satirique; pourtant, elle participe à l'environnement léger et ordonné de la comédie dont elle forme le prélude car elle permet d'exploiter une situation dont le théâtre a souvent tiré partie: la réapparition inopinée d'un mari cocu, contexte fécond en rebondissements et en confusions en tous genres. Albano, riche marchand vénitien, disparaît en mer et sa belle épouse Celia, vivement courtisée, jette alors son dévolu sur un français, Laverdure. Mais, les frères d'Albano ne l'entendent point de cette oreille et, afin de contrecarrer l'alliance, ils font porter à Francisco, un parfumeur, les effets du défunt; or voici que ce dernier resurgit au dépourvu et, nonobstant ses dénégations véhémentes, il est pris pour

---

2 Philip, J.Finkelpearl, *John Marston of the Middle Temple: An Elizabethan Dramatist in his Social Setting* (Cambridge: Harvard University Press, 1969) situe la pièce en 1601: "*What You Will* also shares many attributes besides its title with Shakespeare's contribution to the Middle Temple's celebration on February 2, 1602, *Twelfth Night, or What You Will*. However we do not know anything about the performance of Marston's play, not even which acting company did it, and even the generally agreed upon date 1601 is conjectural." (p.163). Dans une note de bas de page, le critique ajoute la précision suivante: "It was entered in the Stationer's Register on Aug.6, 1607, and printed the same year. All arguments for an earlier date derive from its alleged connections with the War of the Theaters and subjective impressions of Marston's stylistic development." (p.163, note 1)

Tel est également l'avis de George L.Geckle qui, dans la note 3 (p.106) du chapitre "Wit and Will in *What You Will*" dans *John Marston's Drama: Themes, Images, Sources* (London and Toronto: Associated University Presses, 1980): "Although *What You Will* was not published until 1607, scholars generally concur that it was written and performed in 1601. E. K. Chambers agrees with earlier scholars that it was 'written' in 1601 by way of answer to *Cynthia's Revels*' (*The Elizabethan Stage*, 4 vols [Oxford: Clarendon Press, 1923], 3: 430). Caputi's summary seems reasonable: 'All that can be concluded with confidence is that he wrote it after the completion of *Antonio's Revenge* and before *The Malcontent*. In view of the fact that Jonson's *Cynthia[s] Revels* and *The Poetaster* were, during the poetomachia, Blackfriars' plays, and in view of Marston's allusion in the 'Induction' to a very small stage (1.99), *What You Will* would appear to have been a Paul's play. If so, it was the last play Marston wrote for Paul's boys before leaving them to write *The Malcontent*, a Blackfriars' play..." (*John Marston, Satirist*, p. 263).

le parfumeur. Finalement, après une vive confrontation entre les deux hommes, on décide de mettre sur pied un troisième déguisement pour brouiller les cartes; un musicien revêt alors les atours d'Albano afin de pousser le véritable Albano à se démasquer et à séparer ainsi le vrai du faux. Epargnons au lecteur les péripéties qu'une telle situation permet de générer au théâtre; on y retrouve tous les lieux communs liés à la disparition et au thème connexe de la confusion de l'identité. Par contre, ce qui relève plus directement de notre sujet, c'est comment et pourquoi le jeu du déguisement vient s'insérer, s'enchâsser dans la logique marstonnienne pour la renforcer car, si le fait de faire réagir deux déguisements l'un contre l'autre est une technique banale, son utilisation, dans cette pièce, confirme pourtant la méthode des contrastes que l'auteur affectionne: il vise à créer un personnage fictif à partir du néant, à partir de la rencontre de deux déguisements si bien qu'Albano, le vrai, en vient même à s'écrier "Boy, who am I?" (W.Y.W.,3,2,380,270) et à confier à son valet qu'il n'est plus lui-même, car l'Opinion l'a rebaptisé en lui octroyant une autre identité: "Doth not opinion stamp the current pass / Of each man's value, virtue, quality?" (W.Y.W.,3,2,381,281-282). En un mot, le dramaturge cherche à montrer que cette identité virtuelle se manipule, à l'instar de l'écriture virtuelle ou du parfum <sup>3</sup> qui se transportent; pourtant, Albano voudrait réconcilier le mot, le nom et la substance, mais en vain:

Albano: I am a perfumer: ay, thinkst thou, my blood,  
 My brothers know not right Albano yet?  
 Away! 'tis faithless! If Albano's name  
 Were liable to sense, that I could taste, or touch,  
 Or see, or feel it, it might 'tice belief;  
 But since 'tis voice, and air [...]  
 W.Y.W.3.2.381-82.294-297.

---

<sup>3</sup> Le parfum est lié au mot et à la nomination, à l'identité, comme nous le rappelle la citation suivante:

Randolpho: Then must my pretty peat be fann'd and coach'd?  
 Giacomo: Muff'd, mask'd, and laded, with "my more than most sweet madam!"  
 But how long doth this perfume of sweet madam last?  
 Faith, 'tis but a wash scent.  
 W.Y.W.3.2.381-82.294-297.

Il ne fait donc aucun doute que Marston s'attelle à ce qui deviendra peu à peu son thème de prédilection: le langage et la perception du réel à travers celui-ci. Ce jeu subtil sur le déguisement est pour lors escorté et amplifié symboliquement, bien que de manière fort pesante, par les immenses passages sur l'école, la traduction, la déclinaison, le sens des mots et les mots étrangers dont nous avons déjà parlé à loisir.

Ce thème permanent du travestissement lié à celui du dedans et du dehors, à celui du contenant et du contenu, est prolongé et étoffé par la présence de deux critiques sur scène dont la définition et l'apparence préfigurent celles du masque: Lampatho, critique satirique, qui se définit comme un intellectuel, féru de lecture, et Quadratus, épicurien plein d'esprit, qui lui révèle la vanité, l'inanité de ce travail théorique et abscons qui l'a éloigné de la vie et de l'amour; il finit même par le convertir en le détournant des livres stériles; à cet égard, Lampatho est certainement le personnage qui se rapproche le plus du Malcontent, tel qu'il est connu à l'époque, car sa mise sombre d'érudit, véritable codage compris de tous, le désigne directement pour ce rôle. Pénétré d'insatisfaction et de mélancolie, déchiré aux tréfonds de lui-même, Lampatho cadre parfaitement avec la caractéristique essentielle du Malcontent, car ce savant à la triste figure se dépeint lui-même sous le jour totalement négatif et peu enclin à la fantaisie des mélancoliques: "I relish not this mirth; my spirit is untwist; / My heart is ravell'd out in discontents." (*W.Y.W.*,2,2,362,120-121). Il est inutile de dire que cet être déchiré et déstabilisé est tout entier la proie de l'envie; Quadratus, épicurien à la dent longue, se fait fort de se gausser de ce roquet aboyeur et désireux: "[...] So that yon envy-starved cur may yelp at our fantasticness." (*W.Y.W.*,2,1,350,131-132). Comme de juste, et en bon mélancolique qu'il est, Lampatho s'en prend vigoureusement à la corruption du monde, si bien que l'on retrouve sur ses lèvres ce morceau de bravoure un peu figé, ce véritable cliché sur la corruption, tant de fois rencontré sous la langue acerbe et venimeuse des malcontents vilipendant l'homme et ses travers:

Lampatho:            In heaven's handiwork there's naught,  
                             None more vile, accursed, reprobate to bliss,

Than Man; and 'mong men a scholar most.  
W.Y.W.2.2.362.128-130.

Talonnant la sourde violence enveloppée dans ces propos, suit alors une diatribe désabusée qui rapproche, en les confondant quasiment, l'animal et l'homme dépravé ("beastly man") (W.Y.W.,2,2,362,130-137). Ce second morceau de bravoure qui flétrit la corruption humaine n'est original, ni dans sa forme, ni dans sa pensée, et, il signale, de loin, comme par un code reconnu de tous, l'âpreté, l'aigreur et l'amertume du malcontent qui ne tolère pas la critique et déverse son fiel:

Lampatho:            Look for the satire: if all the sour juice  
                              Of a tart brain can souse thy estimate,  
                              I'll pickle thee.  
                                  W.Y.W.2.1.349.122-124.

Tel Hercule se targuant de nettoyer les écuries d'Augias, rempart du bien, ce malcontent satirique, ce railleur, dit vouloir pourfendre le vice par la plume; bravache, il pêche par excès lorsqu'il assure ne point redouter les affres de la torture:

Lampatho:            Dirt upon dirt, fear is beneath my shoe.  
                              Dreadless of racks, strappadoes, or the sword -  
                              Maugre informer and sly intelligence, -  
                              I'll stand as confident as Hercules,  
                              And, with a frightless resolution,  
                              Rip up and lance our time's impieties.  
                                  W.Y.W.3.2.375-376.144-149.

Ces propos hâbleurs aux accents épiques sont, de toute évidence, convenus et ils signalent leur propre artificialité, ce qui contribue à en discréditer la sincérité; le satirique est donc bien vite réduit à l'impuissance, car il est trop loin du réel. Toujours plongé dans ses grimoires, il ne connaît plus rien du monde, ni du bonheur. Même son chien, un épagneul évidemment, peut se targuer d'en savoir tout autant: "At length he waked and yawn'd and by yon sky, / For aught I know he knew as much as I." (W.Y.W.,2,2,364,179-180).

Tout en travaillant ainsi le malcontent offensif, Marston s'essaye à le parfaire dans une autre direction, celle de la flatterie, car, s'il appuie sans vergogne le trait qui décrit le caractère envieux du personnage satirique, il le fait cependant évoluer

parallèlement sous les traits d'un flagorneur patenté et finalement aveugle, lorsqu'il courtise le français Laverdure, cette gravure de mode, vaine et vaniteuse:

Lampatho: Sir, I protest I not only take distinct notice of your dear rarities of exterior presence, but I also protest I am most vehemently enamour'd, and very passionately dote on your inward adornments and habilities of spirit! I protest I shall be proud to do you most obsequious vasselage.  
W.Y.W.2.1.345.38-43.

Par ses propos outranciers, formules figées de la flatterie la plus primitive, celle d'un Balurdo ou d'un Bilioso, Lampatho, l'intellectuel, se présente comme la dupe qui se laisse prendre aux rêts de ce qu'elle dénonce, jetant ipso facto aux orties le crédit normalement accordé au satirique:

Quadratus: [*Aside.*] Is not this rare, now? Now, by Gorgon's head,  
I gape, and am struck stiff in wonderment  
At sight of these strange beasts. Yon chamlet youth,  
Simplicius Faber, that hermaphrodite,  
*Party per pale*, that bastard mongrel soul,  
Is nought but admiration and applause  
Of yon Lampatho Doria, a fusty cask,  
Devote to mouldy customs of hoary eld;  
Doth he but speak, "O tones of heaven itself!"  
Doth he once write, "O Jesu admirable!"  
Cries out Simplicius. Then Lampatho spits,  
And says, "faith 'tis good." But, O, to mark yon thing  
Sweat to unite acquaintance to his friend,  
Labour his praises, and endear his worth  
With titles all as formally trick'd forth  
As the cap of a dedicatory epistle.  
Then, sir, to view Lampatho: he protests,  
Protests and vows such sudden heat of love,  
That O 'twere warmth enough of mirth to dry  
The stintless tears of old Heraclitus, -  
Make Niobe to laugh!

Lampatho: I protest I shall be proud to give you proof I hold a most religious affiance with your love.

Laverdure: Nay, gentle signior.

Lampatho: Let me not live else. I protest I will strain my utmost sinews in strengthening your precious estimate; I protest I will do all rights in all good offices that friendship can touch, or amplest virtue deserve.

W.Y.W.2.1.345-346.43-71.

A ce stade, et à la différence de *Jack Drum's Entertainment*, le satirique malcontent semble donc avoir littéralement rapetissé jusqu'à n'être plus qu'un signe dans la pièce, car la véritable satire provient maintenant, non plus de ce qu'il peut dire, mais de l'écart qui sépare ce signe du réel. Voici quelque chose de véritablement

nouveau par rapport à la poésie: ce qui compte désormais, c'est la crédibilité du satirique, car tout ce qu'il dit ou fait n'existe que dans la mesure où il le prouve par ses actes ou par sa conduite; c'est pourquoi nous avons parlé de signe, car le malcontent n'a plus désormais une once de réalisme, au sens le plus courant du mot, et il semble alors se prolonger hors de lui-même à travers les thèmes bien connus de la théorie et de la pratique, de la fausse et de la vraie connaissance: "But now, soft and slow, / I know I know naught but I naught do know. / What shall I do - what plot, what course pursue?" (W.YW.,2,2,364,192-194). Cette connaissance artificielle et artificieuse du monde, c'est celle que la pièce développe, dans toute l'action secondaire, avec les nombreuses scènes suggérant l'école et ses règles absurdes. Le satirique est vide désormais et il est le reflet du néant, ce qui est montré à travers l'image du perroquet, image utilisée par Lampatho quand il se moque de Simplicius, miroir de toutes les afféteries langagières qu'il reproduit sans comprendre:

Lampatho: [about Simplicius]

Dost thou hear that voice? I'll make a parrot now  
 As good a man as he in fourteen nights.  
 I never heard him vent a syllable  
 Of his own creating since I knew the use  
 Of eyes and ears. Well, he's perfect blest,  
 Because a perfect beast. I'll gage my heart  
 He knows no difference essential  
 Twixt my dog and him. The whoreson sot is blest,  
 Is rich in ignorance, makes fair usance on't,  
 And every day augments his barbarism.  
 So love me calmness, I do envy him for't.  
 I was a scholar: seven useful springs  
 Did I deflower in quotations 'bout the soul of man.  
 The more I learnt the more I learnt to doubt:  
 Knowledge and wit, faith's foes, turn faith about.  
 W.Y.W.2.2.362-363.140-155.

La connaissance livresque se borne à du vent, à un parfum de savoir, et l'absence de connaissance est plus utile; tant il en va de la faconde arrogante et sûre de soi des beaux parleurs, cette "babel arrogance" (W.YW.,3,2,375,132). Comme dans *The Fawn*, on comprend que ce qui est suggéré en creux, ce qui est implicite, vaut plus que ce qui est en relief, ce qui est explicite, et que le silence se fait alors supérieur à la parole. Le chien surpasse le savant, le simplet l'emporte sur le satirique, et, finalement, l'ombre



éclipse la réalité tangible. Le thème évoqué, qui touche donc le signe du masque, se répercute à travers la présence scénique des déguisements en creux, c'est à dire des déguisements qui n'existent plus que dans l'imaginaire. Dans *What You Will*, le dramaturge n'a donc pas créé de masque véritable, mais il se met à élaborer, de manière dissociée, un système de pensée où il faut unir sans jamais opérer de divorce entre la théorie et la pratique:

Lampatho:           There's more philosophy, more theorems,  
                          More demonstrations, all invincible  
                          More clear divinity drawn on her cheek  
                          Than in all volumes' tedious paraphrase  
                          Of musty eld.  
                          *W.Y.W.4.1.396-63.199-203.*

Ici s'exprime, désabusée, la tragédie d'une vie ratée, celle de Lampatho, véritable exil loin de l'amour et des réalités du monde. Mais pour insatisfait et mélancolique qu'il puisse sembler, il demeure un malcontent bien inoffensif, car il lui manque ce qui deviendra le trait central de ses successeurs: le machiavélisme, ce goût du mal, cette appétence inassouvie pour le complot qui font l'essence profonde de l'être malfaisant qui, envieux et jaloux, ne cherche pas tant à se couper du monde, qu'à décrocher au plus vite, en s'y intégrant, la promotion qu'il imagine lui échoir de droit.

On comprend mieux, dès lors, le rôle frère joué par Quadratus, second satirique, dont la pose vivante vient amplifier en creux le rôle un peu falot de Lampatho; une partie de leurs interventions consiste de fait en un face à face, en une joute oratoire. Au lieu d'un érudit malcontent, Marston a défini Quadratus comme un épicurien qui, aux dires du savant Lampatho, sait parler clair, "carré" ("so square") (*W.YW.,2,1,351,168*). Dans cette pièce qui accorde tant de prix au dédoublement physique et à la lecture du signe, de l'indice, Quadratus devient le double inversé de Lampatho, et nombreuses sont les scènes où on les voit face à face. Quadratus évoque puissamment Feliche dont il anticipe l'agressivité satirique quand il maudit le vice. Son commentaire, son regard caustique projeté sur le monde, ont pour effet de théâtraliser le verbe, et de le mettre en scène comme si nous étions conviés à un spectacle: "Let them

in! Let them in! Now, now, now! Observe, observe! Look, look, look!" (W.Y.W.,4,2,400,311-112). Quadratus est très agressif, strident, et on le voit injurier sans retenue le parasite flatteur ("Thou canker-eaten rusty cur! thou snaffle / To freer spirits!") (W.Y.W.,2,1,350,135-136) avec des images que ni Malevole, ni Feliche ne renieraient: celle du fawn, en particulier:

Quadratus: Why, thou pole-head! thou Janus! thou poltroon! thou protest! thou earwig that wrigglest into men's brains! thou dirty cur, that bemirest with thy fawning! thou -  
W.Y.W.2.1.348-349.111-114.

Quadratus: By the salvation of humanity, he's more pestilent than the plague of lice that fell upon Egypt; thou hast been knave if thou credit it; thou art an ass if thou follow it; and shalt be a perpetual idiot if thou pursue it: renounce the world, the flesh, the devil, and thy trust in men's wives, for they will double with thee: and so I betake myself to the sucking of the juice capon, my ingle bottle-ale, and his gentlemen usher, that squirers him, red herring.  
W.Y.W.5.1.407.58-66.

Mais, si la violence du ton et les comparaisons utilisées rappellent le Malcontent, on note que le traitement effectué n'est pas du tout de la même espèce, car c'est le satirique épicurien qui prend congé pour faire bombance et profiter de la bonne chère, pour goûter à quelque savoureux chapon. Mais ne nous leurrons pas; en dépit de sa faconde et de sa rondeur apparente, le langage qu'il utilise reste proche de celui du Malcontent originel, entaché qu'il est d'une pareille cruauté, d'une certaine bestialité latente; en effet, l'allusion à la succion induit sans faillir les thèmes sous-jacents du parasitisme, de la douleur, et du cri.<sup>4</sup> Celles-ci sont développées à travers les sensations gustatives d'acidité et d'amertume et celles, parallèles, du frottement et de la démangeaison:

Quadratus: A foutra for thy hand, thy heart, thy brain!  
Thy hate, thy malice, envy, grinning spite!

---

<sup>4</sup> La monstruosité dévorante, cannibale, souvent associée à un torrent lexical charriant pêle-mêle beuverie, avidité carnassière, et grossière réplétion, puis parcourant la gamme de la scatologie et du stupre, celle de la temporalité en général, décrivent sur le mode indirect la bassesse de l'homme qui se réfugie derrière le paravent du vêtement ou du langage apprêtés et artificiellement policés. Il trouve un accomplissement visuel dans l'action secondaire qui met à nu la réalité humaine faite de jouissance et de souffrance, véritable chute ("fall") dont les connotations sexuelles, sociales et bibliques trahissent la réalité torve et inversée de la dupe et du dupeur.

Lampatho: Shall a free-born, that holds antipathy-  
 Antipathy!  
 Quadratus: Ay, antipathy, a native hate  
 Unto the curse of man, bare-pated servitude,  
 Quake at the frowns of a ragg'd satirist-  
 A scrubbing railer, whose coarse, hardn'd fortune,  
 Grating his hide, galling his starved ribs,  
 Sits howling at desert's more battle fate-  
 Who out of dungeon of his black despairs  
 Scowls at the fortune of the fairer merit.  
 Laverdure: Tut, via! Let all run glib and square.  
 Quadratus: Uds fut! He coggs and cheats your simpler thoughts  
 My spleen's afire in the heat of hate;  
 I bear these gnats that hum about our ears,  
 And blister our credits in obscured shades.  
 W.Y.W.2.1.350-351.141-156.

On comprend ce à quoi le dramaturge tend: à un transfert implicite. Le satirique semble diluer sa persona pour la reproduire, la transférer vers ce qu'il condamne; son rôle, son essence, deviennent en conséquence poétiques, si nous donnons à ce terme son sens le plus large, celui d'une tension lexicale qui assimile deux réalités. Par ricochet, il inspire la souffrance qui se manifeste à travers la virulence de son propos et sa haine du vice. Nous sommes frappé de constater que, comme Feliche, un de ses mots favoris est le mot "haine"; or, si sur le plan de la morale satirique et même sur celui du réalisme psychologique, une telle violence peut paraître condamnable en soi, dans la bouche du satirique, qui devrait savoir contenir ses passions et ses pulsions, ce mot se fait horriblement déplaisant:

Quadratus: Love! Hang love.  
 It is the abject outcast of the world  
 Hate all things; hate the world, thyself, all men;  
 Hate knowledge; strive not to be over-wise:  
 It drew destruction into Paradise.  
 Hate honor, virtue; they are baits  
 That 'tice men's hopes to sadder fates.  
 Hate beauty: every ballad-monger  
 Can cry his idle foppish humour.  
 Hate riches: wealth's a flattering Jack;  
 Adores to face, mews 'hind thy back.  
 He that is poor is firmly sped;  
 He never shall be flattered.  
 All things are error, dirt and nothing  
 Or pant with want, or gorged to loathing.  
 Love only hate, affect no higher  
 Than praise of Heaven, wine, a fire.  
 W.Y.W.1.1.334.59-75.

Cette haine devient alors un véritable levier vocal, car elle est son unique moyen d'action; il veut réveiller la douleur: "Instead of love, I'll make him mad for hate." (W.Y.W.,1,1,332,12). Le satirique renvoie par ricochet la haine que le vice ou le péché lui inspirent; la haine devient sa stratégie et c'est par l'usure qu'il veut arriver à ses fins:

Quadratus:       And I have not jaded thy ears more than I have tired thy tongue, I could run discourse, put him out of his full pace. I could pour speech till thou criedst ho! but troth, I dread a glut; and confess much love To freer gentry, whose pert agile spirits Is too much Frost-bit, numb'd with ill-strain'd snibs, Hath tenter-reach'd my speech.  
W.Y.W.2.1.353.216-222.

Son arme est le langage dont il se sert comme instrument pour aviver la douleur et le mécontentement d'autant mieux que la pièce fait de la grammaire et du sens réel des mots l'arrière-plan de tout son développement:

Quadratus:       I protest, believe him not; I'll beg thee, Laverdure For a conceal'd idiot, if thou credit him; He's a hyena, and with civet scent Of perfumed words, draws to make a prey For laughter of thy credit.  
W.Y.W.2.1.346-347.72-76.

Lors, le mot parfumé, image récurrente chez le dramaturge, est particulièrement bien adapté à sa stratégie, car il reproduit, dans un contexte de déguisement fictif, la contamination du réel par l'abstrait; il est poétique et réalité à la fois. A l'image de toutes les pièces déjà étudiées, le mot et la langue forment la pierre angulaire de la satire marstonnienne dont il sont simultanément objets de la critique et instruments pénétrants de celle-ci:

Simplicius:       O Jesu! admirably well spoken; angelical tongue!  
Quadratus:       Gnathonical coxcomb  
Lampatho:       Nay, pritheee, fut, fear not, he's no edge-tool; you may jest with him  
Simplicius:       No edge-tool; Oh!  
W.Y.W.2.1.348-349.102-106.

Cependant, Quadratus se démarque, à postériori, de ses successeurs dans la mesure où il se définit de façon fondamentalement différente: même s'il emprunte le style du malcontent et s'il fait naître l'insatisfaction, c'est d'abord pour détourner Lampatho, le railleur, de cette habitude bien peu féconde, et puis pour satisfaire son

sens instinctif de l'immédiat: "Music, tobacco, sack, and sleep,/ The tide of sorrow backward keep." (W.Y.W.,2,1,355,272-273). Il ressemble à Feliche, le satirique, par l'agressivité, mais il canalise celle-ci pour mettre en application ses conseils: l'homme sage doit "boire profondément" (W.Y.W.,2,1,355,275) et se détourner des quêtes stériles qui lui empoisonnent la vie: "I'll strive to be nor great nor small,/ To live nor die; fate helmeth all." (W.Y.W.,2,1,356,290-291). Ce côté jovial de sa personne le distingue assurément des masques, bien que l'on ne les sente pas animés d'une vie réelle.<sup>5</sup>

*What You Will* est donc un théâtre naissant, encore sommaire: il met oppose en noir et blanc, puis il dissocie, reconstruit, rappelant alors clairement les moralités. Au surplus, la nomination utilisée contribue à ériger les personnages en signes représentatifs d'un système; ils ne vivent pas pour eux-mêmes dans la pièce, ce qui rend l'atmosphère bien différente de celle des œuvres qui suivront. *What You Will* s'attaque pourtant à ce qui deviendra le grand thème du dramaturge: l'adaptation, voire la compromission, la rencontre de la théorie et de la pratique, mais il le fait de manière encore trop contrastée, en dressant l'un contre l'autre, le recul total ou l'activité, et la compromission dont il affirme la nécessité. On sent clairement, en arrière plan, Marston en train d'opposer le stoïcisme et sa dérive épicurienne, à une conception plus réaliste du monde qui ne peut plus être bâti sur la raison ni sur la foi, mais qui doit tenir compte de la rue, de cette "opinion" qui fait le réel. Le jeu sur la volonté, présent dans le titre, s'impose alors comme le rappel des théories sur le stoïcisme, mais il trouve un développement moins sérieux pour s'enliser au niveau de l'amusement superficiel: si Lampatho est l'ébauche d'un malcontent, il n'a pas l'envergure d'un Malevole, et ses travers ne font que prêter à sourire car, bénins, ils relèvent de l'inadaptation personnelle et ils figent sommairement le cliché du savant poussiéreux, sous la lampe. Quadratus, lui, est un bon vivant, "carré", plein de bon sens. Cet amateur de femmes, de vin et de

---

<sup>5</sup> Ejner, Jacob Jensen, dans *John Marston, Dramatist: Themes and Imagery in the Plays*, Jacobean Drama Studies, 80 (Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik, 1979).

bonne bière, préfigure clairement Feliche chez qui nous avons relevé une semblable et itérative affirmation du bonheur, comme s'il s'était agi de gommer quelque maladresse de présentation, face aux scènes où il devenait violent et agressif, incapable de soutenir le stoïcisme jusqu'au bout. Quadratus est aussi de la même étoffe que Feliche: il ricane et il flatte jusqu'à l'insulte; il porte même en lui la cruauté bestiale du parasite, qui réapparaîtra plus tard, à la dérobée, comme si son exubérance primitive s'était canalisée chez les masques parasites pour qui la souffrance peu à peu domptée et respectable, devient instrument de satire.

On remarque en outre que, dans *What You Will*, les noms utilisés font plus appel à un descriptif personnel, qu'ils ne font appel à une conception du monde. Feliche, puis Malevole, Beatrice, et Malheureux par la suite, auront plus d'ampleur. Ceci est paradoxal, car leur nom les rapproche pourtant des signes figés des moralités, alors qu'ils acquièrent une souplesse et une richesse théâtrales plus grandes. Quadratus et Lampatho ont un nom qui reflète mieux l'individu, mais leur rôle théâtral est nettement plus mince.

On peut à présent s'interroger sur le sens réel du titre *What You Will*. C'est dès l'Induction, au cours de laquelle la pièce attire l'attention sur soi-même, que nous découvrons un indice fondamental permettant d'en appréhender le sens:

Atticus:	What's the play's name?
Philomuse:	<i>What You Will</i> .
Doricus:	Is't comedy, tragedie, pastorall, morall, nocturnal or history?
Philomuse:	Faith perfectly neither, but even <i>What You Will</i> , - a slight toy, lightly composed, to swiftly finish'd, ill plotted, worse written, I fear me worst acted, and indeed <i>What You Will</i> .
	W.Y.W. Induction. 324-325. 90-94.

Cette pièce annonce qu'elle est celle du choix. La sélection du modal "Will" rejoint alors celui de l'identité comme le prouve le retour bruyant d'Albano<sup>6</sup> qui a perdu toute cohérence langagière et, partant, toute identité, dans le regard des autres:

---

<sup>6</sup> Albano exprime son désarroi, la torture de l'être dépossédé, privé d'identité, cocufié par la vie, à travers une vision de cauchemar qui se manifeste par des bégaiements, des propos échevelés et

Duke: Is not this Albano, our sometimes courtier?  
 Francisco: No, troth, but Francisco, your always perfumer.  
 Albano: Lorenzo Celso, our brave Venice Duke, Albano Belletzo, thy merchant, thy soldier, thy courtier, thy slave, thy anything, thy What thou Wilt, kisseth thy noble blood. Do me right, or else I am canonized a cuckold! canonized a cuckold! I am abused! - I am abused! - my wife's abused! - my clothes abused! - my shape, - my house, my all, - abused! I am sworn out of myself, beaten out of myself, baffled, [...]  
 W.Y.W.5.1.415-463.267-276.

Ce passage associe clairement le thème de l'identité à celui de la volonté individuelle et la perte de l'identité confine à une sorte de néant ontologique, de chaos, où l'être ne peut plus parler, mais doit subir en silence toutes les avanies; quand Holofernes, personnage mineur, change de maître, donc de définition et d'identité, il effectue cette transformation langagière en insistant clairement sur le rôle connexe de la volonté, associée par ailleurs à la comédie et à l'esprit, à l'indépendance et à la sagesse naturelle:

Holofernes: Not yet, right venerable *Honorificac cac cac cacuminos* Bidet! but as little an infant as I am I will, and with the grace of wit I will deserve it.  
 W.Y.W.4.1.385.90-92.

Lampatho associe la volonté à quelque chose de supérieur:

Lampatho: As if we had free-will in supernatural

---

qui trouvent tous leur terme sur la constatation passive de la perte de la volonté, ou de l'abandon de celle-ci:

Albano: Now, were I dead,  
 Methinks I see a huff-cap swaggering sir  
 Pawning my plate, my jewels mortgage; nay,  
 Selling outright the purchase of my brows,  
 Whilst my poor fatherless, lean, totter'd son -  
 My gentry's relics, my house's only prop -  
 Is saw'd asunder, lies forlorn, all bleak  
 Unto the griefs of sharp necessities,  
 Whilst his father-in-law, his father-in-devil, or d-d-d-d-devil-f-f-f-father,  
 Or who, who, who, - What You Will! -  
 When is the marriage morn?  
 W.Y.W.3.2.372-373.71-81.

Francisco, le parfumeur se saisit fort bien de ce trait et il s'en sert comme base de son déguisement quand il se travestit en Albano:

Jacomo: Now you must grow in heat, and stut.  
 Francisco: An odd phantasma - a beggar - asir - a who, who, who -  
 What You Will - a stragging go-go-go gunds -f-f-f-f-fut-  
 Andrea: Passing like him - passing like him. O 'twill strike all dead!  
 W.Y.W.4.1.369.45-50.

Effects, and that our love or hate  
Depended not on causes 'bove the reach  
Of human stature.  
W.Y.W.3.2.375.139-142.

De tels propos invalident les paroles des hâbleurs qui croient que seule la volonté permet d'échapper à son destin. La volonté correspond, chez le dramaturge, au désir de pouvoir; c'est le mot favori des tyrans, des Piero et des Pietro, c'est celui que ces derniers projettent sur Malevole. Mais il est entaché d'une ironie funeste, car, au même titre que l'ironie dramatique, il est voué à l'échec. C'est cet absurde de l'échec, qui se reproduit sans cesse, que Pip rappelle, à travers ses expériences malheureuses de l'école:

Pip: I'll go to school again, that I will: I left in *ass in presenti*, and  
I'll begin in *ass in presenti*; and so good night, fair gentry.  
W.Y.W.5.1.411.183-85.

Nous avons vu, précédemment, que la volonté était associée à l'esprit et à la politique, pour devenir synonyme de duplicité et de tromperie. Dans cette pièce, "wit" est semblablement dans cette pièce un concept récurrent qui accompagne les excès langagiers qui se travestissent sous la sagesse, et le chapitre de George G.Geckle "Wit and Will in *What You Will*"<sup>7</sup> ne peut que renforcer notre démonstration. En effet, Geckle montre que ces deux termes sont associés et finalement réconciliés au terme de la pièce.

*What You Will* pose donc clairement les jalons de ce qui fera l'essence du masque sur la plan moral: celui de l'adaptation et du compromis. On voit poindre la fin de la satire directe, moralisatrice, et agressive pour la voir s'allier à la comédie de l'esprit. Cette alliance formelle qui nous fait glisser d'une satire rigide vers une critique comique reproduit sur une petite échelle le mouvement qui nous fera passer de *The Malcontent* à *The Fawn*, par Troisième Quarto interposé, c'est à dire de la tragédie à la comédie, de la rectitude morale austère, violente, intransigeante, à la rectitude du

---

<sup>7</sup> George, L.Geckle, *John Marston's Drama: Themes, Images, Sources* (London and Toronto: Associated University Presses, 1980), pp.93-107.



mot, de la parole, à l'adaptation chrétienne, fondée sur le réalisme, et sur la dualité fondamentale de l'homme. L'auteur semble, à travers *Quadratus*, puis à travers les masques, jeter un regard moins rigoriste et moins irréductible sur le vice. Nous reprendrons donc intégralement à notre compte les mots de David A. Blostein qui, dans son introduction à son édition de *The Fawn*, parvient à des conclusions semblables: "Marston moves from a contempt of the body's weaknesses to an increased sympathy for them. As a result, Marston eventually comes to a point - perhaps best indicated by his unwillingness to punish harshly, in *The Malcontent*, *The Dutch Courtesan*, and especially *The Fawn* - when he has too much tolerance for fools and too little dread of the wicked to be a dramatist, let alone a satirist. His acceptance of the body's appetite is in the last analysis an orthodox Christian one; sin is recognised as the perversion of an otherwise good gift of God."<sup>8</sup> *What You Will*, à travers le choix de l'adaptation conjugué à celui de la comédie, ouvre les portes d'une satire dont on peut se demander finalement si c'est encore de la satire ou si le satirique ne fait pas place au comédien, si l'on prend le mot comédie au sens d'adaptation, d'union et non plus de repli tragique.

---

<sup>8</sup> David A. Blostein, ed. *Parasitaster or The Fawn*, *The Revels Plays* (Manchester: Manchester University Press; Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1978), p. 11.

**CHAPITRE 2:**  
***THE DUTCH COURTESAN***

## 1. Le gage, renfort du déguisement

Il est difficile de localiser *The Dutch Courtesan* (1605) par rapport à *The Fawn* car la date de cette pièce est incertaine (1606 ou 1604). Même si *The Dutch Courtesan* devait lui être antérieure, nous ne l'avons pas inscrite en première ligne de notre corpus de recherche étant donné qu'elle n'est pas non plus située dans la mouvance des pièces sélectionnées. Elle ne reprend en effet ni le schéma unificateur du satirique sur scène, ni le thème de l'exil et de la politique qui sont à la base du déguisement.

*The Dutch Courtesan*, sur le plan factuel, fait reposer son jeu sur le déguisement. Au cours de l'action secondaire, qui reflète et éclaire l'action principale, nous assistons à une cascade de duperies qui n'auraient pas beaucoup d'intérêt en soi, si elles n'étaient fondées sur le "token," gage sur lequel repose la duperie. Un exemple significatif nous est offert lorsque nous voyons le dupeur Cocledemoy, alors poursuivi pour vol par Mulligrub sa victime, laisser choir son manteau pour mieux la faire accuser de félonie: "There's a false knave in the habit of a vintner set upon me; he would have had my purse, but I took me to my heels. Yet he got my cloak: a plain stuff coat, poor, yet 'twill serve to hang him! 'Tis my loss, poor man that I am!" (D.C.,4,5,86-87,24-28). Il est clair que ce larcin suggère un transfert de déguisement tel qu'on en trouve dans *The Fawn*. Mais la tonalité a évolué pour s'apparenter à celle que nous retrouvons dans des comédies citadines telles que *The Shoemaker's Holiday* de Dekker ou même *Eastward Hoe*, pièce écrite plus tard en collaboration avec Webster.

L'action principale s'articule autour d'un gage: la Courtisane Franceschina promet ses charmes au timide Malheureux si ce dernier consent à assassiner Freevill qui lui est devenu infidèle en voulant épouser Beatrice. Pour se sortir de ce mauvais pas, Freevill convient alors avec Malheureux de prendre déguisement et l'amoureux transi

choisit de se tirer d'affaire en présentant une bague comme preuve, et comme gage de son meurtre déguisé:

Malheureux: Then I must enjoy Franceschina.  
Freevill: You shall:  
I'll lend this ring; show it to that fair devil.  
It will resolve me dead;  
Which rumor, with my artificial absence,  
Will make most firm. Enjoy her suddenly!  
*D.C. 4.2.76.16-20.*

Ceci nous rappelle, dans les mots et dans les faits, le contrat passé entre Malevole et Pietro au cours duquel Pietro est "éliminé" et remplacé par un faux ermite chargé de porter témoignage. Freevill se sert pareillement du déguisement et de sa disparition fictive pour permettre à Malheureux de succomber à la passion et faire ainsi foin d'une morale de façade, totalement inadaptée:

Malheureux: I do malign my creation that I am subject to passion. I must enjoy her.  
Freevill: I have it, mark! I give a masque tonight  
To my love's kindred. In that thou shalt go;  
In that we two make show of falling out,  
Give seeming challenge, instantly depart  
With some suspicion to present fight.  
We will be seen as going to our swords;  
And after meeting, this ring only lent,  
I'll lurk in some obscure place till rumor  
(The common bawd to loose suspicions)  
Hath feigned me slain, which (in respect myself  
Will not be found, and our late seeming quarrel)  
Will quietly sound to all as earnest truth.  
Then to the wench; protest me surely dead,  
Show her this ring, enjoy her, and, blood cold,  
We'll laugh at folly.  
*D.C. 3.1.60-61.243-257.*

Bien entendu, le théâtre a toujours utilisé cet artifice pour évoquer la substitution mais le dramaturge ne se limite pas à une utilisation purement mécanique du procédé: il entre au cœur d'une réflexion sur les jeux de l'apparence et, comme dans les pièces antérieures, ce jeu en cascades, est délibérément conscient de soi; on le retrouve dans l'action secondaire:

Mistress Mulligrub:  
Cockledemoy: By what token are you sent? By that token? Nay, I have wit.  
He sent me by the same token that he was dry-shaved this morning.

Mistress Mulligrub:

A sad token, but true. Here, sir. [*Gives the cup.*]  
*D.C. 3.3.65.37-40.*

Le mot "token" est ici utilisé à la fois dans son acception courante et avec une ambiguïté sémantique due aux circonstances: un gobelet circule et il cristallise autour de lui toute une série de duperies, ce qui permet à Marston de glisser du descriptif au figuratif par le truchement du langage. L'écriture vient précisément épauler ce schéma car le gobelet est subtilisé par Cocledemoy pour soi-disant recevoir les armes, emblèmes de la dupe: "[...] which cup your husband entertreats you to send back by me that his arms may be grav'd o' the side, which he forgot before it was sent." (*D.C. 3,3,65,34-36*). Or, le spectateur sait, dès les premières lignes de la pièce, que la fausse monnaie règne et qu'elle est constamment susceptible de fusion, de transformation:

Freevill:

What, cogging Cockledemoy is run away with a nest of goblets? True, what then? They will be hammer'd well enough, I warrant you.  
*D.C. 1.1.5.4-6.*

Nous trouvons confirmation de notre étude sur la valeur emblématique du déguisement qui transcende sa fonction purement mécanique dans le cadre de l'action. On se souvient que les "Antonio Plays" nous montraient Balurdo cherchant à fixer le réel sur une gravure; or, c'est exactement ce que Mistress Mulligrub suggère en décrivant quelque prostituée: "Well, she has been as proper a woman as any in the Cheap; she paints now, and yet, she keeps her husband's old customers to him still. In troth, a fine-fac'd wife in a wainscot carved seat is a worthy ornament to a tradesman's shop, and an attractive, I warrant." (*D.C. 3,2,64,7-12*). A travers les thèmes de la peinture, de la sculpture et même du maquillage, on sent que l'auteur pense l'univers à la fois en terme de fracture et en terme d'union: il s'évertue à trouver le lien entre le fond et la forme et toute sa dialectique satirique, qu'elle soit active ou théorique, laisse percer cette interrogation qu'il ne cesse de formuler sous tous les angles possibles, comme, par exemple, Freevill qui se moque de Malheureux et de ses réticences à goûter

les charmes de la prostituée: "Oh, friend, he that could live with the smoke of roast meat might live at a cheaper rate!" (D.C.,2,1,27,104-05).

## 2. La perception et la nomination

Ce qui différencie *The Dutch Courtesan* et les pièces que nous avons étudiées, ce ne sont plus les thèmes abordés mais leur présentation: le dramaturge a abandonné le masque satirique pour revenir à un masque éclaté, c'est à dire à des déguisements partiels épaulés par des gages. Las, la théâtralité y perd l'effet centralisateur et la fonction de contraste que le masque unique apportait. Néanmoins, le ressort essentiel de la satire demeure toujours celui de la perception et l'accent sur ce thème est mis dès l'introduction de *The Dutch Courtesan* où l'on voit l'hôtelier Mulligrub se faire gruger par aveuglement et par bêtise:

Caqueteur: He shall answer for that winking with one eye at the last day.

Malheureux: Let him have day till then, and he will wink with both his eyes.

D.C. 1.1.6.23-25.

Le début de l'action repose sur une rapine accomplie sous les yeux complices d'un aveugle dont la présence signifie, de manière bien appuyée, que vision, perception et duperie forment l'arrière-plan de cette pièce où tout objet, tout personnage, peut être un faux ou l'ombre de soi-même, à l'instar du parfum, du maquillage, ou de la lumière:

Caqueteur: Is it a right stone? It shows well by candlelight.

Tysefew: So do many things that are counterfeit, but I assure you this is the right diamond.

D.C. 1.1.7.44-46.

Cette citation rappelle que c'est l'éclairage qui compte avant tout pour le satirique, car il peut révéler ou, au contraire, voiler toutes les contre-façons. C'est pourquoi Marston associe, comme à l'ordinaire, le thème de la vision à celui de l'écriture ou de la lecture; on pense à Cocledemoy qui se moque de Franceschina et qui assimile la catin à un manuscrit piètrement traduit: "Goody fist, flumpum pumpum! Ah

my fine wagtail, thou art as false, as prostituted and adulterate, as some translated manuscript. Buss, fair whore, buss!" (D.C.,2,1,27,104-105). Le vocabulaire qu'il utilise a été retourné comme un gant car le verbe "prostituted" a été volontairement sur-traduit et utilisé dans son sens le plus rare ce qui contribue à en rendre la sonorité d'autant plus étrange et ironique qu'il s'agit précisément d'une prostituée. Le dramaturge fait donc éclater le langage par simple comparaison de deux mots aux sens différents et il en articule les mutations sémantiques - phénomène qui passe souvent pour du remplissage:

Cocledemoy: *Hadamoy key, dost thou frown, medianthon teukey? Nay, look here. Numeron key, silver blithefor cany, os cany goblet: us key ne moy blegefey oteeston pox on you, gosling!*  
 Franceschina: *By me fait, dis bin very fine langage. Ick sall bush ye now! Ha, be garzon, vare had you dat plate?*  
 Cocledemoy: *Hedemoy key, get you gone, punk rampant, key, common uptail!*

D.C. 4.3.79.10-16.

Ce vocabulaire grec ou hollandais corrompu, comme par mimétisme, chez chacun de nos personnages, donne à entendre que Marston a de nouveau privilégié le thème du langage en relation avec le déguisement. La prostituée <sup>9</sup> hollandaise parle une langue déformée comme un mauvais manuscrit et elle rencontre tout autant d'excès chez les autres. L'image de l'écriture livresque est donc permanente et elle nous entraîne inexorablement vers un autre thème essentiel pour la satire morale, celui de la théorie et de la pratique:

Tysefew: *By the lord, you are grown a proud, scurvy, apish, idle, disdainful, scoffing - God's foot! because you have read Euphues and His England, Palmerin de Oliva, and the Legend of Lies!*

D.C. 4.1.74.45-48.

---

<sup>9</sup> Cette transcription pseudo-phonétique d'une langue mal parlée par un étranger se retrouve anticipée dans *Jack Drum's Entertainment* sur les lèvres du français Mounsiur: "Grand Sot, my vench is gone, & me brule, and me brule, like one mad bule, me go into de vater to coole my reine, ang my back made de vater hize again, dus so brule, me burst vor a vench, and yet grand poc on you all, pree you adiew." (J.D.E.,1,193). On la retrouve aussi dans *What You Will* chez le français Laverdure. Lieu commun du théâtre de l'époque, ce langage mal traduit est soumis à une fonction spécifique chez Marston: dénoncer le tyran politique ou le tyran domestique, celui qui joue de la force des mots pour paraître. Lorsque, à un moment ou à un autre, son langage se brise, il rejoint alors la cohorte des imbéciles. Ce langage a donc une forte connotation morale, celle du péché, que renforce à merveille l'implicite collectif associé à certains pays. La Hollande, rappelons-le, suggère à la fois la politique, mais aussi la lourdeur et la bêtise, connotations que le satirique Andrew Marvell résume cruellement mais admirablement bien dans son petit poème intitulé "The Character of Holland." (1665).

De fait, le dramaturge, par le biais de Malheureux, est en quête d'une définition acceptable pour notre courtisane dont il cherche à résumer la nature, comme s'il voulait la condenser en un seul mot. Malheureux n'arrive pas à croire que Franceschina soit une aussi redoutable et vile créature; c'est pourquoi il cherche à cerner et à incorporer en un tout lexical celle dont il s'est brutalement entiché:

Freevill: Speak!  
Malheureux: Hah! she is a whore, is she not?  
Freevill: Whore, Fie, whore! You may call her a courtesan, a cockatrice, or (as that worthy spirit of an eternal happiness said) a suppository. But whore! Fie! 'tis not in fashion to call things by their right names. Is a merchant a cuckold, you must say he is one of the livery; is a great lord a fool, you must say he is weak; is a gallant pocky, you must say he has the court scab. Come, she's your mistress, or so.  
*D.C. 1.1.18-19.95-103.*

Freevill, selon une technique chère au dramaturge, établit alors un catalogue qui s'évertue à faire entrer, voire à adultérer, le réel dans le cadre étroit d'une définition.

L'acte de nomination, c'est à dire celui qui consiste à faire le choix du terme exact et globalisant, est donc essentiel pour cerner et pour identifier un personnage mais cette tâche s'avère impossible par nature. Il y a tâtonnement et approximation, car le réel ne se laisse pas piéger par les mots; la recherche d'un époux, leitmotif de l'action secondaire se fait l'écho malheureux d'une telle impossibilité:

Beatrice: My love here -  
Crispinella: Prithee, call him not love: 'tis the drab's phrase; nor sweet honey, nor my cony, nor dear duckling: 'tis the citizen terms; but call him-  
Beatrice: What?  
Crispinella: Anything.  
*D.C. 3.1.55.128-133.*

Ce "anything" désabusé souligne clairement et presque tragiquement cette constatation d'impuissance face à la deshérence du sens:

Beatrice: Fie, Crispinella! you speak too broad.  
Crispinella: No jot, sister. Let's ne'er be ashamed to speak what we be not asham'd to think. I dare as boldly speak venery as think venery.  
Beatrice: Faith, sister, I'll be gone if you speak so broad.  
*D.C. 3.1.50.24-28.*



Non seulement le mot peut ne pas être le reflet du réel mais il peut aussi ne plus refléter la pensée. Il cristallise donc tous les faux-semblants exacerbés par la satire:

Crispinella: Will you so? Now bashfulness seize you! We pronounce boldly robbery, murder, treason, which deeds must needs be far more loathsome than an act which is so natural, just, and necessary as that of procreation. You shall have an hypocritical virgin speak that with close teeth publicly which she will receive with open mouth privately. For my own part, I consider nature without apparel; without disguising of custom or compliment, I give thoughts words, and words truth, and truth boldness. She whose honest freeness makes it necessary to speak what she thinks will make it her necessity to think what is good. I love no prohibited things, and yet I would have nothing prohibited by policy but by virtue; for, as in the fashion of time, those books that are call'd in are most in sale and request, so in nature those actions that are most prohibited are most desired.  
*D.C. 3.1.50-51.29-44.*

Crispinella, établit ici avec pertinence le fait que l'hypocrisie est un déguisement du langage. Ce langage est donc adultère car il est contre-nature. C'est le cas de Caquetteur dont le nom est emblématique et conscient de l'être:<sup>10</sup>

Crispinella: For grief's sake, keep him out! His discourse is like the long word *Honorificabilitudinitatibus*: a great deal of sound and no sense. His company is like a parenthesis to a discourse: you may admit it, or leave it out, it makes no matter.  
*D.C. 4.2.98.22-25.*

Le langage et la rhétorique entrent en fait dans la droite ligne des vices et des déguisements stigmatisés par l'auteur car ils transforment et ils habillent le monde de leurs monstruosité et de leur vacuité; le thème de la nomination est alors pleinement associé à celui de la transformation:

Cocledemoy: Serpents, which no sooner were beheld but they turn'd to mastiffs, which howl'd; those mastiffs instantly turn'd to cocks which crow'd; those cocks in a moment were chang'd to bears, which roar'd, which bears are at this hour to be yet seen in Paris garden, living upon nothing but toasted cheese and green onions.  
*D.C. 2.3.45.47-52.*

---

<sup>10</sup> Claude-Gilbert Dubois, *Mythe et Langage au Seizième Siècle* (Bordeaux: Editions Ducros, 1970), voit en caquetteur la métamorphose de l'oiseau en parole; il se réduit à son volume sonore pour disparaître dans le vide (pp.42-43). Puis, pp.45-46, le critique oppose la vertu de l'Hercule de Lybie dont le mot persuasif et l'éloquence se substituent à la force, à Hercule caquetteur: "Mais ce mythe a aussi son contraire: celui d'Hercule caquetteur, tel qu'il est représenté par A.Dürer, qui attribue à Hercule les qualités de Mercure, utilisant la parole comme un charlatan en vertu de sa puissance dormitive."

Inventaire habituel de métamorphoses ovidiennes dont le style catalogue, parallèle à celui des autres listes, souligne de manière comique le glissement qui s'opère entre les interprétations et réfléchit en contre-point les cascades de déguisements ou de gages sur lesquels la pièce fonde ses assises.

Cependant, on note que, à l'inverse des pièces antérieures, l'auteur insiste moins sur le langage comme élément de transformation. Il insiste en priorité sur le rapport qui unit le mot à la morale car c'est souvent la coutume qui lie le mot et son sens dont il minore ou majore les implications:

Malheureux:	Lying, malice, envy are held but slidings, Errors of rage, when custom and the world Calls lust a crime spotted with the blackest terrors.
Freevill:	Where errors are held crimes, crimes are but errors. <i>D.C. 2.1.28.126-129.</i>

On sent bien comment langage et déguisement servent de pont entre l'action et la réflexion morale: tout le problème de Malheureux consiste à se convaincre que la prostituée n'est pas ce qu'elle est, puis à se trouver nombre de bonnes excuses grâce à l'artifice du langage. Il cherche à créer un monde virtuel tant par la description qu'il en donne que par les rapports erronés qu'il poursuit alors avec celui-ci. Malheureux, le théoricien bon en paroles, se fourvoie lucidement en cherchant, à travers le jeu du langage, à interpréter la morale pour satisfaire son goût du plaisir sous les apparences d'un moraliste austère.<sup>11</sup> Le satirique aime à montrer cet incessant contournement du langage et il en fait le ressort de l'action de son théâtre. Il n'est pas jusqu'à la prostituée qui ne vienne à se poser des questions sur sa propre nature de prostituée:

Franceschina:	O vile man, vat do you tink on me? Do you take me to be a beast, a creature that for sense only will entertain love, and not only for love, love? O brutish abomination! <i>D.C. 2.2.39.126-128.</i>
---------------	---

Le verbe "take" est tellement proche de celui de la nomination que nous retrouvons, en filigrane, tout le jeu des transformations de l'individu:

---

<sup>11</sup> Donna B. Hamilton, "Language as Theme in *The Dutch Courtesan*," *Renaissance Drama*, n.s. 5 (1972), 75-87. "Language can reveal moral inadequacies and it can express truth, but it has no effect if the erring individual cannot recognize its meaning or importance", 77.

Mary Faugh: And am I now grown one of the accursed with you for my labor? Is this my reward? Am I call'd bawd? Well, Mary Faugh, go thy ways, Mary Faugh; thy kind heart will bring thee to the hospital.

Franceschina: Nay, good naunt, you'll help me to anoder love, vill you not?

Mary Faugh: Out, thou naughty belly! wouldst thou make me thy bawd? Thou'st best make me thy bawd; I ha' kept counsel for thee.  
D.C. 2.2.33.18-24.

Au répertoire précédent des amants succède désormais ce questionnement sur la nomination si bien que le rôle de l'entremetteuse devient ironique: plus ancienne prostituée, elle se plaint d'être mal nommée, voire mal utilisée. Elle devient le censeur des bonnes mœurs et du beau parler: "You [Freevill] are a profane fellow, i' faith. I little thought to hear such ungodly terms come from your lips." (D.C., 2,2,36,68-69).

Bref, une fois encore, Marston nous confronte à toutes les ambiguïtés de l'identité et de la connaissance de soi grâce au jeu grammatical utilisant le verbe d'état, de transformation ou de nomination, qu'il fait alors suivre d'un attribut <sup>12</sup>.

### 3. L'identité et la conscience de soi

Ce mouvement est accompagné par un questionnement, une réflexion sur soi, que le dramaturge exploite en l'articulant autour de l'action principale et de l'action secondaire:

Mulligrub: But hear me, hear me! I'll tell you what I am.

2 Constable: A thief you are.

Mulligrub: I tell you my name is Mulligrub.

1 Constable: I will grub you! In with him to the stocks! There, let him sit till tomorrow morning, that Justice Quodlibet may examine him.  
D.C. 4.5.88.45-50.

---

<sup>12</sup> Donna B. Hamilton, *ibidem*. Cette étude est fort pertinente pour notre propos, car elle part d'un postulat qui confirme ce que nous avons analysé dans les pièces précédentes: "The central actions, however, in both the main plot and the subplot, demonstrate how the irrational and the foolish render language helpless and ineffectual. In all cases, whether communication is proceeding or not, the quality of a person's speech bears a direct relationship to his moral and intellectual capacities." (75). Moins détaillée, notre étude du langage au cours de ces pages s'en distingue sensiblement dans la mesure où nous inscrivons ce jeu sur l'écart dans un système global où théâtralité et déguisement n'en sont que les avatars et s'inscrivent dans un schéma transformatif qui dépasse cette pièce pour inclure les autres dans une vision moralisatrice et langagière de l'univers.

Mulligrub a perdu son identité et, cette perte s'accompagne d'une fracture du moi qui se reproduit jusqu'au cœur de la nomination comme le montre l'officier à travers ce jeu de mot facile; réversibilité de la situation d'autant plus ironique si l'on se souvient que, précédemment à cette scène, Mulligrub avait fomenté la déconfiture de son rival et s'était déjà joué d'un pareil jeu de mots: "I'll ha' him; I'll ha' my fine boy, my worshipful Cockledemoy. I'll moy him! He shall be hang'd in lousy linen [...]" (*D.C.*,4,5,86,10-12). Une fois encore, John Marston donne à entendre que la nomination est à la base de toute duperie et le mimétisme des deux jeux de mots voisins souligne ce passage constant chez le dramaturge entre le réel et le mot.

Bien évidemment, c'est Malheureux qui cristallise toute l'attention du spectateur qui le voit déchiré entre son désir de respectabilité morale et l'aiguillon de la chair et du désir. Ce monde à deux faces - qui pose sans relâche le problème de l'identité et de l'union de l'être - est suggéré par la scène du barbier qui associe duperie, changement physique et, implicitement, toutes les images médicales d'abcès et de régénération:

Cocledemoy:      Good! and if I shave not Master Mulligrub, my wit has no edge, and I may go cack in my pewter. Let me see - a barber. My scurvy tongue will discover me; must dissemble, must disguise. For my beard, my false hair; for my tongue - Spanish, Dutch, or Welsh - no, a Northern barber! Very good. Widow Reinscure's man, well; newly entertain'd, right. So! Hang toasts! All cards have white backs, and all knaves would seem to have white breasts.  
*D.C.* 2.1.32.199-206.

Le dupeur cherche sa nouvelle identité qu'il associe précisément à un changement de langage, voire de nationalité: il faut que tout soit faux en lui et l'image de la carte à jouer en devient l'illustration, l'emblème moral en noir et blanc. On voit que la perte d'identité d'un personnage est quasiment mimée et minée par le gain d'une identité chez un autre. Il n'est donc point fortuit que l'on trouve, juste après, un passage similaire au cours duquel Mary Faugh console Franceschina en lui montrant que, en dépit d'un homme perdu, il lui reste un choix immense. Ce choix est aussi vaste que toute la palette de l'arc-en-ciel, la prostituée tirant son identité changeante - ou ses maladies - des hommes qu'elle côtoie:

Mary Faugh: You hear your love is to be married, true; he does cast you off, right; he will leave you to the world - what then? Though blue and white, black and green leave you, may not red and yellow entertain you? Is there but one color in the rainbow?

Franceschina: Grand grincome on your sentences!  
*D.C. 2.2.32-33.1-6.*

Ce style catalogue, cher à John Marston et pour médiocre qu'il puisse être s'affiche comme la reproduction maladroite, fractionnée, baroque,<sup>13</sup> de ce monde décentralisé en cours d'effritement et d'éclatement que Malheureux décrit avec lucidité à propos de lui-même: "I am not now myself, no man. Farewell." (*D.C.*,4,2,77,29). On sait que c'est seulement au terme de la pièce que Malheureux retrouvera son identité après la compromission de sa réputation et de ses belles théories qu'il a dû froter à la réalité: "I am myself. How long was't ere I could / Persuade my passion to grow calm to you! / Rich sense makes good bad language [...]" (*D.C.*,5,3,106,61-63). Cette prise d'identité s'accompagne alors d'un abandon du déguisement physique relayé par une douloureuse prise de conscience de la nécessité de faire les bons choix langagiers en suivant les conseils de la raison.

#### 4. La torture morale

Revenons, maintenant, à l'action pour comparer *The Dutch Courtesan* de plus près à *The Malcontent* et à *The Fawn*. On est surpris de retrouver une certaine proximité chez les personnages. Ainsi, la calculatrice Franceschina ressemble-t-elle à une sorte de Mendoza en jupons lorsque nous la voyons chercher à se venger de Freevill par le poison:

Franceschina: [Aside.] De net is lay; now sall ick be revenge.  
 If dat me knew a dog dat Freevill love,  
 Me would puisson him; for know de deepest hell

---

<sup>13</sup> Marie-Cécile Revauger, p.79, définit le baroque comme un mouvement divergent: "Le baroque correspond à cet élan divergent: les forces de la passion s'éloignent du centre raisonnable. La convergence des formes multiples vers l'unique, le retour au centre totalisant, caractérise le classicisme [...]"

As a revenging woman's naught so fell.  
*D.C. 5.1.92.12-15.*

Il couve chez elle le même désir de violence si bien qu'elle brandit généreusement les images de torture physique associées au monde infernal de la trahison et de la douleur:

Franceschina: Mine body must turn Turk for twopence. O Divila, life o' mine art! Ick sall be reveng'd! Do ten tousand hell damn me, ick sall have the rogue troat cut; and his love, and his friend, and all his affinity sall smart, sall die, sall hang! Now legion of devil seize him! De gran' pest, St. Anthony's fire, and de hot Neapolitan poc rot him!  
*D.C. 2.2.34.39-45.*

Si l'excès strident de la formulation a un tour comique qui n'existe pas dans le raffinement sadique de Mendoza, elle induit néanmoins le thème de la souffrance sur lequel repose l'action principale: la courtisane jubile par avance au spectacle du gibet qui attend Malheureux et à la douleur de Beatrice perdant Freevill; elle souhaite même la rendre folle: "Freevill is dead; Malheureux sall hang; and, sweet divil! dat Beatrice would but run mad, dat she would but run mad, den me would dance and and sing." (*D.C. 5.1.96.81-83*). Diabolique, elle exulte et elle charge Don Dubon - Freevill déguisé à son insu - de torturer moralement sa rivale; on retrouve, dans l'excès de ses paroles, la férocité des tourmenteurs comiques de Zuccone:

Franceschina: Mettre Don Dubon, me pray ye now go to Mestress Beatrice; tell her Freevill is sure dead, and dat he curse herself especially, for dat he was sticked in her quarrel, swearing in his last gasp dat if he had been in mine quarrels 'twould never have grieved him.  
*D.C. 5.1.96.84-88.*

On retrouve le mot "grief" et sa cohorte de souffrances, car Franceschina veut torturer moralement Beatrice, la bienheureuse:

Franceschina: Priede do, and say anyting dat will vex her.  
Freevill: Let me alone to vex her.  
Franceschina: Vill you? Vill you mak-a her run mad? Here, take dis ring; say me scorn to wear anyting dat was hers or his. I pridee torment her. Ick cannot love her; she honest and virtuous, forsooth!  
Freevill: Is she so? O vile creature! Then let me alone with her.  
Franceschina: Vat, vill you mak-a her mad?  
*D.C. 5.1.96.90-97.*

Incisive, elle désire l'éprouver par les affres de la folie si bien que l'on voit confirmé le thème de la souffrance morale comme support de la revanche. Franceschina évoque, par ses paroles excessives, Zoya torturant son mari en duo avec le Fawn "My wife is grown like a Dutch crest, always rampant, rampant." (*F.*,2,1,41,388-389). C'est en termes voisins que Freevill la juge également:

Franceschina: You do not love me. I hear of Sir Hubert Subboy's daughter,  
Mistress Beatrice. God's sacrament, ick could scratch out her  
eyes and suck the holes!  
Freevill: Go! y'are grown a punk rampant!  
*D.C. 2.2.36.81-83.*

Le dramaturge, on le voit, se sert du même matériau, de la même figure héraldique, mais il lui donne un sens différent selon les circonstances: bien que Zoya et Franceschina soient aux antipodes l'une de l'autre, la première incarnant la fidélité tandis que la seconde incarne la débauche, elles semblent cependant réunies devant la douleur dont elles utilisent les mêmes formules et les mêmes stratégies dans un but différent: Zoya, associée au Fawn, torture moralement pour la régénération de son époux jaloux, tandis que la prostituée torture par souci de destruction: le dramaturge, on le constate une fois de plus, ne structure pas son théâtre par des personnages au langage bien différencié, mais par un habile jeu de points de vue ou de parallélismes ironiques qui poussent le spectateur à juger et à interpréter par lui-même. On notera également que les deux rôles sont traités sur le mode comique, mais que le comique est de nature très différente: nous rions de Franceschina tant sa pose est outrée, mais le malaise tragique demeure, car elle s'en prend sans ironie à une innocente tout en bradant les mots sacrés de la religion; à l'inverse, la torture exploitée dans *The Fawn* est absurde par nature si bien que le rire est moins contraint en dépit d'une cruauté certaine que nous avons déjà montrée. Marston semble ainsi s'essayer à toutes les tonalités possibles.

La torture est reprise dans l'action secondaire à travers Mulligrub dont Cocledemoy a fait son souffre-douleur: le barbier va le gruger et la dupe évoque l'acte chirurgical de ces parasites barbiers qui savent s'infiltrer au cœur des choses ou des

êtres pour les torturer intimement: "You shave the world, especially you barber-surgeons; you know the ground of many things; you are cunning privy searchers." (D.C.,2,3,46,56-59). Et Mulligrub de subir une chaîne de vexations qui sont le résultat d'une vie de petits larcins. Comme dans les cas de Pietro ou de Zuccone, on retrouve à travers les propos de l'épouse toute la tradition populaire qui, par le jeu du bœuf et de l'âne, se joue de la bêtise et de l'infortune conjugale : "And you make an ass of me, I'll make an ox of you - do ye see?" (D.C.,3,3,70,142-143). Profitant de ce qu'il ferme les yeux, Cocledemoy déguisé en barbier le coiffe, comme le fou (ou le cocu) le déguise littéralement, tandis que la dupe aveuglée se vante de son savoir-faire:

Mulligrub: Dost take me for an ass, Andrew? Dost know one Cocledemoy in town? He made me an ass last night, but I'll ass him! Art thou free, Andrew? Shave me well; I shall be one of the Common Council shortly, and, then, Andrew - why Andrew, Andrew, dost leave me in the suds?  
D.C. 2.3.47.75-79.

Comme dans *The Fawn*, la dupe menace sans retenue sa victime des fers ou du gibet:

Mulligrub: Well, Cocledemoy, 'tis thou putt'st me to this charge; but, and I catch thee, I'll charge thee with as many irons!  
D.C. 2.3.43.2-3.

Mulligrub: Cockledemoy, Cockledemoy! Raise all the wise men in the street! I'll hang him with mine own hands! O wife, some *rosa solis*!  
D.C. 2.3.48.102-104.

Mais, se tournant en ridicule, elle en vient de manière absurde à retourner la menace contre elle:

Mulligrub: Bid 'em play, laugh, make merry. Cast up my accounts, for I'll go hang myself presently. I will not curse, but a pox on Cockledemoy! He has poll'd and shav'd me; he has trimm'd me!  
D.C. 2.3.49.111-114.

L'ânerie forme donc le lien entre ces deux interprétations et la torture, pour saumâtre qu'elle soit, ne va pas loin; c'est de la grosse farce au cours de laquelle Mulligrub, outre les assauts de Cocledemoy, devient la victime d'une sorte d'agression collective:

Freevill: Nay, comfort, my good host Shark, my good Mulligrub.  
Malheureux: Advance thy snout; do not suffer thy sorrowful nose to drop on thy Spanish leather jerkin, most hardy-honest Mulligrub.  
D.C. 1.1.5.1-3.



Freevill et Malheureux, afin de mieux exacerber la douleur de la victime, utilisent chacun à son tour deux termes évoquant à la fois le confort et la douleur, sur un ton badin mi-flatteur mi-railleur tout à fait en accord avec l'ambiguïté de voix constatée lors de l'étude des masques. On remarque, au surplus, que cette attaque nourrie contre Mulligrub est calquée sur celles de Malevole se précipitant sur les courtisans pour les ulcérer et se gausser d'eux au début de *The Malcontent*. Il ne fait aucun doute que nous retrouvons John Marston confronté à ses vieux thèmes favoris; ce n'est d'ailleurs pas le fruit du hasard si les deux noms Freevill et Malheureux évoquent ceux de Malevole et du Malcontent comme si il y avait eu dédoublement autour des notions de Mal, d'un côté, et de volonté associée au contentement et au bonheur de l'autre; nous y reviendrons. Au cours des minutes qui suivent, l'attaque va s'accélérer afin d'accroître la peine de Mulligrub:

Malheureux: Nay, be not jaw-fallen, my most sharking Mulligrub.  
 Freevill: 'Tis your just affliction; remember the sins of the cellar, and repent, repent!  
*D.C. 1.1.7.39-41.*

La farce, véritable parodie religieuse, vise à punir, à affliger, le pauvre Mulligrub jusqu'au bout en le contraignant à un souvenir pénible et en le poussant au repentir; la situation comique ainsi que les expressions utilisées sont celles du Fawn ou de Zoya affairés à accabler Zuccone:

Mulligrub: Wife, do not vex me! Is the bowl gone? Is it deliver'd?  
*D.C. 3.3.68.94.*

Mulligrub cille sous la douleur en implorant la patience:

Mulligrub: Nay, wife, be patient; for, look you, I may be mad, or drunk, or so; for my own part, though you can bear more than I, yet I can do well: I will not curse nor cry, but heaven knows what I think! Come, let's go hear some music; I will never more say my prayers. Let's go hear some doleful music. Nay, if heaven forget to prosper knaves, I'll go no more to the synagogue. Now I am discontented, I'll turn sectary; that is fashion.  
*D.C. 3.3.70-71.144-151.*

Comme Pietro, comme Zuccone, Mulligrub devient mécontent sous l'attaque et il épouse alors sa vraie nature si l'on en croit le commentaire pertinent de P.J.Finkelpearl: "[...] Mulligrub's name means the same thing as Malheureux's (The 'mulligrubs' are a

gripping of the intestines; hence, the term signifies a sulky, unhappy mood.)"<sup>14</sup> Il est d'ailleurs significatif que Ejner J. Jensen souligne, bien que brièvement, car il n'en mesure pas les implications quant à l'œuvre de John Marston, le parallélisme qui unit Mulligrub et Malheureux: "The mounting difficulties of Mulligrub reflect, in their increasing seriousness, the problems of Malheureux."<sup>15</sup>

C'est pourquoi Freevill ne cesse de flageller Malheureux, s'inscrivant ainsi dans la chaîne des tourmenteurs en des termes que Malevole ne renierait point:

Freevill:            Now repentance, the fool's whip, seize thee!  
Nay, if there be no means I'll be thy friend,  
But not thy vice's; and with greatest sense  
I'll force thee to feel thy errors to the worst.  
The vildest of dangers thou shalt sink into.  
No jeweler shall see me; I will lurk  
Where none shall know or think; close I'll withdraw  
And leave thee with two friends - a whore and knave.  
D.C. 4.2.77.31-38.

Stratégie marstonnienne inlassablement reprise qui consiste à pousser à bout l'adversaire dans l'erreur pour dévoiler ses faiblesses dans le tourment. Ce faisant, Freevill, sorte de Malevole, se masque pour mieux pénétrer au cœur des choses et des êtres qu'il observe. Stratégie du boomerang: Freevill agit sur Malheureux comme le fait Malevole sur Pietro; il pousse ses victimes à souffrir pour leur faire ouvrir les yeux. Certes, le débauché ne professe pas la vertu morale, mais il dénonce les hypocrites et les tartuffes. Il utilise néanmoins le vice contre le vice pour faire éclater les faux-semblants au grand jour:

Freevill:            I'll tell thee what, take this as firmest sense:  
Incontinence will force a continence;  
Heat wasteth heat, light defaceth light;  
Nothing is spoiled but by his proper might.  
D.C. 2.1.26.119-122.

---

<sup>14</sup> Philip J. Finkelpearl, *John Marston of the Middle Temple: An Elizabethan Dramatist in his Social Setting* (Cambridge: Harvard University Press, 1969), p.215.

<sup>15</sup> Ejner Jacob Jensen, *John Marston, Dramatist: Themes and Imagery in the Plays*, *Jacobean Drama Studies*, 80 (Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik, 1979), p.99.

Freevill, face à Malheureux, passif et soumis, utilise d'ailleurs un style que les masques ne renieraient point, car il énonce clairement son objectif qui consiste à pousser à bout tout en se cachant, tel le parasite, au cœur des choses:

Freevill:            Now repentance, the fool's whip, seize thee!  
Nay, if there be no means I'll be thy friend,  
But not thy vice's: and with greatest sense  
I'll force thee feel thy errors to the worst.  
The vildest of dangers thou shalt sink into.  
No jeweler shall see me; I will lurk  
Where none shall know or think [...]  
D.C. 4.2.77.31-37.

L'action principale est entièrement construite sur cette notion de souffrance et d'insatisfaction que génèrent en cascade les frasques de Freevill et de Malheureux; idéal stoïcien, tout comme la Maria de *The Malcontent*, Beatrice, trop pure et sincère, souffre de se voir abandonnée par les complots de Franceschina et de Freevill:

Beatrice:            O my heart! I will love you the better; I cannot hate what he  
                                 affected. O passion! O my grief! which way wilt break, think,  
                                 and consume?  
Crispinella:        Peace!  
Beatrice:            Dear woes cannot speak.  
D.C. 4.4.83.52-54.

Sa douleur sincère est représentée comme une forme d'éclatement de l'être car elle refuse totalement les apparences du langage adultère. Le langage utilisé par Beatrice est précisément celui de la torture: "I would fain see him again. O my tortured mind!" (D.C.,4,4,84,70). Cependant, la douleur que ressent Beatrice est semblable à celle de Maria, l'épouse chaste et croyante d'Altofronto; c'est une douleur religieuse qui, si elle doute parfois, la fortifie en fait dans sa croyance:

Beatrice:            What God will! Alas, can torment be His glory? or our grief  
                                 his pleasure? Does the nurse's nipple, juic'd over with  
                                 wormwood, bid the child it should not suck? And does not  
                                 heaven, when it hath made our breast bitter unto us, say we  
                                 should not live? O my best sister,  
                                 To suffer wounds when one may 'scape his rod  
                                 Is against nature, that is against God!  
D.C. 5.2.97.5-11.

C'est une souffrance qui émane du monde mais qu'il faut accepter volontairement, passivement, et avec grandeur d'âme car Dieu l'a voulue. John Marston reprend donc la

douleur qui s'est développée au cours de la pièce pour la récupérer positivement. Certes, au paroxysme de la douleur, Beatrice, en vient à douter provisoirement et à refuser l'épreuve. Pour avoir perdu toute joie de vivre, elle s'enferme dans son tourment si bien que son nom devient provisoirement inadapté:

Beatrice:           O sister, if he were not false, whom have I lost!  
                          If he were, what grief to such unkindness!  
                          From head to foot I am all misery,  
                          Only in this, some justice I have found:  
                          My grief is like my love, beyond all bound.  
  *D.C. 5.2.97-98.16-20.*

Mais, finalement, cette immense souffrance rejaillit plus forte, devient don d'amour librement, volontairement consenti et, revoyant Frevill guéri, Beatrice semble même regretter un instant ce brusque anéantissement de sa douleur:

Beatrice:           Do you, then, live? And are you not untrue?  
                          Let me not die with joy! Pleasure's more extreme  
                          Than grief; there's nothing sweet to man but mean.  
  *D.C. 5.2.100.66-68.*

Propos surprenants, si nous songeons au nom de la jeune fille: Beatrice.

### **5. Volonté et malheur, ou la fatalité du nom**

Nous ne retrouvons le problème de la nomination des personnages qui forme la clé de voûte de la vision marstonnienne fondée sur le contraste et le parallélisme comme si ses personnages étaient emblématiques et se réduisaient à un code. Il est évident que le contraste entre Beatrice et Malheureux n'est pas fortuit; de même que Malheureux ne peut pas ne pas nous rappeler l'existence de notre Malcontent ou de Feliche.

Dans cette pièce, tout vient de Freevill, car c'est lui qui, en répudiant Franceschina, en encourageant Malheureux à se substituer à lui, et puis en choisissant Beatrice, fait avancer la pièce. Comme son nom l'indique, il veut pouvoir être libre de ses décisions; or, cette notion de volonté est essentielle car elle se traduit de manière variable selon les personnages: elle s'oppose à Franceschina, la prostituée, qui ne

souffre aucune entrave à sa volonté et dont tous les accès de colère sont ponctués de "vill" ou de "sall." Tyran en robe, machiavel, elle veut diriger ceux qui l'entourent et le monde lui appartient: à la fin de la pièce, elle perd son pouvoir, et, de dépit, elle accepte alors n'importe quoi, fût-ce la torture:

Franceschina: Ick vill not speak. Torture, torture your fill,  
For me am worse than hang'd; me ha' lost my will.  
*D.C. 5.3.105.57-58.*

Bel exemple théâtral que ces derniers mots d'un personnage essentiel qui ne sont pas sans évoquer ceux de Mendoza déchu. De fait, le thème de la volonté réveille celui du choix entre l'action et l'inaction, dont tous les personnages, même secondaires, se réclament. On pense, par exemple, à un petit dialogue entre le père de Beatrice et Crispinella au cours duquel ils discutent le mariage entre un vieil homme et une jeune femme:

Crispinella: Troth, I am in love. Let me see your hand. Would you cast  
yourself upon me willingly?  
Sir Lionel: Will I? Ay, by the -  
Crispinella: Would you be a cuckold willingly?  
*D.C. 4.4.81.13-18.*

Or on se souvient que ce dialogue en suit un autre au cours duquel un certain Tysefew offre le mariage à la même Crispinella:

Crispinella: Nay, as for that, think on't as you will, but God's my record -  
and my sister knows I have taken drink and slept upon't -  
that if ever I marry it shall be you; and I will marry, and yet,  
I hope I do not say it shall be you neither.  
*D.C. 4.1.75.63-66.*

A travers ces deux dialogues, on note que la volonté est toujours opposée ou mise en parallèle avec une sorte de passivité quasi-fatale, inscrite dans l'ordre des choses: le mariage, implique le cocuage et un rapport de volonté, de domination qui fait le bonheur des uns et le malheur des autres. Par exemple, Mulligrub, la dupe, accepte d'être tondu et dupé:

Cocledemoy: Will your good worship be shaven or cut?  
Mulligrub: As you will.  
*D.C. 2.3.44.25-27.*

Ainsi, la volonté est-elle associée, dans la grammaire marstonnienne, à la notion de nécessité et les auxiliaires modaux ou éléments synonymes manifestent une récurrence délibérée et emphatique. La même Crispinella décrit à Tysefew les pénitences du mariage pour l'épouse et, paradoxalement, car elle envisage aussi bien le cocuage, son style devient celui de la passivité devant ce qui est inéluctable:

Tysefew: By the Lord ? I think thou wilt marry shortly, too; thou growest somewhat foolish already.  
Crispinella: Oh, i' faith, 'tis a fair thing to be married, and a necessary. To hear this word must! If our husbands be proud, we must bear the contempt; if noisome, we must bear the goat under his armholes; if a fool, we must bear his babble; and, which is worse, if a loose liver, we must live upon wholesome reversions. Where, on the contrary side, our husbands - because they may, and we must - care not for us. Things hop'd with fear and got with strugglings are men's high pleasures when duty pales and flats their appetites.  
*D.C. 4.1.73.28-38.*

On retrouve le style catalogue qui donne l'impression que la vie est faite de tranches déjà inscrites, ce qui donne un aspect statique à de telles formulations.

C'est d'ailleurs ce qui fait tout le dilemme de Malheureux qui, pour la première fois, doit agir et prendre une décision:

Malheureux: My lust, not I, before my reason would; yet I must use her. That I, a man of sense, should conceive endless pleasure in a body whose soul I know to be so hideously black!  
Freevill: That a man at twenty-three should cry, "O sweet pleasure!" and at forty-three should sigh, "O sharp pox!" But consider man furnished with omnipotency, and you overthrow him; thou must cool thy impatient appetite. 'Tis fate, 'tis fate!  
Malheureux: I do malign my creation that I am subject to passion. I must enjoy her.  
*D.C. 3.1.60.234-242.*

Malheureux sait qu'il ne peut reculer. Il est devenu le jouet de ses passions sous les conseils de son tentateur Freevill; ce dernier le pousse à choisir l'action, la manipulation langagière <sup>16</sup>, tout comme Malevole pousse au mal.

---

<sup>16</sup> Donna B. Hamilton, *ibidem*: "[...] Most obviously, Freevill's attempts to reform the hypocritical Malheureux, whose 'wantonnesse of language,' or inability to achieve a unity between words, feelings, and truth, indicts him almost from the moment he steps on the stage." (p.76).

Le nom de Malheureux est double et il est porteur d'ambiguïté, car il suggère à la fois sa relation avec la destinée et son immense insatisfaction personnelle. Marston pose ici tout le problème du bonheur terrestre, et il semble indéfectiblement attaché à la croyance religieuse. Franceschina, elle, est irréductiblement connotée avec l'enfer. Mais Freevill, en fin de la pièce, nous ramène à l'attitude chrétienne choisie par l'auteur: "[...] no known danger, / No assured wicked bloodiness, / Could draw your heart from this damnation." (*D.C.*,5,3,105,38-40). Ce choix ne fait aucun doute et on le trouve même longuement parodié lorsque Mulligrub se confesse en public:

Mulligrub: I do here make my confession. If I owe any man anything, I do heartily forgive him; if any man owe me anything, let him pay my wife.  
*D.C.* 5.3.107.95-97.

La réponse de Cocledemoy "I will look to your wife's payment, I warrant you" (*D.C.*,5,3,107,98), montre que ce tribunal est dirigé par les tourmenteurs eux-mêmes: il continuent de se moquer de leur victime tout en préservant les apparences d'une véritable confession:

Cocledemoy: But brother, brother, you must think of your sins and iniquities. You have been a broacher of profane vessels; you have made us drink of the juice of the whore of Babylon. For whereas good ale, perrys, braggets, ciders, and metheglins was the true ancient British and Trojan drinks, you ha' brought in Popish wines, Spanish wines, French wines, *tam Marti quam Mercurio*, both muscadine and malmsey, to the subversion, staggering, and sometimes overthrow of many a good Christian. You ha' been a great jumbler. Oh, remember the sins of your nights! for your night works ha' been unsavory in the taste of your customers.  
Mulligrub: I confess, I confess, and I forgive as I would be forgiven! Do you know one Cocledemoy?  
*D.C.* 5.3.108.102-114.

Etrange parodie comique de la contrition chrétienne au long de laquelle le sérieux côtoie la farce: Cocledemoy ressemble ici à Zoya tourmentant son mari Zuccone jusqu'à la dernière minute dans le tribunal final de *The Fawn* et on sent bien le prix que Marston attache à cette technique:

Mulligrub: Well, wheresoe'er he is, or whatso'er he is, I'll take it on my death he's the cause of my hanging. I heartily forgive him; and if he would come forth he might save me, for he only knows the why and the wherefore.

Cocledemoy: You do, from your hearts and midriffs and entrails, forgive him, then? You will not let him rot in rusty irons, procure him to be hang'd in lousy linen without a song, and, after he is dead, piss on his grave?  
 Mulligrub: That hard heart of mine has procur'd all this, but I forgive as I would be forgiven.  
*D.C. 5.3.109.118-127.*

L'excès parodique qui s'attache à une telle confession met en valeur la sincérité et la foi de Beatrice dont les errements de Freevill n'ont en rien altéré la droiture; malheureuse, elle est torturée ("Oh me! wretched, wretched!") (*D.C.,4,4,82,41*) par Franceschina qui lui suggère diaboliquement la revanche, à la manière fielleuse d'un Malevole ou d'un Fawn: "and dere ye may apprehend him, and revenge your and mine love's blood." (*D.C.,4,4,83,45-47*). Et Franceschina, de lui faire miroiter une situation en creux où, tentatrice, elle lui sussure ce qu'elle ne doit surtout pas faire:

Franceschina: - Do not weep, lady. De yong man dat be slain did not love you, for he still lovit me ten tousant tousant times more dearly.  
*D.C. 4.4.83.49-51.*

Mais, le tourment mêlé au charme pervers des mots fait ici long feu: il est certes avivé, comme le désire la créature du diable, mais il ne produit pas du tout la révolte escomptée:

Beatrice: O my heart! I will love you the better; I cannot hate what he affected. O passion! O my grief! which way wilt break, think, and consume!  
*D.C. 4.4.83.52-54.*

La jeune fille ressort fortifiée, en dépit, ou à cause de sa douleur qu'elle chérit: "Dear woes cannot speak." (*D.C.,4,4,83,56*). Peu lui chaut la tentation à la révolte que la rouée lui présente: "For look you, lady, dis your ring he gave me, vid most bitter jests at your scorn'd kindness." (*D.C.,4,4,83,57-58*). Le tourment que Franceschina lui fait subir est celui de l'imaginaire qui construit, échafaude, élabore par visions successives, et la diablesse, émule de Malevole, essaie de s'emparer de l'âme de sa victime dont elle veut la folie: "Oh, but to be abus'd, scorn'd, scoff'd at! Oh ten tousand divla, by such a one, and unto such a one!" (*D.C.,4,4,83,65-66*). Tous les arguments apportés pour démontrer



la légèreté de Freevill sont retournés par Beatrice: " - Alas, I was not so ambitious of so supreme an happiness that he should only love me; 'twas joy enough for me, poor soul, that I only might love him." (D.C.,4,4,83,62-64). La jeune fille se fortifie à mesure dans sa foi et sa croyance:

Beatrice:           From head to foot I am all misery,  
                          Only in this, some justice have I found:  
                          My grief is like my love, beyond all bound.  
  D.C. 5.2.98.17-20.

Marston choisit, une fois encore, d'utiliser les mots "misery" et "grief" pour signifier l'état extrême dont Freevill lui-même ressent maintenant la dureté: "Only I presum'd to try your faith too much, / For which I most am grieved." (D.C.,5,2,99,56-57).

En fait, *The Dutch Courtesan* semble être dominée par la quête du bonheur et, à la différence des autres pièces, le mot "happiness" figure en clair sans y être sous-entendu, comme auparavant. Hélas, tous les passages décrivant les formes de mariage en forment le contrepoint négatif car ils décrivent toujours la corruption et le goût de l'artifice comme Crispinella qui suggère l'hyménée sous un jour hallucinatoire et cauchemardesque: "And then to think what she must dream of when she considers others' happiness and her own want - 'tis a worthy and notorious comfortable match!" (D.C.,4,4,82,24-26). Ce bonheur nous est décrit par Freevill lorsqu'il décide de se révéler hors de son déguisement:

Freevill:           I will go and reveal myself. Stay! No, no!  
                          Grief endears love. Heaven! to have such a wife  
                          Is happiness to breed pale envy in the saints.  
                          Thou worthy, dove-like virgin without gall,  
                          Cannot (that woman's evil) jealousy,  
                          Despite disgrace, nay, which is worst, contempt,  
                          Once stir thy faith? O Truth, how few sisters hast thou!  
                          Dear memory!  
                          With what a suffring sweetness, quiet modesty,  
                          Yet deep affection, she receiv'd my death!  
                          And then with what a patient, yet oppressed kindness  
                          She took my lewdly intimated wrongs!  
                          Oh, the dearest of heaven!  
  D.C. 4.4.84-85.78-90.

Le véritable bonheur, le bonheur absolu, consiste en une absence d'envie. Naturel, il réfute les passions comme le dit Beatrice à Freevill: "Dear, my lov'd heart, be not so

passionate; / Nothing extreme lives long." (*D.C.*,2,1,24,48-49). Beatrice fait reposer son attitude sur la constance et le moyen terme qui deviennent vite synonymes de contentement:

Beatrice:           With happy constancy, a wished day.  
Freevill:           Myself and all content rest with you.  
                          *D.C.* 2.1.24-25.61-62.

Beatrice sait que le bonheur est fragile et la fausse disparition de Freevill la plonge dans le désespoir (*D.C.*,4,4,82,41) mais, très vite, elle sait qu'il ne faut pas se laisser aller et songe déjà à pardonner en acceptant son sort: "Alas, I was so ambitious of so supreme an happiness that he should only love me; 'twas joy enough for me, poor soul, that I only might only love him." (*D.C.*,4,4,83,62-64). Miroir inversé des passionnés, des ambitieux et des débauchés, son contentement et sa force d'âme finissent par déteindre sur Freevill lui-même qui tout à coup mesure la richesse de celui qui, tel Beatrice, sait accéder au bonheur car il n'est pas envieux et sait il être patient; il sait supporter:

Freevill:           I will go and reveal myself. Stay! No! no!  
                          Grief endears love. Heaven! To have such a wife  
                          Is happiness to breed pale envy in the saints.  
                          Thou worthy, dove-like virgin without gall,  
                          Cannot (that woman's evil) jealousy,  
                          Despite grace, nay, which is worst, contempt,  
                          Once stir thy faith? O Truth, how few sisters hast thou!  
                          Dear memory!  
                          With what a suffering sweetness, quiet modesty,  
                          Yet deep affection, she receiv'd my death!  
                          And then with what a patient, yet oppressed kindness  
                          She took my lewdly intimated wrongs!  
                          Oh, the dearest of heaven!  
                          *D.C.* 4.4.84-85.78-90.

Ces qualités cardinales qui excluent l'amertume et le fiel font hélas défaut à Malheureux, ce qui le rend mécontent, la proie de ses passions et de son désir rentré de luxure: "Passion, I am thy slave!" (*D.C.*,2,2,38,111). Esseulé, il promène son abattement qui est celui d'un malcontent et résulte d'une frustration:

Franceschina:    [*To Freevill.*] Your friend is very heavy. Ick sall ne'er like  
                          such sad company.  
Freevill:           No, thou delightest only in light company.  
                          By mine trot, he been very sad. - Vat ail you, sir?  
                          *D.C.* 2.2.35.61-64.

Pour séduire Malheureux et se venger de l'inconstance de Freevill à son endroit, Franceschina laisse échapper quelque commentaire désabusé sur l'inconstance: "You bin all inconstant. O unfaithful men - tyrants! betrayers!" (*D.C.*,2,2,38,115-116). Malheureux est non seulement inconstant, mais la torture que lui inflige la courtisane aiguise chez lui une insatisfaction et une impatience croissantes: "Stay, let not my desire burst me. Oh, my impatient heat endures no resistance, no protraction! There is no being for me but your sudden enjoying." (*D.C.*,2,2,40,159-161).

Marston, dans *The Dutch Courtesan*, fait donc de nouveau l'apologie du bonheur stoïcien mais ce bonheur n'est plus un bonheur passif. C'est un bonheur profondément chrétien et qui s'affirme comme tel: il faut le mériter quitte à se compromettre. C'est un bonheur qui doit se prouver, comme la morale qui le sous-tend, au cœur de l'action, et ne pas être simplement théorique. Ce bonheur, c'est celui que Robert Ornstein définit comme étant une alliance de la nature et de la pratique: "Although there is some recognition that reason and nature have divided, nature and custom neatly return to their traditional places in the moral scheme."<sup>17</sup> Il est clair que Marston pose pour la première fois et sans ambages ce thème qui jusqu'alors était resté sous-entendu, en creux, à travers celui du mécontentement ou simplement du contentement. Si l'on définit le bonheur comme étant une absence d'envie, de jalousie, on comprend mieux pourquoi le satirique s'en prend à la fois aux tyrans et aux malcontents de toute nature; il vitupère en fait tous ceux qui par une volonté dominatrice et calculatrice, par la force du verbe trompeur, se forgent et imposent aux autres une nouvelle identité et nous rejoignons totalement les conclusions de William E. Slights qui voit ici l'origine de tous les éclatements, de toutes les ruptures, pareilles à celle qui divise brutalement Malheureux et son identité: "He [Marston] is violently opposed to the artificial conception of self that characterizes the moral snobs of his

---

<sup>17</sup> Robert Ornstein, *The Moral Vision of Jacobean Tragedy*, 1960 (Madison and Milwaukee: University of Wisconsin Press, 1960), p.162.

society, censorious 'wise men' like Malheureux."<sup>18</sup> Le critique fustige la fausse sagesse qui, s'abritant derrière la politique, forme le cœur du monde moderne, celle qui nourrit le troisième Quarto de *The Malcontent* et donne son fondement à toute l'action de *The Fawn*. Tout déguisement est incompatible avec le bonheur et la raison, et il offre de ce fait une cible facilement identifiable pour la satire, car il alimente toutes les perversions et les failles qui parcourent ce monde nouveau en évolution rapide et en devenir perpétuel. Marston, à l'instar de Middleton, dénonce les dangers de l'artifice et du déguisement qui conduisent les hommes à une intégration monstrueuse dans le temps qu'ils cherchent à déformer au lieu de se couler à lui: "Time after time we find playwrights like Marston and Middleton stressing inauthenticity and discontinuity of character in order to question the efficacy of comic transformation in a society where the ideal of self-fashioning has degenerated into foppishness and sharp practice."<sup>19</sup> Feliche n'est donc, sur le plan du nom, que l'ébauche d'un thème essentiel, celui du bonheur, dont la réalisation scénique se dilue vite dans l'aigreur des malcontents. Simultanément, le dramaturge, à travers une nouvelle exploitation du thème rebattu du déguisement, met sur pied une satire qui n'est pas seulement théorique, mais pratique: le fond doit rejoindre la forme et l'influence de Montaigne est ici plus évidente que jamais.

Cependant, on peut se demander si le satirique, l'homme de théâtre, en dépit de son évolution intellectuelle vers un comique rédempteur et conciliateur, éloigné des rigueurs stoïciennes, poussé vers plus d'humanité, ne perd pas lentement de sa force et de son originalité pour ne redevenir qu'un humoriste et un moralisateur à l'occasion, ces deux fonctions redevenant de plus en plus disjointes, comme à ses débuts. Certes, et cela a été notre raisonnement tout au long de cette étude, la satire dans *The Dutch Courtesan* est toujours fondée sur un mode esthétique qui prend visiblement

---

<sup>18</sup> William E Slights, "Unfashioning the Man of Mode: A Comic Countergenre in Marston, Jonson, and Middleton," *Renaissance Drama* (Evanston: Northwestern University Press), n.s. 15 (1984), 84.

<sup>19</sup> *Ibidem*, 80.

en compte les notions de perception et flétrit l'hypocrisie, confirmant l'auteur dans la catégorie des satiriques, mais il ne fait pas de doute que son discours moral redevient, sur le plan esthétique, assez proche du prêche simplement greffé sur l'action: les masques d'antan, à la fois critiques, irrévérencieux, allusifs - et c'est ce que le spectateur attend - ne sont plus là pour mêler au commentaire direct leur valeur esthétique et symbolique; on s'achemine donc vers un nouveau théâtre comique, vif, déluré, plein d'esprit, mais moins riche sur le plan satirique que celui de *The Fawn* ou, surtout de *The Malcontent*. Ce théâtre annonce déjà fortement la comédie plus bourgeoise des années à venir.<sup>20</sup> Par conséquent, le John Marston de *The Dutch Courtesan* n'est plus l'expérimentateur dont la fécondité parfois brusque et inattendue provenait de cette déchirure permanente qui courait à l'intérieur des structures de ses pièces, de cette ambivalence permanente. *The Dutch Courtesan* est dominée par l'esprit ("wit") mais celui-ci n'est plus intégré aussi intimement, par le regard du masque, à la structure profonde de la pièce: dans *The Malcontent* et *The Fawn*, on a vu que "wit," outre le comique qu'il était, formait le pont entre la politique et la religion et s'affirmait comme un canal de conduite, de perception, d'appréhension du monde environnant; ce n'est maintenant plus qu'une source de comique qui éloigne le satirique de son rôle pour ne faire de lui qu'un humoriste moralisateur, mais dont la morale semble reléguée au second plan, derrière le rire qui la provoque face à des péchés que le satirique s'est donné pour tâche de flétrir et dont pourtant il se joue comme si tout ceci n'était pas si grave en fin de compte.

---

20 *The Fawn*, double de *The Malcontent*, articule clairement ce changement de perspective à travers son action dont l'absurdité offre l'estocade à la valeur satirique. La dimension comique de cette pièce nous rappelle à maints égards la pièce de Chapman, *All Fools*, qui repose sur une trame voisine. Comme Zuccone, Cornelio est poussé à quitter sa femme puis à se réconcilier avec elle. Comme Gonzago, Gostanzo est un vieillard aveugle qui croit pouvoir contrecarrer une jeunesse stupide qui pourtant le dupe à qui mieux mieux. Tous les personnages subissent en fin de compte l'humiliation, en particulier Rinaldo dont l'esprit et le rôle critique sont ceux d'un malcontent.

**CHAPITRE 3:**  
**L'ŒUVRE DE JOHN MARSTON:**  
***SOPHONISBA***

*Sophonisba* est une pièce postérieure à notre corpus d'étude; nous n'en ferons donc pas une étude détaillée; cependant, cette pièce, à travers ses différences et ses similitudes, peut encore aider à jeter un éclairage sur l'orientation des pièces antérieures, car les thèmes que nous avons travaillés s'y retrouvent de nouveau. Cette pièce tragique qui oppose la pure et stoïque Sophonisba au machiavélique Syphax n'est pas une pièce satirique car elle ne se pose pas en critique du monde. Certes, les thèmes de l'hypocrisie et de la duplicité forment encore l'essentiel de l'action et de ses revers, mais ils deviennent accessoires car toute l'action et le dénouement reposent sur le choix cornélien dévolu à Massinissa: rester à la fois fidèle à Sophonisba et à son allégeance à Rome, tout en lui abandonnant Sophonisba. Seul le sacrifice de cette dernière lui permet alors de se tirer de ce dilemme.

C'est la perpétuelle tension entre la pureté et le mal qui régit la structure profonde de cette pièce qui conduit ses participants au tourment. Une fois encore, John Marston fait reposer sa stratégie sur la douleur, la souffrance, maux inéluctables d'un monde déséquilibré. Cette pièce a pour pivot un être noir et monstrueux, Syphax: fruit d'une époque sombre, comme Piero et Mendoza, ce nouveau machiavel est défini par un appétit de violence et une soif inextinguible de luxure auxquels rien ne saurait céder:

Syphax:                   All appetite is deaf; I will, I must  
                                   Achilles' armour could not bar out lust.  
                                   So. 3.1.272.28.

Les modaux "will" et "must" suggèrent la volonté brutale du Machiavel, de celui qui refuse l'ordre de la destinée dont il veut dominer les rouages, car Syphax n'a d'autre finalité que celle de satisfaire son "envie" animale:

Syphax:                   Were't not for thee, Syphax could bear his scorn,  
                                   Not spouting up his gall among his blood  
                                   In black vexations Massinissa might  
                                   Enjoy the sweets of his preferred graces  
                                   Without my dangerous envy or revenge;  
                                   Were't not for thy affliction, all might sleep  
                                   In sweet oblivion: but (O greatness'scourge!)  
                                   We cannot without envy keep high name,  
                                   Nor yet disgraced can have a quiet shame.  
                                   So. 1.1.239-240.12-21.

Perpétuellement frustré, craignant sans relâche pour son nom et sa réputation, il se dépeint avec les termes d'un malcontent: bilieux, il est "vexé," "affligé," et dominé par la honte. Ces termes doivent être perçus, à l'instar de Piero et de tous les autres criminels, comme les manifestations d'un immense chaos issu de l'intérieur et dominé par les forces d'un mécontentement sans bornes: "we are in the strength of discontent [...]" (*So.*,1,1,241,64).

L'action nous le dépeint comme le reflet du mal et, au cours d'une scène clé, Marston nous montre le narcissique Syphax s'accouplant symboliquement avec son double, la noire Erichto. Comme Mendoza avec Malevole, Piero avec Strozo puis Antonio, le monstre a besoin d'un double. Il s'agit ici encore d'un déguisement en creux, car Syphax imagine, à la faveur de l'obscurité, qu'il est en train de s'unir à la chaste et vertueuse Sophonisba; or, il découvre qu'il s'agit d'Erichto: "Can we yet breathe? Is any plagued like me?" (*So.*,5,1,298,24.) Et Syphax de reculer, frappé d'horreur. Massinissa nous le dépeint alors sous les traits d'un mort-vivant, comme s'il était devenu la proie d'un tourment intérieur qui le rongait: "Starve thy lean hopes; and, Romans, now behold / A sight would sad the gods, make Phœbus cold." (*So.*, 5,4,314,35). Lorsque, à l'image de Hamlet, il contemple le fantôme d'Hasdrubal, il avoue avoir atteint le fond de la douleur:

Syphax:                   What damn'd air is form'd  
                                   Into that shape? Speak, speak, we cannot quake!  
                                   Our flesh knows not ignoble tremblings. Speak!  
                                   We dare thy terror. Methinks hell and fate  
                                   Should dread a soul with woes made desperate.  
   *So.5.1.299.41-45*

Cette douleur infernale est celle de l'amour insatisfait:

Massinissa:               O thou for whom I drink  
                                   So deep of grief, that he must only think,  
                                   Nor dare to speak, that would express my woe;  
                                   Small rivers murmur, deep gulfs silent flow.  
                                   My grief is here, not here: heave gently then,  
                                   Women's right wonder, and just shame of men.  
   *So.5.4.315.54-59*



Lors, on comprend que chez Marston, la douleur de l'intérieur est essentielle. Lorsqu'elle atteint son comble, car elle confine à un éclatement de l'intérieur; telle est l'image que Syphax utilise avant de s'effondrer tout d'un bloc:

Syphax:           Burst, my vex'd heart: the torture that most racks  
                      An enemy is his foe's royal acts.  
                                  So.5.4.314.40-41

On retrouve donc, en filigrane, confirmation du système dynamique adopté par l'auteur: affliger le plus possible. Et c'est ce dont Sophonisba elle-même se glorifie ouvertement: "My choice vex'd Syphax, enrag'd Syphax struck / Arms' fate [...]" (So.,1,2,249,167-168). Car Sophonisba, par sa constance ("The wonder of a constancy so fix'd"), ne craint point la souffrance: "Sophonisba, / A name for misery much known [...]" (So.,5,3,306,10-11). Elle accepte lucidement et sans ciller, la tête haute, d'en subir l'épreuve:

Sophonisba:       I go: what power can make me wretched? what  
                      Is there in life to him that knows life's loss  
                      To be no evil? show, show thy ugliest brow,  
                      O most black chance; make me a wretched story:  
                      Without misfortune virtue hath no glory [...]  
                                  So.2.1.259.147-151

Le malheur la fortifie si bien qu'aucune affliction n'a plus prise sur elle: "We cannot now be wretched." (So., 5,3,307,29). Elle paraît même se complaire dans la douleur comme baignée d'une sorte de jouissance exquise. Massinissa lui-même n'est pas de reste, et il exprime à son tour son stoïcisme en termes similaires:

Massinissa         [...] If he with steady virtue holds all siege  
                      That power, that speech, that pleasure, that full sweets,  
                      A world of greatness can assail him with,  
                      A beggar's treasure-heap, - that man I'll praise  
                      Above the gods.  
                                  So.3.2.284.57-62

On notera l'expression chrétienne de la douleur interne qui fortifie, à l'ombre de la solitude. Cette solitude est fort bien décrite par Laelius qui évoque le dilemme de Massinissa:

Laelius:           [...] Long time he toss'd his thoughts;  
                      And as you see a snow-ball being roll'd  
                      At first a handful, yet, long bowl'd about,  
                      Insensibly acquires a mighty globe, -

And more he thinks, the more of grief he knows.  
At last he seem'd to yield her.  
*So. 5.4.312-313.12-17*

On retrouve le mot "grief," si souvent rencontré chez le dramaturge pour exprimer la douleur individuelle:

Sophonisba [to Massinissa]:  
What unjust grief afflicts my worthy lord?  
*So. 5.3.310.72.*

Nous avons choisi d'insérer ces quelques mots sur cette pièce, car nous y retrouvons encore une confirmation du rôle prégnant accordé à la torture morale comme test de la force de l'âme. On retrouve le couple torturant-torturé qui a fait la richesse des pièces antérieures. Mais, étrangement, Marston semble être revenu à son point de départ: un stoïcisme pur et dur. Le compromis s'est envolé, de même que la réflexion sur le langage qui se cantonne au thème rebattu de la parole fielleuse. Pis, on trouve une atmosphère étrange qui semble se complaire dans cette situation: plus la vertu est assaillie et plus on dirait que cette situation provoque une sourde jouissance chez ceux qui s'en réclament. Nous sommes frappé par la hauteur et le dédain avec lequel sont traités désormais les symptômes du mal. Il ne sert plus que de faire-valoir dans un contexte marqué par une imagerie hostile, noire et souterraine, et on éprouve une sorte d'attirance malsaine, quasi pornographique, pour le thème de la mort, mêlé à celui de la violence et de la sexualité. Le refus est en même temps tellement altier qu'il confine à l'orgueil. Bref, c'en est fini du dualisme prégnant qui associait avec pratique et réalisme le désir chrétien et la nécessité du siècle, celle d'agir, quitte à se corrompre. Au bon sens pratique, se substitue un refus manifeste et altier des contingences mêlé à une ambivalence de ton quasi-baroque qui est fascinée par ce qu'elle doit détruire. Marston devient décadent, véritablement sombre, et on comprend devant une telle impasse qu'il se soit réfugié dans les ordres. Son écriture véhiculait jusqu'alors une dimension poétique au sens où elle refusait une dialectique en noir et blanc, mais où elle travaillait sur le thème de l'ambivalence et se refusait à des jugements contrastés. Marston devient ici réactionnaire au sens pur, car il réduit l'environnement moral à une dialectique

réactive, en noir et blanc, qui flatte certainement, de la même manière les instincts les plus brutaux de l'auditoire: la pitié, l'appétence pour le beau sacrifice, et, en même temps, le goût du macabre. Si l'on se réfère d'ailleurs aux critères du goût, on constatera que cette pièce n'est louée que par les critiques de l'époque décadente ou par ceux pour qui un auteur n'est bon que dans la mesure où il véhicule des idées positives. Le refus de la pauvre jeune fille violente n'est pas étranger à une critique positive qui ne demande qu'à être rassurée en voyant la vertu récompensée et qui recherche l'exemple plutôt que l'esthétique.

**CHAPITRE 4:**  
**FIGURES VOISINES**

## 1. Jaques dans *As You Like It* (1599-1600) de Shakespeare

Jaques, dans *As You Like It*,<sup>21</sup> est souvent cité comme l'archétype du malcontent car il porte effectivement les traits de l'homme mélancolique, c'est à dire une disposition hypersensitive qui le rend prompt à la méditation. C'est cette inclination à la réflexion et à l'introspection qui compose ce caractère d'exception qui fascine le duc, tout comme il fascine ceux qui approcheront Malevole par la suite: "I love to cope with him in these sullen fits /For then he's full of matter." (*A.Y.L.I.*,2,1,33,68-69). Son esprit vif, acéré, son appétence pour le bon mot, le rendent fondamentalement différent des autres et il y a dans son discours une certaine hauteur, voire de la morgue parfois ("a miserable world") (*A.Y.L.I.*,2,7,48,12), qui le hissent au niveau de l'élite. Sa première entrée sur scène est travaillée avec soin par le dramaturge et elle se déroule en vers réguliers qui ne sont pas dénués d'un certain formalisme. Bien que mélancolique et souvent agressif, Jaques n'en est pas pour autant dépeint par Shakespeare comme un malade et, contrairement aux mélancoliques marstonniens, il s'intègre facilement à la liesse de certaines scènes comme si son combat était plus intellectuel que réel. S'il refuse la danse et les thèmes liés de la fécondité et de la concorde, c'est pour ne pas participer ni être impliqué esthétiquement dans la régénération finale de la comédie. Pour critique qu'il soit de la cour, on ne décèle pas chez ce malcontent ce vif sentiment d'une injustice commise à son endroit qui caractérise ses congénères et, s'il cherche à débarrasser la cour de ses vices, il est difficile de voir en lui l'étoffe d'un machiavel; il n'émane pas de lui ce cynisme agressif que l'on trouve chez le premier Malevole et on note même que sa fantaisie recouvre une distance, un détachement qui se manifeste, pendant les chants, par un entrain certain qui le rapproche alors des rustiques. Par ailleurs, il répond bien à l'image-type du mélancolique dont il épouse les grands traits quand, couvert de haillons, "a compact of jars", il promène sa mélancolie dans la forêt

---

21 Toutes nos citations proviennent de l'édition Arden: William Shakespeare, *As You Like It*, ed. Agnes Latham, The Arden Shakespeare (London: Methuen, 1975).

d'Arden; on le surprend souvent en train de se languir, de soupirer et de verser des flots de larmes ("The melancholy Jaques grieves at that") (*A.Y.L.I.*,2,1,31,26) qui évoquent l'atmosphère romantique d'*Antonio and Mellida*, pièce quasiment contemporaine

Alberto:            I'll weep my passion to the senseless trees  
                          And load most solitary air with plaints.  
                          For woods, trees, sea or rocky Appenine  
                          Is not so ruthless as my Rossaline.  
                          *A.M.5.1.67.61-64.*

Pourtant il ne semble pas habité par la même hystérie, ni par la même violence que celle qui se trouve chez les autres malcontents de notre étude, comme Feliche par exemple, et ce, bien qu'il flétrisse tout autant le monde artificiel et corrompu de la cour et des villes, que celui, sans pitié, de la forêt et de la chasse. Misanthrope, il se complaît ouvertement dans sa pose de mélancolique qu'il cultive et qu'il pousse à bout avec lucidité: "I can suck melancholy out of a song, as a weasel sucks eggs." (*A.Y.L.I.*,2,5,42,11-12). Bien sûr, on décèlera en ses paroles la cruauté du parasite, mais celle-ci ne dégénère pas en force du mal, or c'est ce glissement vers le mal qui semble marquer de leur sceau Malevole ou Iago, par exemple. De fait, Jaques n'est pas engagé dans une quelconque action de revanche personnelle et son rôle intellectuel demeure donc circonscrit à la satire sociale. Désabusé, il contemple le monde factice sur lequel il verse le regard arrogant, critique et apparemment distancié du grand voyageur expérimenté; cette forme de contemplation satirique nous semble encore très élisabéthaine et on retrouve chez lui certains des accents satiriques qui rappellent ceux d'un Colin Clout qui voit l'Angleterre rurale en danger. Il y a encore une certaine nostalgie de l'Age d'Or qui s'accorde bien avec le thème pastoral qui imprègne cette comédie. A cet égard, Jaques est encore loin du malcontent-machiavel tel que nous l'avons travaillé, mais il rencontre sans ambage la tradition du malcontent satirique; comme lui, il sait manier l'invective et il se fait alors le chantre de la satire celtique dont le but est d'éradiquer le mal sans pitié, si l'on en juge d'après l'image que les autres renvoient de lui:

First Lord:        Thus most invectively he pierceth through

The body of country, city, court,  
Yea, and of this our life, swearing that we  
Are mere usurpers, tyrants, and what's worse,  
To fright the animals and to kill them up  
In their assign'd and native dwelling-place.  
A.Y.L.I. 2.2.33.58-63.

A l'image du barbier, il prétend percer l'abcès social et le guérir, et, pour ce faire, il requiert une totale liberté de parole: "Give me leave / To speak my mind, and I will through and through / Cleanse the foul body of the infected world, / If they will patiently receive my medicine" (A.Y.L.I.,2,7,51,58-61). Libre comme l'air, il revendique, comme Malevole, la liberté d'attaquer et de souffler le chaud sur qui bon lui semble:

Jaques: I must have liberty  
Withall, as large a charter as the wind  
To blow on whom I please, for so fools have;  
And they that are most galled with my folly,  
They most must laugh.  
A.Y.L.I. 2.7.51.47-51.

Ainsi Jaques pourrait-il fort bien être le théoricien, le commentateur de l'expérience en cours. Si l'on considère que le passage dans la forêt d'Arden devient sur le plan artistique, une véritable parabole de la régénération médicale associée à une meilleure connaissance de soi, on serait alors tenté de percevoir Jaques comme étant le moteur de cette régénération dont il se ferait l'interprète éclairé par nature: il y a en effet dans *As You Like It* une corrélation manifeste entre le mouvement romantique et pastoral qui tend vers l'amour, l'aventure et le bonheur, et le thème inverse du mécontentement et du repli frileux dans une société mal à l'aise; le mécontentement est endémique dans la société dépravée qui va trop vite et Jaques, le porte-parole, appartient de ce fait totalement à la tradition satirique de la pastorale qui suggère un monde idéal et naturel en contrepoint d'une société défaillante: "Are not these woods / More free from peril than the envious court?" (A.Y.L.I.,2,1,29,3-4). Shakespeare offre donc à son satirique de quoi étayer sa critique à travers l'éloignement vers un nouveau monde, théoriquement loin de l'hypocrisie et de la monstruosité citadines. Shakespeare

inscrit son malcontent dans un univers d'isolement idéal, une sorte d'Age d'Or que le monde de la cour idéalise et perçoit comme étant aux antipodes du mécontentement:

Corin:                    Sir, I am a true labourer: I earn what I eat, get that I wear;  
owe no man hate, envy no man's happiness; glad of other  
men's good, content with my harm; and the greatest of my  
pride is to see my ewes graze and my lambs suck.  
A.Y.L.I.3.2.64.71-75.

C'est le monde de la pastorale satirique dont le sens de la pièce nous conduit peu à peu à découvrir qu'il est traité de façon ironique et distanciée, car c'est en fait un monde rude, froid, où la violence, l'usurpation et l'épreuve sévissent sans retenue. Mais cette translocation, ce déplacement symbolique des lieux depuis la ville vers la forêt a pour effet de réduire le champ d'action du malcontent satirique car, à l'inverse de sa situation à la cour, il n'est plus esthétiquement le seul dépositaire de la satire qui ne s'exprime plus seulement avec des mots, mais qui se frotte au monde idéal qu'elle cherche à promouvoir. A travers le thème de l'expérience vécue en terre vierge, en forêt d'Arden, le satirique, Jaques, est plongé, comme les autres, dans un monde qui devrait être sans reproche: la forêt agit sur tous comme une forme d'égarement, de voyage, d'éclipse a-temporelle, au cours de laquelle l'amour sert de test et provoque la prise de conscience. Les scènes de théâtre dans le théâtre, associées au déguisement, viennent alors réfléchir le motif central de l'action si bien que le rôle du malcontent devient peu à peu périphérique, et ceci d'autant plus qu'il s'exclut du processus de régénération.

En fait, et c'est ce qui le distinguera fondamentalement des masques que nous avons étudiés, Jaques n'a pas de grand rôle moralisateur et il se rapproche plutôt du philosophe; il a un rôle un peu solitaire à l'image des premiers satiriques marstonniens; en conséquence, sa nature ponctuelle fait qu'il ne doit pas être accepté comme l'unique point de vue satirique de la pièce, ni que ses propos doivent être pris pour agent comptant, car son rôle esthétique consiste précisément en une remise en question de sa fonction de critique, de malcontent: violent, il manie la diatribe et il se laisse aller à l'excès à travers des propos qui s'offrent comme autant de négations à la



crédibilité qu'il devrait inspirer; pis, il est prêt à se laisser corrompre par l'argent. Il voudrait être à la fois le critique éclairé et le fou au manteau bigarré ("Motley's the only wear") (*A.Y.L.I.*,2,7,50,34). Etranger à lui-même, bouffon, il se tourne alors presque en ridicule. Partant, le bien fondé potentiel de sa satire ou de son commentaire est relativisé puis battu en brèche par les autres personnages pareillement confrontés au test de la forêt; par exemple, il s'offre en contrepoint face à Orlando dont la civilité naturelle met défavorablement en relief son maniement de l'insulte et de la raillerie. Monstrueux, il rejette l'amour naturel et il révèle implicitement qu'il appartient véritablement au monde brutal de la forêt primitive et violente qu'il prolonge, tel le satyre. Il tranche alors sur les autres et son regard, mélange complexe et ambigu d'envie et de cynisme, le rapproche désormais de l'animal, de la nature brute ("uncouth") et mal dégrossie. Il s'oppose esthétiquement à ceux des personnages dont la nature est déjà policée. On se souvient du passage ironique où il appelle les fous dans son cercle, comme s'il désirait s'y assimiler de manière explicite. Jaques n'a donc plus rien du médecin, à l'inverse de Rosalind qui agit par la force de l'amour et de l'harmonie pour transcender ce test de la forêt. Ses contradictions sont alors mises à jour et éclairées impitoyablement par le peu de cas que Rosalind fait de sa situation:

Jaques: I have neither the scholar's melancholy, which is emulation; nor the musician's, which is fantastical; nor the courtier's, which is proud; nor the soldier's, which is ambitious; nor the lawyer's, which is politic; nor the lady's, which is nice; nor the lover's, which is all these; but it is a melancholy of mine own, compounded of many simples, extracted from many objects, and indeed the sundry contemplation of my travels, in which my rumination wraps me in a most humorous sadness.

Rosalind: A traveller! By my faith, you have great reason to be sad. I fear you have sold your own lands to see other men's. Then you have seen much and to have nothing is to have rich eyes and poor hands.

Jaques: Yes, I have gained my experience.

Rosalind: And your experience makes you sad. I had rather have a fool to make me merry than experience to make me sad, and to travel for it too!

*A.Y.L.I.* 4.1.94-95.10-27.

Tissu de contradictions, Jaques le satirique est ici ramené à de justes proportions par le bon sens critique de Rosalind qui, d'un trait, réduit à rien tout son raisonnement.<sup>22</sup> Le voyage devrait pousser au bonheur de la découverte et de l'éloignement, mais paradoxalement, il vous enferme et vous ramène au point de départ, à vous-même:

Touchstone:        Ay, now am I in Arden, the more fool I; when I was at home I  
                              was in a better place, but travellers must be content.  
  A.Y.L.I.2.4.38.12-14.

Si Jaques se réclame du rôle de satirique, mais sans succès, c'est donc Touchstone, dont nous venons de lire le trait d'esprit, qui, en fin de compte, offre le meilleur contrepoint à son attitude. Libre de railler ouvertement, maître du langage et réaliste, bien que son désir de ne point trop s'engager le rende critiquable, Touchstone pousse Jaques à se révéler tel qu'il est; il le fait se tourner en ridicule, lui qui aspire à combiner le rôle du fou et celui du malcontent en confondant lucidement la folie et le statut du fou. Nous constatons donc que son rôle ne ressemble à celui de Malevole que de très loin: Jaques est tout d'un bloc et il devient le fou, au sens péjoratif du terme. Par contre, il est le reflet du monde qui l'environne, et il participe à la création de cet anti-monde, celui de l'île où toutes les valeurs sont inversées.

Le choix du dramaturge dans *As You Like It* implique, par conséquent, celui de la moquerie des conventions et de la destruction des mythes. Ce monde d'épreuves se gausse de l'amour si nien qu'il se restreint alors à un exercice de l'esprit. Il

---

<sup>22</sup> Harold E. Toliver, dans le chapitre 5 ("Shakespeare's Inner Plays and the Social Contract") de son livre *Pastoral Forms and Attitudes* (Berkeley: University of California Press, 1971), p.109, établit fort bien le rôle relatif et contrasté des personnages: "As we have seen, the check or counterforce to the romantic spirit of the play is dispersed among several characters, notably Touchstone, who vulgarizes romance but nonetheless illustrates its power; Jaques, his opposite, on whom it is wasted; and of course those who resist it but who are reformed and eventually share it. The most important combination is found in Rosalind, who embodies both the forward spirit of love and its countercheck in their most intelligent forms. It is she, the central manipulator, who is given the task of reconciling the widest range of opposites in an adequate formula of social harmony." Ses propos ne laissent de toute évidence à Jaques qu'un rôle mineur quant à la résolution satirique de la pièce et aussi quant à la manière de la conduire. Le rôle des masques satiriques chez Marston dépasse le commentaire pour s'impliquer totalement dans l'action.

y a refus de l'émotion dans la forêt d'Arden et l'usage du burlesque met à mal la parole et le verbe:

Touchstone: Doth my simple feature content you?  
Audrey: Your features? Lord warrant us! What features?  
Touchstone: I am here with thee and thy goats, as the most capricious poet, honest Ovid, was among the Goths.  
Jaques [aside] O knowledge ill-inhabited, worse than Jove in a thatched house!  
Touchstone: When a man's verses cannot be understood, nor a man's good wit seconded with the forward child, understanding, it strikes a man more dead than a great reckoning in a little room. Truly, I would the gods had made thee poetical.  
Audrey: I do not know what 'poetical' is. Is it honest in deed and word? Is it a true thing?  
*A.Y.L.I. 3.3.79-80.3-15.*

Cette pièce teste donc la convention du langage qui conduit au non-sens et elle utilise la rhétorique pour critiquer la rhétorique. C'est une comédie du langage utilisée contre le bon sens et le masque satirique se retrouve parmi les victimes. Paradoxalement, on peut dire que Touchstone, au nom révélateur, devient le véritable satirique. Ombre de Jaques, il joue avec le langage qu'il cultive avec esprit. "Whetstone of the wits" (*A.Y.L.I.*, 1,2,158), Touchstone a le goût du paradoxe et du conceit précieux. Il expose à la fois les dangers de la convention qui peut cacher le machiavel calculateur à la cour, destructeur de l'amitié, fomenteur de trouble, et le culte romantique de la vertu; c'est un culte de surface, car il a pu découvrir les qualités fondamentales de la vertu et de la nature policée chez le contentement simple d'une bergère gardant ses chèvres. Touchstone devient donc le double de ce que Jaques aurait pu devenir, si bien qu'il provoque même chez ce dernier une réaction d'incrédulité et de surprise:

Jaques: Is this not a rare fellow my Lord? He's as good at anything, and yet a fool.  
Duke Sen.: He uses his folly like a stalking-horse, and under the presentation of that he shoots his wit.  
*A.Y.L.I. 5.4.126.103-106.*

Ce rôle de double nous fait songer à celui des doubles qui graviteront autour des autres malcontents de notre étude. Shakespeare critique la convention pastorale, vecteur satirique bien connu, mais il ne la rejette pas; il n'adhère ni de l'intérieur, ni de

l'extérieur, mais il l'examine du dedans.<sup>23</sup> Le rôle du satirique sur scène, Jaques, n'est donc pas ce qu'il sera chez Marston: un élément intégrateur. Il se réduit à un contrepoint et c'est tout. Seul Touchstone répond esthétiquement au rôle du masque marstonien car il s'inscrit par nature dans une dialectique du renvoi et de la distance qui s'allie au thème langagier de la forme et du fond. Et sur ce point, le discours shakespearien est le même que celui de Marston: il tourne en dérision le langage qu'il manipule comme un objet: on se souvient de la scène des poèmes accrochés aux arbres, interprétation littérale des propos de Duke Senior qui lit dans le grand livre de la nature: "And this our life, exempt from the public haunt, - Finds tongues in trees, books in running brooks, / Sermons in stones, and good in everything." (A.Y.L.I.,2,1,30,15-17). C'est une réduction, une mise en abyme qui anticipe la scène au cours de laquelle Rosalind lit ces poèmes d'amour au langage précieux ("*All the pictures fairest lin'd / Are but black to Rosalind*") (A.Y.L.I.,3,3,65,90-91) pour se voir interrompre par Touchstone qui lui renvoie une autre version de l'amour, une parodie qui dégonfle la préciosité des vignettes suggérées jusqu'alors:

Touchstone:	I'll rhyme you so, eight years together; dinners and suppers and sleeping hours excepted. It is the right butter-woman's rank to the market.
Rosalind:	Out fool!
Touchstone:	For a taste: <i>If a hart do lack a hind, Let him seek out Rosalind.</i> A.Y.L.I. 3.2.65.94-100.

De ce point de vue, Touchstone est plus qu'un personnage de second ordre, car il représente le principe structurel de la situation du masque qui renvoie non seulement la critique, l'esprit, mais, surtout, une façon de démonter le réel et le langage, le temps, comme s'il nous faisait entrer, à reculons, dans une autre dimension.

---

<sup>23</sup> R.P. Draper, "Shakespeare's Pastoral Comedy," *Etudes Anglaises*, 11:1 (January-March 1958), 12, résume bien le point de vue de la pièce: "The pastoralism of Arden, as it emerges from the songs, is the expression of an ideal, but not an escapist ideal. It is not concerned with some never-never land where men may forget the corruption and wearisome responsibilities of life, but with an ideally leisured existence which gives men and women the opportunity to enjoy life, to come to full stature as human beings, yet without turning their backs on everyday life, without succumbing to the noble illusions and false sentiments that are so readily fostered by romance."

La proximité avec les "Antonio Plays" nous semble donc renforcée à la fois par la présence du satirique sur scène mais surtout par l'émergence d'un système de perception qui fait prendre conscience de l'existence d'une quatrième dimension cachée derrière les choses évidentes, lovée derrière les mots. L'apothéose nous semble atteinte au cours de la joute oratoire qui met face à face Touchstone et Jaques, puis au long du discours sur le temps qui démonte littéralement la réalité, en la théâtralisant, un peu à la manière de Jaques évoquant, de manière lapidaire et concentrée, toute la vie de l'homme dont le côté théâtral et fragile se réduit à des signes, à une transcription hiéroglyphique ("a cipher.") (A.Y.L.I.,3,2,74,285).

La différence fondamentale entre Jaques et Malevole c'est donc que Jaques est finalement assez peu moralisateur alors que Malevole est beaucoup plus agressif sur ce plan. Jaques a un rôle esthétique, car il participe au principe de distance qui gouverne la structure de la pièce. Ceci lui donne un rôle emblématique, qui sera prolongé par celui de Touchstone, mais ce rôle n'a pas la même richesse que celui, équivalent, des masques. Nous citerons, pour conclure, O.J. Campbell qui résume parfaitement la situation en opposant Jaques et le masque marstonien: "On occasion the satire degenerates into moral exhortation appropriate to the latest mouthpiece of Marston, the satirist, but foreign to the whimsical and remote Jaques."<sup>24</sup>

## **2. *Timon of Athens* (1607-08) de Shakespeare**

*Timon of Athens* nous offre un exemple rare où l'on peut assister à la création d'un malcontent. Cette transformation s'inscrit dans un contexte d'échange, de métamorphose, de transfert de substance et d'identité dont la métaphore alimentaire et quasiment cannibale, à travers l'image du sang, sert de vecteur, car elle est à la fois

---

<sup>24</sup> Oscar James Campbell, "John Marston's Early Satiric Plays," in *Comicall Satyre and Shakespeare's Troilus and Cressida* (San Marino, California: Huntington Library, 1938), 73.

symbole d'enrichissement tout autant que d'appauvrissement et de destruction de soi jusqu'à l'annihilation. Elle trouve son point d'orgue quand Timon invite les parasites à son dernier festin qui leur offrira le reflet d'eux-mêmes au fond des soupières pleines d'eau. Elle escorte logiquement une dynamique d'équilibre instable au centre duquel se trouvent la flatterie et le parasitisme, notions duelles et réfractrices par excellence, car elles sous-tendent celles, connexes, du dénuement et de la prospérité. La présence de Timon en tant que futur malcontent est anticipée, en début de pièce, par une sorte de double satirique: Appemantus. Ce dernier nous apparaît comme le témoin du monde; il en décrit les vices et il brosse par avance la chute qui se prépare, car toute sa raillerie se focalise sur le parasitisme; il pressent la chute brutale de Timon, précipité dans le dénuement par cette flatterie destructrice qui fait que les amis sont prêts à trancher la gorge et à boire le sang de celui qui les aide. Appemantus dénonce vigoureusement cette logique spéculaire: "He that loves to be flattered is worthy o' th' flatterer. Heavens, that I were a lord!" (*Timon*,1,1,943,226-228). Son rôle ressemble de près à celui de Malevole au début de *The Malcontent*. On y retrouve la même indignation face à la corruption. Les thèmes satiriques sont alors voisins car ils pourfendent la perfidie et l'hypocrisie; on retrouve chez lui une pareille vivacité de réponse où se mêlent esprit et insulte. La réception est voisine: peu écouté, il doit s'enfuir sous la menace: "hang thee."

Puis, ruiné par ses adulateurs, les chiens qui l'ont dévoré, Timon se prend à haïr l'humanité et son cri de révolte et de haine, au début de l'acte 4, flétrit un monde devenu "oblique" (*Timon*,4,3,958,18) car toutes ses valeurs se sont inversées. Il ne lui reste d'autre choix que la forêt et la caverne où il ne pourra rencontrer bête plus monstrueuse que l'homme. Pis, il appelle de ses vœux la destruction de la vie, la stérilité de la nature et il convoite un monde peuplé d'horreurs. Cette perversion de la génération s'accompagne du rejet total de l'humanité. Malcontent ("His discontents are unremovably coupled to nature.") (*Timon*,5,31,967,222), homme des bois,

"Misanthropus", Timon use de l'insulte directe ou d'une ironie tellement appuyée qu'elle confine à l'agression. Il est maintenant reçu sous des volées d'insultes: "Hang thee, monster!" (*Timon*,4,3,958,87). Son mal est perçu comme la mélancolie d'avoir tout perdu: "This is in thee a nature but infected, /A poor melancholy sprung / From change of fortune." (*Timon*,4,3,960,201-03). Il est alors loin d'Appemantus qui voudrait que Timon ne lui ressemblât point: "Do not assume my likeness." (*Timon*,4,3,960,217). En effet, il assimile cette pose à un déguisement "this sour-cold habit" (*Timon*,4,3,960,238) consenti par orgueil. Timon s'enfonce sous les coups de bouoir d'Apemantus qui le pousse le plus loin possible dans ses retranchements: "To vex thee." (*Timon*,4,3,960,235). Peu à peu, il s'enferme totalement dans son attitude et seule la rencontre avec son fidèle serviteur semble soudain le mettre à nu fugitivement pour révéler la dernière parcelle d'humanité qui se trouve cachée derrière cette pose: "It almost turns my dangerous nature mild." (*Timon*,4,3,963,492). Imperméable à toute humanité, il se recroqueville jusqu'à la mort. On ne peut donc plus attacher de crédit satirique à ses paroles tant elles recèlent d'aigreur. Seule sa personne en soi est satirique, car il cristallise, de manière visible, l'image de la déchéance à laquelle la flatterie conduit. Timon est donc devenu, en tant que tel, un vecteur de satire et c'est ce que le poète qui lui rend visite dans le bois choisit de dépeindre: "it must be a personating of himself; a satire against the softness of prosperity, with a discovery of the infinite flatteries that follow youth and opulency." (*Timon*,5,1,964,32-34). Shakespeare a donc opéré un glissement vers une satire plus indirecte en nous proposant un exemple. On remarquera que l'auteur conduit parallèlement une analyse sur les termes associés de l'apparence et de l'identité et sur la perte de celle-ci. Cette analyse est associée au thème de l'enfermement ou du stérile repli sur soi, ce qui montre que le thème du malcontent est indissociable de celui de l'identité.

### 3. Hamlet dans *Hamlet*<sup>25</sup> (1600) de Shakespeare

Quittons maintenant la pastorale satirique et la flatterie pour étudier *Hamlet* qui présente de très grandes similitudes avec *Antonio's Revenge* (1600) qui semble s'en être fortement inspirée, ce que David L. Frost démontre, non sans une certitude absolue d'ailleurs.<sup>26</sup>

Les parallélismes entre *Hamlet* et *Antonio's Revenge*<sup>27</sup> sont innombrables et le critique accumule les exemples comparatifs les plus divers; on y trouve, en vrac, le fantôme du père, inspirateur de la revanche, ou le mélancolique Antonio dont la folie et la philosophie sont autant de clin d'œil à *Hamlet*. Cependant ce travail uniquement comparatif atteint rapidement ses limites car il se borne à une simple revue des points communs et des différences au point que le critique appréhende lui-même les difficultés inhérentes à cette approche face à un Marston imprévisible dont les emprunts, pour réels qu'ils puissent être, ne s'inscrivent pas dans la même action et relèvent souvent du simple "piratage": "The 'scissors and paste' method of composition, later to receive its artistic vindication with Webster, in *Antonio's Revenge* is used unintelligently."<sup>28</sup> Ce dernier adverbe, un peu maladroit, suggère le désarroi du critique face à un pièce dont

---

25 Nos citations sont tirées de William Shakespeare, *Hamlet, Prince of Denmark*, ed. Bernard Lott, New Swan Shakespeare Advanced Series (London: Longman, 1972).

26 David L. Frost, dans "Appendix 5: The Dates of Marston's *Antonio and Mellida* and *Antonio's Revenge*," in his *The School of Shakespeare: The Influence of Shakespeare on English Drama 1600-42* (Cambridge: At the University Press, 1968), pp. 276-279, réfute la quasi-simultanéité de *Hamlet* et des "Antonio Plays" telle que J.H. Smith, L.D. Pizer et E.K. Kaufman l'établissent dans un article antérieur intitulé "*Hamlet, Antonio's Revenge and the Ur-Hamlet*." *Shakespeare Quarterly*, 9:4 (Autumn 1958), 493-498; en suggérant que Shakespeare et Marston auraient écrit chacun séparément, sans porter un regard l'un sur l'autre, mais se seraient chacun tournés vers une version antérieure de *Hamlet*. Frost ne nie pas la proximité temporelle de ces pièces, mais montre que le dramaturge a soudainement fait évoluer *Antonio and Mellida*, avec son motif de la revanche, sous l'aiguillon du succès rencontré par *Hamlet*: "There is a strong case for presuming that this change was Shakespeare's *Hamlet*, performed at some date before the opening weeks of 1601, and a box-office success which a young dramatist for a struggling company might be happy to imitate." (278-279).

27 David L. Frost, "*Hamlet and the Revenge Tradition*" in his *The School of Shakespeare: The Influence of Shakespeare on English Drama 1600-42* (Cambridge: At the University Press, 1968), pp. 167-208.

28 *Ibidem*, p.180.



nous avons relevé l'ambiguïté d'approche, mais il doit nous inciter à la prudence car on sait à quel point le pillage réciproque ou interne est répandu dans le théâtre de cette époque; on l'a rencontré chez notre auteur même.

David L. Frost démontre que, à quelques formes pétrifiées près, l'œuvre de Marston ne doit rien d'essentiel à *Hamlet*: "I have assumed that Marston was the borrower; for in *Antonio's Revenge* vestiges of *Hamlet* persist which are explicable only as fossils."<sup>29</sup> La pièce shakespearienne lui serait en effet supérieure et incarnerait, selon Frost, le ferment d'un renouveau de la Revanche, ce qui la situerait à un niveau différent: "What, then, was the influence of *Hamlet*? It extended the possibilities of the *Revenge* play, so that the form apparently became respectable."<sup>30</sup> Il suggère que le théâtre de la Revanche n'a trouvé son expression originale, chez *Hamlet* par exemple, que lorsqu'il s'est séparé de sa structure inspirée d'Aristote, pour se diversifier et s'essayer à d'autres modes d'expression plus originales et plus variées qui vont jusqu'à remettre en question la notion de revanche au sens traditionnel: celle-ci ne peut plus se contenter d'un conventionnel conflit entre la raison et l'instinct, ni sombrer dans un banal mélodrame qui lui ôte toute noblesse.<sup>31</sup>

---

29 *Ibidem*, p.179.

30 David L. Frost, "Hamlet and the Revenge Tradition" in his *The School of Shakespeare: The Influence of Shakespeare on English Drama 1600-42* (Cambridge: At the University Press, 1968), p 168.

31 "Elizabethan attitudes might also have precluded a deepening of the *Revenge* play on the lines of Sophocles, whose *Electra* presents (far more crudely than in *Antigone*) a conflict between rational expedience and an instinctive morality which, in the *Electra*, prompts to revenge. For the Renaissance, not only was revenge morally tainted, but human instinct perverted: a *Revenge* play could not, therefore, provide occasion to depict such a conflict. The theoretical condemnation of revenge (save in very special circumstances) similarly forbade the effect achieved by Euripides in his *Orestes*, where he played off the actions and psychology of his depraved revengers against their supposed characters in heroic myth; thereby suggesting in his disillusion that law and justice were mere dreams unattainable by a criminal humanity. In *Troilus and Cressida* Shakespeare in the same way, with the reality he portrays, shatters the ideal and yet satirises his subject and his characters through it; but he can do this because the nobility of Homeric war is commonly assumed by his public where the nobility of revenge was not.

Yet even Sophocles and Euripides could not avoid the inherent dangers of the form they had chosen; they struggle towards a personal statement, but are cumbered by a revenge plot that draws them down into sensation and melodrama. At the nadir of the tradition, Seneca resists hardly at all; his revenge

C'est d'ailleurs cet argument final de David L.Frost qui peut être retourné en faveur de notre argumentation: si *Antonio's Revenge* répond effectivement au schéma classique de la revanche avec tous ses clichés, bien que cette pièce soit fortement distanciée, notre analyse de son prolongement intellectuel, *The Malcontent* (1604) nous fait apparaître cette pièce comme étant alors plus que jamais dans la veine de *Hamlet*. Elle n'est en effet pas à proprement parler une pièce type de la revanche telle que peut la définir Félix Carrère<sup>32</sup>, car elle explore, à l'égal de *Hamlet*, une perception nouvelle de celle-ci. Si nous confrontons donc *Hamlet* et *The Malcontent*, ce ne sont donc plus seulement des points de détail, des éléments anecdotiques qui retiendront notre attention, mais le principe même de ces deux pièces qui les fait s'éclairer mutuellement.

Sur scène les deux personnages sont proches car ils sont mus par un même dégoût face au monde et, reprenant le thème rebattu du *Malcontent*, on les voit arpenter la scène en jetant leur fiel sur le monde dépravé qui les entoure pour se replier ensuite dans la mélancolie:

Hamlet: I will tell you why; so shall my anticipation prevent your discovery, and your secrecy to the king and queen moult no feather. I have of late - but wherefore I know not - lost all my mirth, forgone all custom of exercises; and, indeed, it goes so heavily with my disposition that this goodly frame, the earth, seems to me a sterile promontory; this most excellent canopy, the air, look you, this brave o'erhanging firmament, this majestical roof fretted with golden fire why, it appears no other thing to me than a foul and pestilent congregation of vapours. What a piece of work is man! How noble in reason! How infinite in faculty! In form and movement how express and admirable! In action how like an angel! In apprehension how like a god! The beauty of the world! The paragon of animals! And yet, to me, what is this quintessence of dust? Man delights not me; no, nor woman neither, though by your smiling you seem to say so.  
*Hamlet.2.2.75.287-302.*

---

plays, the only classical models certainly known to Shakespeare, at the same time recommend stoic control of emotion, and gratify a taste for violent sensation." *Ibidem*, p.169.

<sup>32</sup> Félix Carrère, *Le Théâtre de Thomas Kyd: Contribution à l'Etude du Drame Elisabéthain* (Paris: E. Privat, 1951).

Ce sont les propos désabusés d'un être déçu<sup>33</sup> et, tel Malevole, Hamlet choisit ici la pose du malcontent pérorant avec dégoût et lassitude sur la stérilité d'un monde factice:

Hamlet: O, that this too too solid flesh would melt,  
Thaw, and resolve itself into a dew!  
Or that the Everlasting had not fixed  
His canon 'gainst self-slaughter! O God! God!  
How weary, stale, flat, and unprofitable  
Seem to me all the uses of this world!  
Fie on 't! O fie! 'Tis an unweeded garden  
That grows to seed; things' rank and gross in nature  
Possess it merely.  
That it should come to this!  
*Hamlet. 1.2.19.129-138.*

Le ton et la forme de ces mots sont très conventionnels, car on retrouve chez chacun d'eux l'éternelle contemplation déçue et désabusée d'un monde que la souffrance conduit au bord de l'éclatement. C'est pourquoi Hamlet demeure bien ancré dans la tradition satirique du malcontent.

Cependant, il transcende ce stade purement anecdotique car, à l'instar de Malevole, son rôle véritable est, avant tout, un rôle artistique; c'est un rôle d'intégration structurelle qui dépasse celui du railleur ponctuel: il représente l'irruption symbolique du chaos ("The time is out of joint") (*Hamlet*, 1,5,51,189). Plus qu'un simple railleur, il s'offre à faire ouvrir les yeux sur soi et il expose, comme le tentateur, les douceurs de la corruption et du vice pour mieux les faire regretter ensuite:

Hamlet: Nay, but to live  
In the rank sweat of an enseamed bed.  
Stewed in corruption, honeying and making love  
Over the nasty sty -  
*Hamlet. 3.4.139.92-94.*

On reconnaît ici sans peine les propos du tentateur Malevole face à Pietro (*M. 1,3,22-23,105-18,Q3*) et la réaction de culpabilité de la reine, sa mère, est la calque de celle du vieux duc effondré:

Queen: O Hamlet, speak no more.  
Thou turn'st mine eyes into my very soul;

---

<sup>33</sup> A titre anecdotique, on constate que Mendoza reprend une tonalité très voisine quand il loue puis décrie tour à tour la femme (*M. 1.5.30.40-47*).

And there I see such black and grained spots  
As will not leave their tinct.  
*Hamlet.3.4.139.89-92.*

Mieux, elle dit explicitement que le rôle d'Hamlet est celui d'un miroir, qui provoque le regard introspectif. Le thème de la vision et la connaissance de soi se rejoignent donc, et Shakespeare exploite sans retenue l'effet théâtral de cette scène où le spectre est présent au regard d'Hamlet, bien que la reine ne puisse ni le percevoir, ni l'entendre:

Queen: To whom do you speak this?  
Hamlet: Do you see nothing there ?  
Queen: Nothing at all ; yet all that is I see.  
Hamlet: Nor did you nothing hear?  
Queen: No, nothing but ourselves.  
*Hamlet.3.4.142-143.132-134.*

Le dernier mot, tautologique comme le verbe "to speak" qui scande la rencontre avec le spectre au début de la pièce, dit l'enfermement du réel et il montre efficacement que seule la distance scénique permet de s'en échapper; la folie de Hamlet devient regard sur le monde et le rôle satirique de ce dernier se mêle par conséquent à celui du confesseur:

Hamlet: It is not madness  
That I have uttered; bring me to the test.  
And I the matter will re-word which madness  
Would gambol from. Mother, for love of grace,  
Lay not that flattering unction to your soul,  
That not your trespass but my madness speaks.  
It will but skin and film the ulcerous place.  
Whilst rank corruption, mining all within,  
Infects unseen. Confess yourself to heaven;  
Repent what's past ; avoid what is to come;  
And do not spread the compost on the weeds,  
To make them ranker  
*Hamlet.3.4.143.142-153*

Cette confession, cette épreuve, fonctionne pareillement sur le mode de la souffrance physique et sur celui de la torture morale:

Queen: O, speak to me no more;  
These words, like daggers, enter in mine ears;  
No more, sweet Hamlet!  
*Hamlet.3.4.139.95-97.*

Queen: O Hamlet, thou hast cleft my heart in twain.  
Hamlet: O, throw away the worser part of it,  
And live the purer with the other half.  
*Hamlet.3.4.143.157-159.*

Hamlet fait également naître l'affliction à travers les mots qui poussent au regard sur soi, et sur ses faiblesses:

Guildestern: The king, sir -  
Hamlet: Ay, sir, what of him?  
Guildestern: Is, in his retirement, marvellous distempered.  
Hamlet: With drink, sir?  
Guildestern: No, my lord, with choler.  
*Hamlet.3.4.143.157-159.*

On est donc frappé de constater à quel point l'étude que nous avons faite de *The Malcontent* éclaire pleinement le rôle véritable du mélancolique: faire naître son mal chez les autres. On se souvient que, dans la pièce de Marston (troisième Quarto), Passarello est précisément à l'affût de telles manifestations physiques qu'il formule en termes semblables (*M.*,1,8,39,9-21,Q3).

Cependant, à la différence de Malevole, Hamlet ne vise pas la conversion religieuse et il souhaite voir son oncle félon ne pas pouvoir accéder au repentir ni aller au paradis; lors, il refuse de le tuer alors qu'il est en train de prier, vulnérable et trop accessible:

Hamlet: Now might I do it pat, now he is praying;  
And now I'll do't - and so he goes to heaven;  
And so am I revenged - that would be scanned.  
A villain kills my father, and, for that,  
I, his sole son, do this same villain send  
To heaven.  
O, this is hire and salary, not revenge.  
He took my father grossly, full of bread,  
With all his crimes broad blown, as flush as May;  
And how his audit stands who knows save heaven?  
But, in our circumstance and course of thought,  
'Tis heavy with him. And am I, then, revenged,  
To take him in the purging of his soul,  
When he is fit and seasoned for his passage?  
No.  
Up, sword, and know thou a more horrid hent.  
When he is drunk asleep, or in his rage,  
Or in th' incestuous pleasure of his bed;  
At gaming, swearing; or about some act  
That has no relish of salvation in 't -  
Then trip him, that his heels may kick at heaven.  
And that his soul may be as damned and black  
As hell, whereto it goes. My mother stays  
This physic' but prolongs thy sickly days.  
King: [*Rising*] My words fly up, my thoughts remain below ;  
Words without thoughts never to heaven go.  
*Hamlet.3.3.133.73-98*

La revanche de Hamlet est donc plus traditionnelle sur ce point, même si elle est pareillement axée sur le mot. Hamlet n'en partage pas moins avec le masque marstonnien un rôle tout à fait original, un rôle chorique: il s'inscrit dans une même dialectique théâtrale, celle du miroir car, bien que non déguisé, il se prolonge par sa théâtralité qui lui donne une toute autre ampleur. Rappelons qu'il présente, comme s'il s'agissait d'un levier de pression, et grâce au mot associé à l'image, la reproduction du crime sur scène, à travers le moment-clé du théâtre dans le théâtre. Pareil au masque-miroir, Hamlet offre donc, comme si elle était servie sur un miroir magique, une autre vision du réel, à la fois très proche, mais terriblement distanciée:

Hamlet:           Come, come, and sit you down; you shall not budge;  
                      You go not till I set you up a glass  
                      Where you may see the inmost part of you.  
  *Hamlet*. 3.4.135.19-21.

Ce n'est pas le hasard si Hamlet se sert de l'image comme support, pour provoquer la réaction de sa mère quand il lui montre la miniature de son défunt mari, "the counterfeit presentment of two brothers" (*Hamlet*, 3,4,137,55). La scène muette du théâtre dans le théâtre prolonge encore d'un cran notre comparaison avec le Malcontent, car elle vient étoffer le thème du théâtre et du regard; il est remarquable que Rodley Bennett, metteur en scène de la production télévisée par la BBC de *Hamlet*, ait, d'entrée de jeu, choisi de déguiser Hamlet pour l'isoler, pour le mettre à part: dans le film, on le voit le visage revêtu d'une tête de mort ("I must be idle") (*Hamlet*, 3,2,11,86) en train d'accueillir les spectateurs, comme si il devait être là, mais pas tout à fait non plus. Bennett, certainement frappé par la richesse potentielle de la distance, de ce miroir de mort, contribue à amplifier celle-ci par un savant jeu sur le point de vue; tantôt extérieur, il nous montre la reine en train d'écouter, tête penchée ("For, look you, how cheerfully my mother looks, and my father died within's two hours") (*Hamlet*, 3,2,113,118-119); tantôt intérieur, il nous fait regarder avec les yeux des coupables et on peut voir, en particulier, un passage où le spectateur se fait presque voyeur, car il s'immisce, avec la caméra, dans l'intimité et la vision du couple royal: la scène du meurtre est vue

d'arrière, entre leurs épaules qui encadrent l'écran et limitent ainsi physiquement la perception du monde. Cette réécriture télévisuelle et théâtrale met alors pleinement en valeur le rôle du malcontent et de la revanche moderne qui s'associent sur le plan satirique pour dépasser le niveau anecdotique de la raillerie.

Nous ne retiendrons donc de Hamlet que son rôle de metteur en scène combiné à son rôle de vengeur qui en font un personnage actif, un malcontent qui dépasse la figure un peu tiède d'un Jaques. Hamlet ne s'arrête pas à une critique anecdotique des vices mais, philosophe, il les prolonge par une réflexion sur l'être et sur la théâtralité du monde. Il y découvre le néant et la folie.

#### 4. Gloucester dans *Richard III* (1593) de Shakespeare

On peut s'étonner de nous voir revenir en arrière après avoir étudié *Hamlet*. De fait, le Gloucester de *Richard III* n'est pas un satirique. Pourtant il porte en lui certains traits saillants du masque; parfois très proche, il s'avère fort différent sur scène, car il n'a pas du tout les mêmes finalités; mais l'étude de Gloucester nous amène à prendre de la distance sur le Malcontent pour le mieux connaître et pour nous éclairer sur la double nature du masque.

Le futur Richard III se dépeint comme le type même du mécontent insatisfait de son sort, rongé qu'il est, en son for intérieur, par le souci de sa promotion personnelle:<sup>34</sup>

Gloucester:            Then, since this earth affords no joy to me  
                                 But to command, to check, to o'erbear such  
                                 As are of better person than myself,  
                                 I'll make my heaven to dream upon the crown,  
                                 And whiles I live t'account this world but hell,  
                                 Until my misshap'd trunk that bears this head  
                                 Be round impaled with a glorious crown.  
                                 *Henry VI 3.3.3.682.165-171.*

---

<sup>34</sup> William Shakespeare, *Richard III*, in *The Complete Works*, ed. with an introd. by Peter Alexander (London and Glasgow: Collins, 1971).

Cette aigreur repose sur la jalousie et non pas sur quelque mélancolie dont le mot n'est d'ailleurs jamais prononcé; mais, à l'inverse du masque marstonnien qui poursuit une prise de conscience et désire recouvrer son identité et son humanité, Gloucester convoite le pouvoir comme s'il voulait se venger de ceux que la fortune a mieux lotis que lui; il ne désire pas tant accéder au rang suprême que rabaisser tous ceux qui le dépassent: l'insatisfaction devant le sort et le désir effréné et vindicatif de promotion caractérisent en effet tous les malcontents. Il suffit d'écouter les premiers mots de *Richard III* pour s'en convaincre, car on sent que sa réussite passe nécessairement par l'échec des autres: "Now is the winter of our discontent / Made glorious summer by this sun of York." (*Richard III*,1,3,701,1-2). L'image hivernale y est associée au mot "discontent" pour se muer en vision estivale et montrer que les longs efforts déployés en secret dans *Henry VI* (3) vont désormais porter leurs fruits aux dépens d'un autre.

Difforme, boiteux, Gloucester représente la disgrâce physique, ce qui n'est pas le cas de notre Malcontent dont seul l'habit est déguisement; la démarche claudicante de Gloucester l'apparente à celle d'un monstre:

Gloucester:           But I - that am not shap'd for sportive tricks,  
                               Nor made to court an amorous looking-glass -  
                               I - that am rudely stamp'd, and want love's majesty  
                               To strut before a wanton ambling nymph -  
                               I - that am curtail'd of this fair proportion,  
                               Cheated of feature by dissembling nature,  
                               Deform'd, unfinish'd, sent before my time  
                               Into this breathing world scarce half made up,  
                               And that so lamely and unfashionable  
                               That dogs bark at me as I halt by them -  
                               Why, I, in this weak piping time of peace,  
                               Have no delight to pass away the time,  
                               Unless to spy my shadow in the sun  
                               And descant on my own deformity.  
   *Richard III*. 1.1.701.14-27.

Ces vers, qui ouvrent la pièce, la marquent définitivement du sceau de la monstruosité contre-nature dont l'immonde créature se réclame. La rhétorique qui nous renvoie, comme un miroir, une accumulation de privatifs décrivant un être inachevé, une loque, souligne et explique, de manière indirecte, l'aigreur et l'envie qui le caractérisent; ces



vers trouveront un écho d'autant plus ironique que, nonobstant cette laideur, il réussira à charmer Lady Anne, veuve d'Edouard, Prince de Galles:

Gloucester:        Upon my life, she finds, although I cannot,  
Myself to be a marv'l'lous proper man.  
I'll be at charges for a looking-glass,  
And entertain a score or two of tailors  
To study fashions to adorn my body.  
Since I am crept in favour with myself,  
I will maintain it with some little cost.  
*Richard III. 1.2.706.252-259.*

Ce retournement brutal, dont la symétrie scénique évoque le mouvement de la revanche, est délibéré - et l'image répétée du miroir est là pour nous le rappeler; il révèle une lucidité diabolique chez Gloucester.

Notons que les allusions infernales projetées sur un Malevole qui inquiète et qui, fantasque et agressif, se voit accuser de tous les maux, ne reposent sur aucune preuve tangible sinon celle de la convention associée au déguisement qu'il a choisi d'adopter. Dans *The Malcontent*, le masque n'est un monstre que dans l'inconscient collectif qui le décrit et qui projette, extrapole cette vision, voire son comportement, sur sa tenue dépenaillée et sur ses propos peu amènes. A l'exemple de Malevole. Gloucester est perçu comme étant le fruit des ténèbres: solitaire, il erre dans l'ombre, à laquelle il se confond, car la nuit lui permet d'observer les failles de la cour au cœur desquelles il espère s'insinuer. De fait Gloucester est sans cesse associé à l'enfer et à ses forces diaboliques:

Anne:                Foul devil, for God's sake, hence and trouble us not;  
For thou hast made the happy earth thy hell,  
Fill'd it with cursing cries and deep exclaims.  
*Richard III. 1.2.704.50-52.*

Ces visions sont légion dans la pièce et elles s'opposent à la perte du bonheur qu'il a semée autour de lui.

Il émane cependant de Gloucester une force exceptionnelle que nous ne retrouvons pas chez le masque de Marston: le Mal à l'état brut. Il nous appartient de nous demander pourquoi. Afin de le découvrir, il nous paraît utile de le comparer à

Mendoza, le Machiavel de *The Malcontent*. Gloucester et Mendoza le Machiavel sont extrêmement proches sur le plan de la stratégie qui consiste pour eux à éliminer les obstacles en les faisant réagir l'un contre l'autre:

Gloucester:        Plots have I laid, inductions dangerous,  
By drunken prophecies, libels, and dreams,  
To set my brother Clarence and the King  
In deadly hate the one against the other.  
*Richard III* 1.1.702.32-35.

Mendoza:         One stick burns t'other; steel cuts steel alone.  
*M* 4.4.85.136.

On se souvient que, dans un contexte comique mais parallèle, Hercules, amusé par la stratégie de Zoya et de Herod qui avaient décidé de rendre à Zuccone la monnaie de sa pièce, reprenait alors mot pour mot les propos de Gloucester: "Plots ha' you laid? Inductions dangerous?" (*F.*,2,1,32,196). Cette petite phrase parodique montre bien le lien dynamique qui unit les trois pièces: la destruction en chaîne héritée de Sénèque qui est inéluctable. Nous avons par ailleurs démontré que les masques agissaient de la sorte pour mieux battre sur leur propre terrain les noirs desseins de leurs protagonistes.

Gloucester et Mendoza jouent aussi un rôle identique sur le plan de l'éthique: ils affichent une bonne moralité de façade et ils manifestent toutes les apparences d'un souci hors-pair pour le bien public. Nous sommes saisi de voir à quel point Gloucester, même quand il est accusé, ment de la manière la plus éhontée et feint d'être un parangon de la vertu et de la charité:

Gloucester:        Lady, you know no rules of charity,  
Which renders good for bad, blessings for curses.  
Anne:                Villain, thou knowest nor law of God nor man:  
No beast so fierce but knows some touch of pity.  
*Richard III* 1.2.704.68-71.

Le criminel est d'autant plus méprisable qu'il utilise sans relâche le ton peiné et meurtri du faux dévôt que les passions vulgaires émeuvent; il se réclame de Dieu et il joue même au faux satirique lorsqu'il dénonce la corruption du monde en usant des expressions traditionnelles du malcontent:

Gloucester:        I cannot tell; the world is grown so bad  
That wrens make prey where eagles dare not perch.  
Since every Jack became a gentleman,

There's many a gentle person made a Jack.  
*Richard III* 1.3.707-73.

Il pourfend les promotions abusives et les dangers d'un monde en transformation. Il flétrit la duperie et la trahison qui en résultent:

Gloucester: Sweet prince, the untainted virtue of your years  
Hath not yet div'd into the world's deceit  
Nor more can you distinguish of a man  
Than of his outward show; which, God, he knows,  
Seldom or never jumpeth with the heart.  
Those uncles which you want were dangerous;  
Your Grace attended to their sug'red words  
But look'd not on the poison of their hearts.  
God keep you from them and from such false friends.  
*Richard III* 3.1.720.7-15.

En ce sens, il est plus proche que jamais de Mendoza, la figure la plus sinistre de nos pièces, à la fois par l'étendue de sa criminalité, mais aussi par celle de son hypocrisie: comme Mendoza, Gloucester sait enjôler et flatter à l'envi:

Gloucester: Why, I can smile, and murder whiles I smile,  
And cry 'Content!' to that which grieves my heart,  
And wet my cheeks with artificial tears,  
And frame my face to all occasions.  
*Henry VI (3)*.3.3.682.181-185.

Gloucester se conduit invariablement en flagorneur, en hypocrite, ce qui ne trompe pas l'habile Margaret, veuve du pieux roi Henry VI massacré par ce "fils de l'enfer" (*Richard III*, 1,3,709,230):

Queen Margaret: O Buckingham, take heed of yonder dog!  
Look when he fawns, he bites; and when he bites,  
His venom tooth will rankle to death.  
*Richard III* 3.1.710.289-291.

Or ce rôle du flatteur cachant sa vraie nature est précisément celui attribué à Mendoza. L'image canine associant la morsure et la flatterie se prête donc parfaitement à cette ambiguïté:

Gloucester: And so was I, which plainly signified  
That I should snarl, and bite, and play the dog.  
Then, since the heavens have shap'd my body so,  
Let hell make crook'd my mind to answer it.  
*Henry VI (3)*.5.6.699.76-79.

Gloucester est d'autant plus terrible qu'il parle de lui-même avec une distance exceptionnelle. Il semble contempler avec lucidité le miroir de sa propre

difformité et jubiler à la pensée de la revanche qu'il prépare. A cet égard, il est différent du Malcontent car notre masque n'est pas perçu de la même manière par le spectateur. En effet, Gloucester est un malcontent qui ne joue pas le rôle du malcontent, mais celui de l'être vertueux et équilibré: on se souvient combien il se fait prier, en fin de pièce, pour accéder à la fonction royale alors qu'il feint d'être perdu dans la religion et la contemplation. Gloucester tire toute sa substance dramatique de sa double attitude scénique: nous le voyons tel qu'il est en public et tel qu'il est en réalité dans son âme car l'essentiel de son jeu scénique repose sur ses apartés avec le spectateur au cours desquels il révèle la noirceur qui souille son âme: nous le voyons se dessiner comme un malcontent et un machiavel total car nous savons, sans le moindre doute, qui il est. Pareil à Mendoza, il est littéralement déguisé par son langage, ce qui n'est pas le cas de Malevole. Le masque, au contraire, nous apparaît, lorsqu'il est seul, en aparté avec Celso, son confident, comme un être bon, mais fragile. Si bien que Malevole, surnom noir, apparaît, plus on progresse dans la pièce, comme une projection, celle du mal que les autres, Mendoza en particulier, voient et suscitent en lui: pour survivre, Altofronto doit adopter la pose d'un Gloucester vis à vis de Mendoza qui le recherche précisément parce qu'il lui ressemble. Par conséquent, le rôle religieux de Malevole sur scène n'est compréhensible que dans la mesure où nous le mesurons derrière son déguisement; sa flatterie, ses railleries ou ses tortures apparaissent alors sous un éclairage nouveau. Il n'en va de même pour Gloucester dont l'horreur intime ne se révèle totalement nue que chez le spectateur qui est le seul à posséder toutes les cartes et qui arrive à lire, à jauger, dans l'action la plus banale, l'ébauche d'un crime.

Bref, Gloucester confirme la difficulté que l'on rencontre à vouloir classer le malcontent en catégories étanches: le malcontent et le machiavel ne sont que les deux faces de la même pièce. Tout Malcontent n'est pas nécessairement un machiavel, mais tout machiavel est forcément habité par l'envie, l'absence de contentement, et un désir insatiable d'aller plus haut, de dépasser son horizon et de se modeler une nouvelle

identité, celle de l'autonomie, qui lui permette d'agir sur le monde. Malheureusement, la rencontre avec le malcontent devient alors un enfermement mortel, un repli recroquevillé jusqu'à l'anéantissement, car elle est rencontre avec soi-même:

Gloucester:       What do I fear? Myself? There's none else by.  
Richard loves Richard; that is I am I.  
Is there a murderer here? No -yes, I am.  
Then fly. What, from myself? Great reason why -  
Lest I revenge. What, myself upon myself!  
*Richard III* 5.3.744.182-186.

Pis, Gloucester n'est pas tant the Malcontent pur et dur que sa version hypocrite, celle du flatteur; la flatterie étant de nature spéculaire, on voit alors naître chez Shakespeare le machiavel-malcontent le plus diabolique qui soit, un véritable tartuffe, le flatteur Iago.

### 5. Iago dans *Othello* (1603) de Shakespeare

Chez Iago, le mécontentement résulte essentiellement d'un violent sentiment d'injustice et, par conséquent, de déplacement de la personnalité: en effet, trahissant de manière prémonitoire, à la façon de Gloucester, son déséquilibre interne qui se cache sous une fausse harmonie lexicale dont on sait qu'elle porte en soi le germe du malheur, il nous avoue tout de suite ne pas être lui-même: "I am not what I am". (*Othello*, 1,1,62,65).<sup>35</sup> Puis, lorsque nous faisons sa connaissance, nous comprenons que toute son aigreur vient de la promotion de Cassio qu'il impute à une faille du système:

Iago:               'Why, there's no remedy, 'tis the curse of service,  
Preferment goes by letter and affection,  
And not by old gradation, where each second  
Stood heir to the first.  
*Othello*.1.1.60.35-38.

Il commente alors de manière désabusée l'évolution d'un monde qui bouge et qui l'aurait trahi; c'est la plainte habituelle du malcontent qui critique pour mieux envier le

---

<sup>35</sup> William Shakespeare. *Othello, The Moor of Venice*, ed. avec une introd, par Maurice Castelain, Collection Bilingue des Classiques Etrangers (Paris: Aubier, 1949).

système dont il aimerait profiter et qu'il veut alors annihiler. Iago vise donc à semer le chaos et il s'en prend au bonheur des autres; ceci est la résultante et le motif principal de toute sa stratégie; dans l'exemple qui suit, on le voit suggérer à Roderigo, amoureux mélancolique et aigri, de détruire le bonheur de la famille de Desdémone:

Iago: Call up her father,  
Rouse him: make after him, poison his delight,  
Proclaim him in the streets; incense her kinsman,  
And though he in a fertile climate dwell,  
Plague him with flies: though that his joy be joy,  
Yet throw such changes of vexation on't  
As it may lose some colour.  
*Othello*.1.1.62.68-73.

Sa noirceur se niche dans la beauté de ceux qu'il déteste et on comprend alors son désir de souiller Desdémone lequel n'a d'égal que la vilénie de ses sentiments. Le mot "vexation" est à souligner, car il formera le cœur de sa stratégie vis-à-vis d'Othello: le faire souffrir moralement avant de déclencher les effusions de sang.

Iago, comme Malevole, fait reposer sa stratégie sur le complot. Il crée certaines situations qu'il laisse ensuite se développer à l'envi; nous pouvons prendre pour exemple le passage au cours duquel il veut pousser Cassio à la boisson; ce passage ressemble, à s'y méprendre, au passage similaire au cours duquel Malevole suggère un complot à Ferneze. Il lance quelques ballons d'essai et se dit ensuite qu'il faut laisser faire les choses; il en va de même pour Iago qui a un vague schéma en tête, mais qui attend que la destinée lui fournisse le moyen exact d'ourdir son projet: le mouchoir lui sera fourni après le plus pur des hasards comme le démontre Marienstras dans son article récent sur Iago: "Othello ne succombe à sa fatale passion que sous les coups du hasard qui concourent à la réussite des machinations secrètes de Iago."<sup>36</sup>

Iago plante des jalons et il attend le moment opportun où Othello les relèvera après qu'ils aient cheminé de façon souterraine au cœur de son inconscient; c'est le

---

<sup>36</sup> Richard, Marienstras, "Quelques Aspects de la Négation dans *Othello*." In *Autour d'Othello*, ed. Goy-Blanquet, Dominique and Richard Marienstras (Université de Picardie: Presses de l'UFR CLERC, 1987), p.97.

moment qu'il choisit, comme Malevole, pour s'insinuer au cœur de la pensée et torturer: il fait le tableau de situations horribles qui ne peuvent qu'inciter Othello à la rébellion. Maître de l'âme de sa victime, Iago la séduit et la tente en même temps par le désir ambigu de repousser la nouvelle, conjugué à celui d'en savoir toujours davantage. Le rôle qui nous intéresse le plus, à propos de Iago, est, en conséquence, sa capacité pour insinuer le doute dans les esprits. Comme Malevole, il incite à la revanche, car son cheval de bataille repose également sur la torture morale:

Iago:                    Make the Moor thank me, love me and reward me,  
                               For making him egregiously an ass  
                               And practising upon his peace and quiet  
                               Even to madness.  
     *Othello*. 2.1.122.314-317.

Pis encore, et il reprend bien là la dureté caractéristique du Fawn, il veut faire de lui un âne et le tourner en ridicule, "le conduire doucement par le nez, comme les ânes" (*Othello*, 1,3,100,404-05); c'est pourquoi il exulte si fort à la pensée que l'époux de Desdémone soit rongé de l'intérieur par une jalousie sans pareille:

Iago:                    I see ,sir, you are eaten with passion:  
                               I do repent me that I put it to you.  
                               You would be satisfied?  
 Othello:                Would! nay, I will.  
 Iago:                    And may: but how? how satisfied, my lord?  
                               Would you, the supervisor, grossly gape on?  
                               Behold her topp'd?  
 Othello:                Death and damnation! O!  
     *Othello*. 3.3.178.390-396.

Les réactions d'Othello ressemblent alors fortement à celles du Pietro accablé que le masque pousse à la revanche: ici, c'est Iago qui parle et Othello est à peine capable de formuler une réponse tant la technique du monstre est subtile: Iago infuse la nouvelle, puis il laisse passer la tempête tout comme notre masque annonçait à Pietro qu'il était cocu; cette infusion qui est développée avec plus de progressivité et de soin sur le plan de la véracité psychologique par Shakespeare est suivie, en bonne règle théâtrale, par le doute qui se fait jour et par la victime qui cherche à avoir de plus en plus d'information; chaque fois, Iago ajoute quelque chose, tout en se défendant de le faire; cette situation qui consiste à faire deux pas en avant et un pas en arrière est celle que notre masque

met en application: c'est la technique du sous-entendu qui stimule à la fois l'imagination de la victime, mais également celle du spectateur. Il évoque le crime avec une sensualité que ne renierait pas Malevole dans la scène que nous avons déjà étudiée:

Iago:                   And then, sir, would he gripe and wring my hand,  
Cry 'O sweet creature!' and then kiss me hard,  
As if he pluck'd my kisses by the roots,  
That grew upon my lips: then laid his leg  
Over my thigh and sigh'd and kiss'd, and then  
Cried 'Cursed fate that gave thee to the Moor!'  
Othello:               O monstrous! monstrous!  
Iago:                   Nay, this was but his dream.  
Othello:               But this denoted a foregone conclusion:  
                          'Tis a shrewd doubt, but it may be a dream.  
Iago:                   And this may help to thicken other proofs  
                          That do demonstrate thinly.  
Othello:               I'll tear her to pieces.  
                          *Othello*. 3.3.180.421-431.

Comme dans les exemples marstonniens, la notion d'auto-destruction se fait jour et nombreux sont les exemples qui montrent clairement que la noire créature vise la destruction de la paix de l'âme, lequel déséquilibre va induire un mécontentement certain chez Othello et le pousser à la revanche; Iago se moque ouvertement d'Othello et il ressemble plus que jamais à l'un de nos masques en train de consoler sa victime:

Iago:                   How is it, general? have you not hurt your head?  
Othello:               Dost thou mock me?  
Iago:                   I mock you! no, by heaven.  
                          Would you would bear your fortune like a man!  
Othello:               A horned man's a monster and a beast.  
Iago:                   There's many a beast in a populous city,  
                          And many a civil monster.  
                          *Othello*. 4.1.202.60-65.

Iago est ici à la fois Malevole et le Fawn dans la mesure où il a un rôle de flatteur et où il feint d'aider Othello par amitié. Par contre, il est fondamentalement différent de Malevole dans la mesure où l'on constate que, à l'inverse de Marston, Shakespeare ne vise ni la régénération chrétienne, ni la farce qui caractérise *The Fawn*. Le comique n'est bien entendu pas de mise dans *Othello*, mais on remarquera que, cette dimension mise à part, les réactions excessives d'Othello ne sont pourtant pas éloignées, dans leur caractère excessif, de celles de Zuccone:

Iago:                   Ay, too gentle.  
Othello:               Nay, that's certain: but yet the pity of it, Iago!  
                          O Iago, the pity of it, Iago!



Iago: If you are so fond over her iniquity, give her patent to offend;  
 for, if it touch not you, it comes near nobody.  
 Othello: I will chop her into messes: cuckold me!  
*Othello*. 4.1.210.198-204.

Ce parallélisme que nous mettons ainsi en valeur est confirmé par le fait que, dans le cas de Zuccone, tout comme dans celui d'Othello, on est confronté à une machine qui a pour objectif d'attenter à la réputation de deux femmes chastes: bref, deux pièces fondées sur une situation vide et absurde.

Si Othello est noir, on peut penser que cette couleur est celle qu'il va effectivement adopter pour dupliquer Iago. Cet effet de miroir, nous le retrouvons précisément chez le Malcontent qui cherche à amener Pietro à sa propre image, et à en faire un mécontent. Souvenons-nous aussi que Pietro, à l'inverse d'Othello, sera convaincu par le masque, mais qu'il cherchera la mortification de soi, habillé en ermite. Othello n'est pas un héros comme les autres, car, double esthétique de Iago, il semble lié à lui, associé, pour ne plus être maître de ses décisions.

A travers Iago, nous retrouvons Malevole dans la plupart de ses poses en tant que satirique, mais de manière moins étoffée: pourquoi? Cela tient à la conception du masque de Marston lui-même: le Malcontent bénéficie d'une sorte de blanc-seing qui lui permet d'aboyer sans être inquiété: sa mélancolie et son mécontentement sont de notoriété publique alors qu'il n'en va pas de même pour Iago: ce dernier cultive en secret sa jalousie, car il ne peut se permettre de l'exprimer en public: ses critiques sont donc peu agressives en apparence et il n'aboie pas: au contraire, il flatte comme on le voit dans l'exemple suivant avec Roderigo: "I have professed to be thy friend, and I confess me knit to thy deserving with cables of perdurable toughness." (*Othello*, 1,3,96,339-41). Cette protestation excessive d'amitié nous rappelle celles du Fawn; en fait, chez Iago, tout dépend de la personne à laquelle il s'adresse: nous sommes frappés de constater que c'est avec Roderigo qu'il ressemble le plus à la fois au Malevole satirique et au Fawn. Pourquoi? Deux raisons s'imposent à notre interprétation: la première c'est que Roderigo est, lui aussi, mécontent de son sort; les deux hommes

parlent donc sur pied d'égalité et Iago trouve ici une sorte d'exutoire pour exprimer sa véritable conception du monde telle qu'il le souhaiterait. Par ailleurs, Roderigo est bête et, Iago peut alors parler librement sans risquer d'être dénoncé pour ce qu'il est réellement. C'est dans ces scènes que l'on peut voir Iago se jouer littéralement de sa proie; il nous rappelle Malevole se jouant de Bilioso, ou mieux, le Fawn se jouant de Zuccone, car il ne prend guère la peine de mesurer ses propos; ceci confirme nos impressions quant à la gémellité des masques: on passe insensiblement de la pose du railleur à celle du flatteur et tout n'est que degré de perception. Cependant, on n'atteint jamais le degré d'absurdité et de farce que le Fawn nous fait parfois atteindre; mais il en demeure l'aspect comique et surtout la flatterie qui permet finalement aux deux hommes de s'entendre; la flatterie n'est pas seulement au niveau de celui qui parle mais surtout au niveau de celui qui l'écoute. En ce sens, Iago ressemble aussi à Malevole qui torture Pietro, lequel ne veut pas voir que le masque se joue de lui; lorsque Iago réussit la conversion d'Othello, on remarque que le goût du sang s'empare du mari trompé et on craint même qu'Iago ne soit alors absorbé par la folie meurtrière d'Othello qu'il a amené à son image; un tel parallélisme existe dans notre pièce car Malevole et Mendoza se modèlent réciproquement jusqu'au point où l'on ne sait plus qui est le modèle de qui. Mendoza et Iago, par Malevole interposé, se ressemblent, dans la noire conception et dans l'hypocrisie: chacun se réclame de Dieu et, en réalité participe de l'Enfer.<sup>37</sup>

On pourrait croire, d'après cette analyse, que nous assimilons un peu rapidement Iago et le masque de Marston, ce qui serait un contre-sens: la ressemblance est structurelle avant tout et la présence d'un déguisement chez John Marston jette un éclairage différent sur chacune des pièces: Iago reste toujours noir et, lorsque nous le

---

<sup>37</sup> Richard Marienstras, dans *Le Proche et le Lointain: sur Shakespeare, le Drame Elisabethain et l'Idéologie Anglaise aux 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> Siècles*, Collection Arguments (Paris: Aux Editions de Minuit, 1981), p.227, établit un lien pertinent entre Othello et Iago: "Entièrement séparé de Desdémone, qu'il veut déchiqeter, Othello est uni à Iago comme en mariage - il est devenu Iago." Cette relation en miroir entre le tourmenteur et l'objet du tourment évoque celle qui unit Mendoza et Malevole dans le Mal et confirme le rôle du masque comme miroir réfléchissant des vices.

voyons en aparté chuchoter ou grimacer avec un clin d'œil de complicité en direction du spectateur, il apparaît, comme le Gloucester de Shakespeare, encore plus horrible que jamais: il dit ouvertement ce qui est toujours sous-entendu: à cet égard, Iago est noir d'un bout à l'autre et il ne présente aucune référence au bien: certes il le voit pour mieux le détruire, mais il n'est jamais confronté avec le doute. Alors que John Marston compose un masque totalement différent: si, sur scène, devant des personnages monstrueux, il est effectivement à leur image, il procure néanmoins une autre impression, car le fait de le voir, hors-masque, souffrir de ses erreurs passées éclaire d'une lumière différente ses agissements. Nous savons qu'il se lasse de ce jeu qui ne correspond pas du tout à sa philosophie de la vie. En outre, lorsqu'il torture, il le fait de manière religieuse, comme un prêtre. Quand il se plie aux fantaisies de Mendoza, il les retourne de façon positive.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Alessandro Serpieri, auteur de "Reading the Signs: Towards a Semiotics of Shakespearean Drama," trans. Keir Elam, in *Alternative Shakespeares*, ed. John Drakakis (London, 1985; rpt. London and New-York: Routledge, 1991) fait une analyse qui corrobore nos conclusions.

En particulier, il établit un parallèle entre Iago et Othello dont la pertinence nous interpelle: "And the two characters look at each other as in a mirror, as the negative or positive image of the same tragic cultural mask. If Othello is the victim in dramatic terms, Iago, artificer of a destructive projection, is in turn victim at an epistemic level, namely of the very category of extraneity and of the very historical fantasies that go along with it and that he is doomed to take with him." (pp.142-43). Cette vision d'enfermement narcissique dans lequel le machiavel se détruit contamine toute la structure esthétique de la pièce et nous sommes surpris de voir Serpieri poursuivre, pour matérialiser son propos, un cheminement identique au nôtre quand il se saisit du petit passage au cours duquel on découvre Iago affairé à distiller le venin:

Iago:	Ha, I like not that.
Othello:	What dost thou say?
Iago:	Nothing my lord: or if - I know not what.
Othello:	Was not that Cassio parted from my wife?
Iago:	Cassio, my lord!... No, sure, I cannot think it, That he would sneak away so guilty-like, Seeing you coming.
Othello:	I do believe 'twas he.

*Othello*. 3.3.154-56.35-40.

Serpieri fait de cette scène un commentaire qui nous ravit lorsqu'il analyse par le menu tout le non-dit qui se cache derrière le mot "that": "There is already present here the germ of the basic rhetorical strategy of the seduction. Iago begins with an exclamation designed to capture Othello's attention emotionally, and then affirms that he does not like the fact indicated by the deictic *that*. The deictic term leaves the precise sense suspended, and Othello reacts, as he will continue to do throughout, with a demand for explication of the meaning, that is for a semantic disambiguation of the deixis." (p.141) Serpieri montre donc que le langage théâtral est un authentique moyen de pénétration et d'invasion: "Iago

Bref, Shakespeare nous semble aller plus loin que John Marston, ce qui fait son originalité et toute sa modernité: bien qu'attaché à l'ordre, comme tous les hommes de son époque, il est capable de le mettre en doute à travers Iago afin de créer définitivement l'idée d'un vide absolu. Iago n'a pas de références positives, ce qui n'est pas le cas du Malcontent. Iago est un Machiavel, mécontent de son sort, comme Gloucester; mais le Mal qui l'habite est absolu, car il est fondé sur la perversion langagière consciente de soi: il flatte et il torture à la fois.

On constate donc, à ce point, que toutes les figures que nous avons étudiées ne ressemblent à Malevole que de manière indirecte; elles ressemblent plutôt à la projection de ceux que Malevole cherche à détruire: jaloux, corrompus, vils et flatteurs, il ne leur manque que la distance, apanage suprême de notre masque satirique.<sup>39</sup>

## 6. Bussy dans *Bussy d'Amboise* (1604) de Chapman <sup>40</sup>

Puissante figure du théâtre jacobéen, Bussy d'Amboise ravive la représentation du malcontent. Il en est, à prime abord, le cliché, l'image d'Epinal, lorsque, pauvre hère solitaire, revêtu d'un habit élimé ("I, in a thrid-bare suit") (*Bussy d'Amboise*, 1,1,12,106), on le surprend, à l'aube de la pièce, en train de méditer seul sur

---

always invades the énonciations, or the énoncés, or the actions of others distorting their meaning, so that every external sign becomes a simulacrum of his vision." (p.137). A travers l'étude des circonstanciels, le critique nous fait percevoir l'originalité du théâtre, véritable mise en scène langagière dont le mot est action avant tout: "Not having as its final end a reading, unlike the literary text *tout court*, the drama is structured verbally as language that *acts* (illocutionary and perlocutionary levels) and that *refers* to the situation and to the space in which it is pronounced (deictic level)." [italics in the text] (p.122).

<sup>39</sup> Rose A.Zimbardo, *Wycherley's Drama: A Link in the Development of English Satire* (New-Haven, Conn.: Yale University Press, 1965). Nous rejoignons à ce point, mais à travers une autre démarche, la conclusion fort pertinente de R.A.Zimbardo: "The mask of the satyr was assumed by the satirist; the mask of the satyr-satirist was assumed by the malcontent; now these in combination have hardened into a mask which is assumed by one whose aims are not satire at all. Marston adds yet another dimension to the Elizabethan vision of the character." (pp.76-77). Certes, le but central de Malevole n'est pas directement la satire, mais celle-ci naît précisément de la structure même de la pièce qui fait éclater le langage déguisé. La comparaison avec *The Fawn* contribue à renforcer cet aspect nouveau de la satire.

<sup>40</sup> George Chapman, *Bussy d'Amboise*, ed. avec une introd. par Jean Jacquot, Collection Bilingue des Classiques Etrangères (Paris: Aubier, 1960).

la vie et sur la corruption à la cour où tout va à l'envers: "Fortune, not reason, rules the state of things, / Reward goes backwards, Honor on his head [...]" (*Bussy d'Amboise*,1,1,12). Pour le moment, Bussy s'inscrit dans le prolongement de ces satiriques sur scène qui flétrissent à l'envi les us corrompues d'un monde inversé dans lequel l'enveloppe dorée prime sur la vertu: "A man may drowne the parts of teen rich men / In one poor suit; Brave Barks, and outward Glosse / Attract Court Loves, be in parts ne'ere so grosse." (*Bussy d'Amboise*,1,1,12,108-110). A travers le prisme d'une telle entrée sur scène, Bussy est incontinent reconnu par tous comme étant l'archétype du malcontent, et il répond parfaitement au rôle assigné par Huston Diehl qui démontre, dans un article pertinent, que le théâtre de la tragédie de la Renaissance est bâti sur ces visions, ces "icônes" immédiatement distinguées par tous et dont le rôle a avant tout une finalité esthétique.<sup>41</sup> Cependant on ne saurait confondre Bussy avec un Iago ou un Machiavel, car il émane de lui une facette nouvelle: la dimension du Bien.

En effet, cette première impression, durable, est savamment remise en question sur le plan artistique car cette apparence de malcontent dérape vite vers une direction inattendue: il sourd de ce personnage et de ses premiers propos, une force cosmique et poétique, une hauteur de caractère exceptionnelle, qui l'érige, farouche et indomptable, au dessus de la masse et qui force l'admiration. Elle fascine:

Monsieur:           A man of spirit beyond the reach of feare,  
                           Who (discontent with his neglected worth)  
                           Neglects the light, and loves obscure Abodes  
                           But hee is young and haughty, apt to take  
                           Fire at advancement, to beare state, and flourish

---

<sup>41</sup> Huston Diehl, "The Iconography of Violence in English Renaissance Tragedy," *Renaissance Drama* (Evanston: Northwestern University Press), n.s. 11 (1980), 27-44. Cet article s'attache uniquement au rôle iconographique de la violence dans la tragédie de la Renaissance, ce qui n'est pas le cas ici, mais Diehl postule, au début de cet article, quelque chose d'essentiel: la reconnaissance implicite par le spectateur de situations que nous pourrions juger comme étant excessives, mais que nous devons accepter en termes purement esthétiques: "This practice of extending the emotions aroused by physical violence to moral and ethical realms through the agency of an understood icon sometimes results in the yoking of seemingly disparate images and concepts." 38. Le rôle de Bussy en tant que Malcontent trouve alors son sens plein dans la mesure où il ne répond pas à la définition ou à l'image convenue. Ce sera ici sa vertu qui, pour excessive, violente, qu'elle soit, n'est pas canalisée par des projets félons ou délictueux, mais le poussera au sacrifice.

In his Rise therefore shall my bountie shine  
*Bussy d'Amboise*. 1.1.8.46-51

C'est cette admiration inconditionnelle pour la noblesse de caractère de Bussy qui devient derechef le ressort de l'action, car "politick Monsieur" (*B.A.*,5,3,144,84), tout autant que les autres politiciens ambitieux, n'ignore pas qu'en restant à ses côtés, il sera promu et brillera au firmament. Bussy, le malcontent n'est alors plus dépeint comme un simple malcontent, ni un vulgaire arriviste, mais plutôt comme quelqu'un qui accepte son sort, ce qui lui donne un ascendant, une hauteur qui le hisse au dessus des bas desseins. Son mécontentement est dû à une valeur exceptionnelle qui transparait. Bussy se voit vite offrir par Monsieur une raison de quitter l'ombre pour briller au soleil des flatteurs, sollicitation qu'il décline un instant avec ce mépris altier qui est l'apanage du satirique:

Monsieur: Up man, the Sunne shines on thee.  
Bussy: Let it shine.  
I am no mote to play in't, as great men are.  
*Bussy d'Amboise*.1.1.8.55-56

Bussy est alors aux confins de la satire didactique quand il crie haut et fort son refus de cautionner la corruption, la flatterie et le vice:

Bussy: What would you wish me?  
Monsieur: Leave the troubled streames  
And live where Thrivers doe at the Well head.  
Bussy: At the Well head ? Alas what should I doe  
With that enchanted Glasse? See devils there?  
Or (like a strumpet) learne to set my looks  
In an eternall Brake, or practise jugling,  
To Keepe my face still fast, my heart still loose,  
Or beare (like Dames Schoolmistresses their Riddles)  
Two Tongues, and be good only for a shift  
Flatter great Lords, to put them still in minde  
Why they were made Lords: or please humourous Ladies  
With a good carriage, tell them idle Tales,  
To make their Physick work; spend a mans life  
In sights and visitations, that will make  
His eyes as hollow as his Mistresse heart:  
To doe none good, but those that have no need  
To gaine being forward, though you break for haste  
All the Commandements ere you break your fast  
But Beleeve backwards, make your Period  
And Creeds last Article, I beleeve in God:  
And (hearing villanies preacht t'unfold their Art)  
Learne to commit them, 'Tis a great mans Part.  
Shall I learne this there ?  
*Bussy d'Amboise*.1.1.10.82-104

Son langage vibre d'indignation face à la duplicité, thème central de la satire, si bien qu'il trouve refuge dans sa Foi.

Cependant, et fort heureusement pour la dynamique de la pièce, Bussy ne demeure pas longtemps le personnage passif, contemplatif, et coupé de l'action, que l'image du malcontent a souvent véhiculée: bouillonnant, il accède aux propositions de Monsieur qui lui offre d'entrer à son service. Bussy, de ce point de vue, confirme un théâtre satirique dans lequel le passage de la théorie à la pratique, ou, par extension, le pas vers la compromission, est nécessaire pour survivre et demeurer crédible; tels sont d'ailleurs les arguments murmurés par Monsieur afin d'emporter son adhésion: "No, thou needst not learne, / Thou hast the Theorie, now goe there and practise." (*Bussy d'Amboise*, 1.1.10, 104-05). Bussy devient, à ce moment-là, la réplique esthétique de Monsieur, un peu à la manière dont Malevole devient le bras de Mendoza, ou à la manière dont Antonio devient l'arme de Piero. Telle est, en effet, la destinée tragique des machiavels que de s'associer une âme confidente, et Bussy va désormais jouer ce rôle d'instrument, mais, ce faisant, courir le risque de voir le mal déteindre sur lui. Car, au premier regard, Bussy suggère tous les parasites de son acabit: comme le Fawn, il se hisse à une vitesse exceptionnelle dans la hiérarchie de la cour où il est vite auréolé d'une immense superbe, à des lieues de la tristesse coutumière du malcontent.

Si Bussy résiste au chant des sirènes et accepte de se faire "exploiter," ce n'est pas par ambition personnelle, mais c'est pour agir et pour faire triompher à la cour la morale et la religion:

Bussy: Like to disparking noble Husbandsmen,  
Hee'll put his Plow into me, Plow me up:  
But his unsweating thrift is policie,  
And learning-hating policie is ignorant  
To fit his seed-land soil; a smooth plain ground  
Will never nourish any politick seed;  
I am for honest actions, not for great:  
If I may bring up a new fashion,  
And rise in court for virtue; speed his plow.  
*Bussy d'Amboise*. 1.1.12. 122-130.

Dès cet instant, la satire de situation prend le pas sur la satire des mots, car la présence même de Bussy au cœur de la cour et des desseins funestes de Monsieur, se mue implicitement en une satire de la flatterie et de son aveuglement coupable. La personnalité exceptionnelle de Bussy gargarise sans cesse l'orgueil de ceux qu'il côtoie; ils recherchent quelqu'un qui leur ressemble, quelqu'un qui leur serve de miroir, de sosie, et d'aide à la fois: quand Bussy décrit à Monsieur le prince corrompu en lequel il se reconnaît, ce dernier feint à ce moment-là de ne rien entendre à ces paroles qui, pourtant, le décrivent à merveille.

Pis, Monsieur prend vivement conscience du danger représenté par Bussy qui est devenu comme un acide, un cancer qui ronge tout de l'intérieur. Il représente le péril issu de l'intérieur, et la pièce se nourrit du motif rebattu de l'oiseau de proie, du cormoran, de la destruction de soi:

Bussy:                   [...] let me but hawlk at him,  
 Ile play the Vulture, and so thump his liver,  
 That (like a huge unlading Argosea)  
 He shall confesse all, and you then may hang him.  
 Shew me a Clergie man, that is in voice  
 A Lark of Heaven, in heart a Mowle of earth,  
 That hath good living, and a wicked life,  
 A temperate look, and a luxurious gut; [...]  
*Bussy d'Amboise 3.2.70.36-43.*

La stratégie ("policy") de Bussy, habité par cette "vaillance cannibale" ("[...] to feed / The ravenous wolfe of thy Cannibal valour") (*B.A.*,3,3,93,129-130), c'est maintenant la fourberie qu'il utilise pour détruire la fourberie, la flatterie pour venir à bout de la flatterie:

Bussy:                   Ile sooth his plots, and strow my hate with smiles,  
 Till all at once the close mines of my heart  
 Rise at full date, and rush into his bloud:  
 Ile bind his arme in silk, and rub his flesh,  
 To make the veine swell, that his soule may gush  
 Into some kennell, where it longs to lie,  
 And Policy shall be flanckt with policy.  
 Yet shall the feeling center where we meet  
 Groane with the wait of my approaching feet:  
 Ile make th'inspired threshals of his Court  
 Sweat with the weather of my horrid steps  
 Like calme security, before a ruine:  
 A Politician, must like lightning melt



The very marrow, and not taint the skin:  
 His wayes must not be seene, the superficialies  
 Of the greene center must not taste his feet,  
 When hell is plow'd up with his wounding tracts,  
 And all his harvest reap't by hellish facts.

*Bussy d'Amboise* 4.2.122.174-193

Peu à peu, on est confronté à une montée en puissance, à une inflation vers le haut, de la violence verbale qui oppose un Monsieur dont la prise de conscience face à la menace se manifeste par un usage adéquat des mots, et un malcontent qui, pourfendeur acharné du vice, s'enhardit pour devenir de plus en plus agressif; il dénonce le parjure, il flagelle l'athéisme et tous les vices, et pourtant, il réussit à ne pas être rejeté, tant son ascendant a gagné en importance:

Monsieur:       Haw thinkest thou? Doe I flatter ?  
                       Speak I not like a trusty friend to thee ?  
 D'Amboise:      That ever any man was blest withall;  
                       So here's for me. I think you are (at worst)  
                       No devill, since y'are like to be no King;  
                       Of which, with any friend of yours Ile lay  
                       This poore Stillado here, gainst all the starres,  
                       I, and 'gainst all your treacheries, which are more  
                       That you did never good, but to doe ill  
                       But ill of all sorts, free and for it selfe:  
                       That (like a murdering peece, making lanes in Armies  
                       The first man of a rank, the whole rank falling)  
                       If you have wrong'd one man, you are so farre  
                       From making him amends, that all his race,  
                       Friends and associates fall into your chace:  
                       That y'are for perjuries the very prince  
                       Of all intelligencers; and your voice  
                       Is like an Easterne winde, and where it flies,  
                       Knits nets of Catterpillars, with which you catch  
                       The prime of all the fruits the Kingdome yeelds.  
                       That your politicall head is the curst fount  
                       Of all the violence, rapine, cruelty,  
                       Tyrannie & Atheisme flowing through the realme.  
                       That y'ave a tongue so scandalous, 'twill cut  
                       The purest Christall; and a breath that will  
                       Kill to that wall a spider; you will jest  
                       With God, and your soule to the devill tender  
                       For lust; kisse horror, and with death engender.

*Bussy d'Amboise* 3.3.94.164-190

Les parallèles avec *The Malcontent* sont désormais évidents, car on assiste à la même alliance entre un machiavel et un satirique malcontent; comme Monsieur, Mendoza cherchera à éliminer d'un coup un adversaire devenu bien envahissant; mais chez Chapman, la violence est nettement plus diffuse sur le plan

verbal: Mendoza est un tyran affiché, alors que Monsieur est plus subtil et plus retenu sur le plan du langage. Quant à Malevole, il n'est pas animé par les accents épiques et presque cosmiques de Bussy, et c'est ce qui le rend bien différent; Bussy, lui, fait montre d'un tel courroux verbal, mais aussi d'une telle grandeur poétique, qu'il devient rapidement une sorte de machiavel positif (on se souvient de son refus, mainte fois réitéré, de ne pas tuer le Roi) mais il est animé d'un tel souffle qu'il ne maîtrise plus sa vertu et, fomenteur à son tour, il se laisse entraîner dans le tourbillon pour se métamorphoser à son tour en un machiavel. Tel n'est pas le cas Malevole qui se libère peu à peu de son agressivité, plus il entre dans son rôle de prêtre.

C'est cette supériorité intrinsèque de Bussy qui représente donc le véritable péril pour la cour. Bien qu'adulé au départ, cette idolâtrie devient illusion et il devient vital d'évincer et d'éliminer cet acolyte devenu trop menaçant. Bussy présente donc un cas étrange dont la double nature évoque de très près Malevole. Bussy critique, c'est un défenseur de la hiérarchie et de la religion dont il se réclame; il est connu pour ses qualités insignes, mais à la différence de Malevole, ce n'est pas un faible; on sait qu'Altofronto est une dupe qui doit apprendre à se compromettre et à agir; dans le troisième Quarto, Malevole devient même pathétique tant son rôle se met à lui peser, et il n'a alors ni la fougue, ni la morgue de Bussy. Ce dernier n'est pas un masque: il est tout d'une pièce, à l'image de son caractère indompté et, derrière la carapace du satirique, on ne trouve pas un tendre.

Bussy peut nous faire songer à Jaques également, mais sa critique est d'une autre nature, car elle n'est pas tant motivée par un rejet du monde que par un vif sentiment d'absolu qui lui interdit par avance toutes les compromissions. Autant Jaques est lointain dans sa critique de la cour, autant Bussy est présent. Si le propos satirique est parfois approchant, il prend ici des accents nettement supérieurs, et il se dégage de ce satirique une impétuosité qui fait de lui un Machiavel positif car il utilise son pouvoir pour faire régner la vertu; il ne cille ni devant la violence du verbe, ni devant celle de

l'action, mais il ne cautionne pas n'importe quelle violence. Son but est de faire triompher la vertu dans le gouvernement et il pense s'élever grâce à elle. Mais, jamais, il n'attentera à la vie du Roi comme il le répète bien des fois, en une sorte d'incantation.

Impulsif, égoïste, il se situe donc à l'opposé de la philosophie stoïcienne fondée sur la raison. Si la vertu de Bussy est définie en accord avec l'ordre cosmique, il ressemble pourtant à l'inverse de Monsieur, parce qu'il est mû par de semblables passions et on se souvient des descriptions épiques qui assimilent le personnage au cheval sauvage ou au tigre. Bussy est herculéen et il irradie une force sauvage pleine d'astuce et de ruse. Ce personnage dominé par ses passions est dès lors très ambigu et c'est ce qui le pousse tragiquement à la catastrophe, à la mort, à la destruction de soi. En quelque sorte, il va jusqu'au bout et il ne sait plus, ni ne peut s'arrêter.<sup>42</sup> Il s'oppose de ce fait radicalement à la vision stoïcienne de Sénèque, où il faut, comme Clermont, savoir rester maître de ses passions.<sup>43</sup>

Ce n'est donc pas le hasard si les premiers mots de Bussy sont pour la fortune et non pas la raison. Il rejette totalement la providence stoïque. Pourtant il est finalement défait et on en reste sur un immense pessimisme, celui d'une tragédie, c'est celle de la destruction consciente de soi, de l'effondrement de la chimère d'une politique vertueuse. Une fois encore, le pessimisme jacobéen a trouvé son accomplissement pour affirmer que la notion de pureté est désormais vide de sens. *Bussy d'Amboise* est, à l'évidence, une pièce de la rupture en dépit d'un effort d'adaptation, comme s'il existait une fatalité

---

<sup>42</sup> Madeleine Doran, *Endeavors of Art: A Study of Form in Elizabethan Drama* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1954), pp.122-123, résume admirablement le dilemme de Bussy et du héros de Chapman: "His heroes are not clearly motivated by simple ambition for power. They seem to be moved as much or more by an intense ambition to be themselves in their innate greatness; they feel themselves caught in a world where man-made law is not true justice, where crooked policy takes the place of direct and honest action, where the holders of power are not always great in spirit. But Bussy and Byron never recognize that their desire for an uninhibited exercise of 'greatness' is inevitably a thrust at power."

<sup>43</sup> "Unlike Chapman, Marston apparently felt that it was impossible to effect blood vengeance without violating Stoic principles." Geoffrey D. Aggeler, "Stoicism and Revenge in Marston," *English Studies*, 51:6 (1970), 512.

tragique qui voulût que mettre la main dans l'engrenage fût se compromettre d'autant plus que son caractère demeurât entier.

### 7. Vindice dans *The Revenger's Tragedy* (1606-07) de Cyril Tourneur

*The Revenger's Tragedy*, pièce plus tardive, apporte un jour complémentaire car elle reprend, à travers Vindice déguisé pour venger son père, une situation voisine de celle de Malevole, en travaillant le thème de la revanche. Cette pièce est certainement celle qui se rapproche le plus des œuvres étudiées dans cette thèse, tant sur le plan de l'atmosphère que sur celui des emprunts.

Dès l'ouverture,<sup>44</sup> nous découvrons chez Vindice une pose déclamatoire qui rappelle, sur le fond et sur la forme, les excès de Malevole châtiant un âge immoral:

Vindice: Duke! royal lecher! Go, grey-hair'd adultery,  
And thou his son, as impious steep'd as he,  
And thou his bastard true-begot in evil,  
And thou his duchess that will do with devil:  
Four exc'lent characters. - O, that marrowless age  
Should stuff the hollow bones with damn'd desires,  
And 'stead of heat kindle infernal fires  
Within the spendthrift veins of a dry duke,  
A parch'd and juiceless luxur.  
*R.T. 1.1.3.1-9.*

Malevole: Yaugh, God o' man, what dost thou there? Duke's  
Ganymede, Juno's jealous of thy long stockings. Shadow of a  
woman, what wouldst, weasel? Thou lamb o' court, what dost  
thou bleat for? Ah you smooth-chinn'd catamite!  
*M.1.1.16.5-8.*

Provocateur et aboyeur, Vindice a adopté la pose du satirique car il attaque dans toutes les directions, dénonçant vivement la corruption des mœurs. Comme Malevole, il pourfend, dans un *contemptus mundi* exacerbé, un monde déformé, luxuriant, luxurieux et obèse, ascétique et infernal à la fois. Il a la même façon d'attaquer tout en se lamentant sur les turpitudes de son époque. Par exemple, il s'en prend à la corruption du

---

<sup>44</sup> Cyril Tourneur, *The Revenger's Tragedy*, ed. Lawrence J. Ross, Regents Renaissance Drama Series, 1967 (rpt. London: Edward Arnold, 1974).

palais, siège de la tragédie qui s'en suit, en des termes que Malevole ne renierait point:  
"But O accursed palace!" (R.T.,1,1,4,30).

On observera cependant, dès le début, que Vindice se complaît sur scène dans une mélancolie beaucoup plus noire que celle de notre Malcontent lorsque, par exemple, il s'adresse au crâne de son épouse défunte:

Vindice: O the thought of that  
Turns my abused heart-strings into fret.-  
[Addressing the skull]  
Thou sallow picture of my poisoned love,  
My studies' ornament, thou shell of death [...]  
R.T. 1.1.4.12-15.

On sent ici une mise en scène macabre qui plaît au spectateur mais que *The Malcontent* a choisi de laisser de côté. Cette scène qui sera reprise dans la tragédie finale, est encore proche d'*Antonio's Revenge* sur le plan de la tonalité. En accord avec cette scène, Vindice se définit comme un instrument désaccordé et sa douleur profonde s'exprime par le truchement d'une suggestion physique, la maigreur jaune des os. Cette métaphore musicale accompagne Vindice tout au long de la pièce:

Vindice: Why, I'll bear me in some strain of melancholy,  
And string myself with heavy-sounding wire,  
Like such an instrument  
That speaks merry things sadly.  
Hippolito: Then 'tis as I meant;  
I gave you out at first in discontent.  
R.T. 4.2.83.27-31

Il existe plusieurs Vindice: Piato, intrigant et moralisateur, puis, en fin de pièce, Vindice hors de son déguisement; mais il est tellement peu connu que son mécontentement est en soi une forme de déguisement qu'il cultive alors en tant que tel:

Lussurioso: What's he yonder?  
Hippolito: 'Tis Vindice, my discontented brother,  
Whom, 'cording to your will,  
I've brought to court  
R.T. 4.2.83.34-36

Vindice veut en effet effectuer sa revanche nanti de ce statut qui devient une pose protectrice; mais sa première pose, c'est sous le nom de Piato qu'il l'effectuera, car Lussurioso recherche un malcontent avant tout:

Hippolito: But the whole aim and scope of his intent  
 Ended in this: conjuring up in private,  
 To seek some strange-digested fellow forth  
 Of ill-contented nature, either disgrac'd  
 In former times, or by new grooms displac'd  
 Since his step-mother's nuptials, such a blood,  
 A man that were for evil only good:  
 To give you the true word, some base-coin'd pander.  
*R.T. 1.1.6.74-81*

Le Malcontent, cet individu bizarre, "that strange-composed fellow," (*R.T.*,1,1,7,96) est défini comme celui qui a perdu son statut social et on remarque la récurrence du privatif "dis." Il est défini exclusivement par la négative: "ill-featur'd, vile-proportion'd" (*R.T.*,1,1,6,85) et il devient l'agent du Mal qui sait vivre avec le temps et saisir l'occasion quand elle se présente:

Vindice: Go to, then.  
 The small'st advantage fattens wronged men.  
 It may point out Occasion; if I meet her,  
 I'll hold her by the foretop fast enough;  
 Or like the French mole heave up hair and all.  
*R.T. 1.1.7.97-101*

La métaphore de la piécette lui sert, logiquement, de mode d'action: "We must coin." (*R.T.*,1,1,7,103). Comme pour Malevole, et Maquerelle, l'argent-corruteur orchestre de manière emblématique le concept de double face avec toutes ses acceptions morales: "Women are apt, you know, to take false money." (*R.T.*,1,1,7,104).

C'est cette duplicité qui lui sert de mode d'action car, comme Malevole, il recueille les confidences des autres:

Vindice: Pooh,  
 Thou play'st upon my meaning. Prithee say  
 Has that bald madam, Opportunity,  
 Yet thought upon's? speak are we happy yet?  
 Thy wrongs and mine are for one scabbard fit.  
*R.T. 1.1.5-6.53-57*

Vindice n'est donc pas seulement le railleur du début, mais, déguisé en Piato, il sait s'intégrer en maniant la flatterie pour mieux enrober l'insulte:

Lussorioso: [...] Welcome, be not far off;  
 We must be better acquainted. Push, be bold  
 With us: thy hand.  
 Vindice: With all my heart, i'faith.  
 How dost, sweet musk-cat? When shall we lie together?  
 Lussurioso: Wondrous knave.  
*R.T. 1.3.58.*

Manté de cette pose, il nous rappelle puissamment le Bilioso du troisième Quarto face à Malevole dont il reprend les termes exacts, ce qui confirme à la fois la mise à profit par Tourneur du schéma marstonnien, et le rôle majeur dévolu à la flatterie dans un contexte qui fait la part belle à la raillerie.

Piato, exactement comme Malevole, et malgré son aigreur verbale, sait s'insinuer au cœur en laissant, paradoxalement, les autres le pénétrer:

Lussurioso:        So, thou'rt confirm'd in me,  
                         And thus I enter thee.  
                         [*He gives him money*]  
                         R.T. 1.3.22.85-86

Il suscite chez ses interlocuteurs les mêmes formes ironiques d'auto-satisfaction que chez Marston:

Lussurioso [*aside*]:  
                         Fine villain! troth I like him wonderously  
                         He's e'en shap'd for my purpose.  
                         R.T. 1.3.20.55-56

Cette relation est semblablement celle du parasitisme aveugle car la victime accepte, voire se loue, de la vilénie de celui qu'elle abrite en son sein:

Lussurioso:        Therefore thus:  
                         I'll trust thee in the business of my heart  
                         Because I see thee well experienc'd  
                         In this luxurious day wherein we breathe.  
                         R.T. 1.3.22-23.107-110

Pis, la victime promet alors la promotion et elle se vide de sa substance:

Lussurioso:        Now, sir, wert thou as secret as thou'rt subtle  
                         And deeply fathom'd into all estates,  
                         I would embrace thee for a near employment  
                         And thou should swell in money, and be able  
                         To make lame beggars crouch to thee.  
                         R.T. 1.3.21.75-79

Ce qui rapproche donc *The Revenger's Tragedy* et *The Malcontent*, c'est ce rôle actif dévolu au masque. Le masque s'offre comme un instrument à celui qui s'entend à le manipuler pour former le couple classique de la tragédie de la revanche dont on ne sait plus qui manipule qui. L'action de *The Revenger's Tragedy* se nourrit de ces jeux dont le principe revient à celui de l'homme outil:

Lussurioso: This fellow [Vindice] will come fitly, he shall kill  
That other slave, that did abuse my spleen  
And make it swell to treason.  
*R.T. 4.1.80.63-65.*

Comme dans *The Malcontent* où Mendoza demande à Malevole de tuer le faux ermite, Lussurioso demande à Hippolito de lui trouver un autre villain pour le débarrasser du traître Piato qui l'a dupé (*R.T.,4,1,105*) et rendu mécontent:

Hippolito: I chose him for the best ,my lord.  
'Tis much my sorrow if neglect in him  
Breed discontent in you.  
*R.T. 4.1.78.14-16.*

Ce sera Vindice, hors-déguisement, mais tellement peu connu qu'il semble avoir revêtu une nouvelle peau:

Lussurioso: I'll employ thee, brother  
Slaves are but nails to drive out another  
He being of black condition, suitable  
To want and ill content, hope of preferment  
Will grind him to an edge.  
*R.T. 4.1.80.69-73.*

Hippolito lui offre alors son frère ("full of want and discontent") (*R.T.,4,1,79*), car c'est de cette étoffe que sont faits les monstres:

Lussurioso [aside]:  
There's hope in him, for discontent and want  
Is the best clay to mould a villain of -  
*R.T. 4.1.79.48-49.*

C'est la situation de Vindice devant tuer Vindice qui précipite la tragédie finale exactement comme Malevole déguisé en ermite sera sommé de tuer Malevole (et réciproquement):

Vindice: I'm hir'd to kill myself.  
*R.T. 4.2.92.199.*

Bien qu'il soit hors de son déguisement, Vindice semble finalement être plus déguisé que jamais. On peut donc dire que, sur le plan du mouvement imprimé à l'action, le rôle de Vindice est, avec beaucoup de cascades sur le plan de l'action, conçu de manière très proche. Mais Tourneur est meilleur dramaturge sur le plan de l'action car il accumule la complexité et les rebondissements qui plaisent au spectateur. On ne cesse de voir Vindice fomenter des actions échevelées, ce qui est loin d'être le cas pour



Malevole qui attend de voir ce que donneront ses tentatives pour semer la pagaille et pour qui le verbe a plus de pouvoir. Vindice est plus impliqué dans l'action de la pièce dont il maîtrise et gouverne le déroulement de façon beaucoup plus active que Malevole qui se contente de se plier passivement à son adversaire pour mieux le cerner de l'intérieur, ce qui fait parfois dire de lui qu'il est assez passif.

Mais, à l'inverse de la revanche de Malevole, celle de Vindice s'accomplit au cours d'un masque final, véritable bain de sang au cours duquel il en vient à ressembler à ceux qu'il veut détruire et dont il se moque. Nous voyons donc en *The Revenger's Tragedy* une pièce qui se situerait entre *Antonio's Revenge* et *The Malcontent*, sur la plan de l'action et de la revanche. Elle en est directement inspirée comme l'attestent les multiples parallélismes que nous avons relevés. Il ne lui manque que le pardon chrétien et le traitement original de la revanche opéré par Marston.<sup>45</sup> En comparaison, la pièce de Marston peut sembler plus fade. Mais, comme *The Fawn*, elle joue sur une revanche absurde, une sorte d'anti-revanche, conciliante et humaine.

Ceci explique pourquoi le thème du langage, pourtant constant dans le théâtre de cette époque, est relativement réduit ici, car il n'est plus associé, comme pour Malevole et Altofronto, au déguisement. Certes, le masque doit se plier sur le plan langagier:

Vindice:                    Well, I must suit my tongue to his desires,

---

<sup>45</sup> A. José Axelrad dans sa thèse sur Marston, *Un Malcontent Elizabéthain: John Marston (1576-1634)* (Paris: Didier, 1955), défend Vindice "gardant toujours, au milieu des péchés et des crimes, sa noblesse d'âme et son honnêteté intactes (ce qui fait qu'il est impossible de le considérer comme un scélérat) [...]" (p.311) Ses propos sont diamétralement opposés à ceux, plus récents, formulés par Brian Gibbons, dans l'Introduction à son édition de la pièce *The Revenger's Tragedy*, *The New Mermaids* (London: Ernest Benn, 1967), pp.xi-xxxv. Gibbons ne magnifie pas le rôle de Vindice et ne lui trouve aucune grandeur tragique car, sûr de soi, il semble ne jamais douter, ni même chercher à atteindre une meilleure connaissance de soi; il lui trouve même une légèreté de ton certaine. Lawrence J.Ross, autre éditeur de la pièce se montre plus dur encore lorsqu'il flétrit la cruauté de Vindice: "This is most evident in the depiction of Vindice's deepening cynicism and evil transformation through his revenge.", p.xix. Il est donc certain que la comparaison avec *The Malcontent* se retourne en la défaveur de Vindice car cette pièce possède toute l'ambiguïté que provoque la violence dans la tragédie de la revanche et que Marston saura retourner de manière novatrice.

What colour soe'er they be , hoping at last  
To pile up all my wishes on his breast.  
R.T. 4.2.82.10-12.

Il doit changer de langue: "You must change tongue - familiar was your first -" (R.T.,4,2,83,26). Mais ces réflexions sur le langage sont épisodiques et elles n'interviennent pas directement dans une étude satirique du langage. Ce qui compte, c'est, avant tout, l'homme d'action. Le satirique n'est pas, structurellement, un élément de la satire. D'ailleurs, au terme de la pièce, tout le monde est vaincu, Vindice inclus: "Tis time to die, when we are ourselves our foes." (R.T.,5,3,119,108). Processus d'auto-destruction qui frappe aussi le malcontent, tant il a compromis son intégrité morale. Gemini Salgado, dans son introduction à *The Revenger's Tragedy, The White Devil, et the Changeling*, nous rappelle que la revanche personnelle, si elle est parfois excusable et si elle attire alors la sympathie de l'audience, peut aussi se retourner contre soi quand elle devient son propre objectif: "He [the avenger] may, as the action proceeds, exhaust his sympathy by the use of treacherous tactics, by employing hired assassins, or by becoming more obsessed with his revenge than with the motive for it." <sup>46</sup>

Certes, Vindice, au début de la pièce, est tout à fait conforme à la vision du satirique railleur dans sa dénonciation du vice et de la corruption. Il s'en prend, un peu comme dans la complainte médiévale, à la luxure et à la vénalité. En tant que satirique, il utilise des techniques très voisines de celles utilisées par Malevole ou le Fawn et il manipule le langage de manière identique:

Vindice:                   So may you, lady:  
                                  One that is like to be our sudden duke;  
                                  The crown gapes for him every tide, and then  
                                  Commander o'er us all. Do but think on him;  
                                  How bless'd were they now that could pleasure him,  
                                  E'en with anything almost.  
                                  R.T. 2.1.32.58-63.

Il offre ses visions en termes semblables:

Vindice:                   Fool to abundance sir; I have been witness

---

<sup>46</sup>                   Gamini Salgado, ed., "Introduction," *Three Jacobean Tragedies* (Harmondsworth: Penguin Books, 1981), p.16.

To the surrenders of a thousand virgins,  
 And not so little;  
 I have seen patrimonies wash'd a-pieces,  
 Fruit fields turn'd into bastards,  
 And in a world of acres,  
 Not so much dust due to the heir 'twas left to  
 As would well gravel a petition.

Lussurioso [*aside*]:

Fine villain! Troth, I like him wonderously.  
 He's e'en shaped for my purpose.  
*R.T. 1.3.20.47-56.*

Malevole:

Nay, monstrous! I ha' seen a sumptuous steeple turned to a  
 stinking privy; more beastly, the sacredest place made a  
 dog's kennel; nay, most inhuman, the stoned coffins of long-  
 dead Christians burst up, and made hogs' trough: *hic finis*  
*Priami.*

*M.2.3.252.*

Et la similitude ne s'arrête pas aux visions car Vindice, tout en créant la révolusion morale, paraît en même temps tenter sa victime:

Lussurioso:

[...] - Then thou know'st  
 I' th' world strange lust.

Vindice:

O Dutch lust! fulsome lust!  
 Drunken procreation, which begets so many drunkards.  
 Some father dreads not (gone to bed in wine) to slide  
 From the mother, and cling the daughter-in-law;  
 Some uncles are adulterous with their nieces,  
 Brothers with brothers' wives: O hour of incest!  
 [...]  
 Honest salvation is betray'd to sin.  
*R.T. 1.3.20-21.56-62; 71.*

Le moraliste devient strident et il a une manière d'insinuer les modes du crime qui se rapproche étrangement de celle de Malevole, car le mal est présenté à la fois de manière critique, mais également, avec une certaine complaisance<sup>47</sup> que la vision et la sensualité de la phrase lovée, contournée, suggèrent à merveille:

Gratiana:

Desir'd?

Vindice

Nay, but hear me:  
 He desires now that will command hereafter;  
 Therefore be wise. I speak as more a friend  
 To you than him; madam, I know y'are poor,  
 And, 'lack the day,  
 There are too many poor ladies already.  
 Why should you vex the number? 'tis despis'd.  
*R.T. 2.1.33.73-79.*

---

<sup>47</sup> M.C.Bradbrook, dans *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, 1935; rpt. (Cambridge: University Press, 1960), p.169, décrit fort bien l'importance des scènes de tentation où tout bascule d'un seul coup: "Throughout the play the momentous nature is stressed of the single 'bewitching minute' in which virtue is overcome."

Scène très ambiguë où le masque teste sa sœur en vain mais fait céder la mère pour mieux l'accuser d'inconstance et de faiblesse morales:

Vindice:           No, I would raise my state upon her breast,  
                          And call her eyes my tenants; I would count  
                          My yearly maintenance upon her cheeks,  
                          Take coach upon her lip, and all her parts  
                          Should keep men after men, and I would ride  
                          In pleasure upon pleasure.  
                          You took great pains for her, once when it was;  
                          Let her requite it now, though it be but some.  
                          You brought her forth; she may well bring you home.  
Gratiana:        O heavens! this overcomes me!  
Vindice [*aside*]: Not, I hope, already?  
  *R.T. 2.1.33-34.94-104.*

Le masque se livre ici à l'épreuve de la tentation car il rappelle à la mère la nécessité de faire céder la fille pour mieux la tenter à son tour. Le masque réussit si bien et si vite à faire céder sa mère qu'il semble soudain tétanisé par le résultat accompli. L'épreuve de la tentation, si elle conduit la sœur à l'expression renforcée d'une pureté qui étonne Vindice ("O, I'm above my tongue: most constant sister, / In this thou hast right honorable shown; / Many are call'd by their honor that have none.") (*R.T.,2,1,31-32,44-46*), conduit la mère à l'échec. Vindice joue ici le rôle ambigu d'un satirique moralisateur et d'un entremetteur à la fois, et il emploie, à l'instar de Malevole, les références que sont la constance et le salut:

Vindice:           It is not in the power of words to taint thee.  
                          And yet for the salvation of my oath,  
                          As my resolve in that point, I will lay  
                          Hard siege unto my mother, though I know  
                          A siren's tongue could not bewitch her so.  
  *R.T. 2.1.32.48-52.*

Vindice, tout comme le premier Malevole, celui qui précède le troisième Quarto, atteint ici un point d'équilibre, car le moralisateur court le risque de dépasser son rôle pour pousser au crime, qu'il soit de nature morale ou physique. Il est devenu diabolique, l'essence du tentateur, comme le dit la sœur Castiza: "He lately brought / Immodest writing sent from the duke's son / To tempt me to some dishonorable act." (*R.T.,2,1,36,139-141*). Il dépasse alors Malevole, car son influence tentatrice est prolongée par sa mère: "But there's a cold curse laid upon all maids, / Whilst others clip the sun, they clasp the shades!" (*R.T.,2,1,36,151-152*).

Nous pouvons donc affirmer que le rôle tentateur de Vindice, s'il ressemble à celui de Malevole, n'en demeure pas moins différent. En effet, Vindice tente son interlocuteur afin de lui faire accepter le mal:

Vindice: O think upon the pleasure of the palace!  
Secured ease and state; the stirring meats  
Ready to move out of the dishes,  
That e'en now quicken when they're eaten;  
Banquets abroad by torchlight, music, sports;  
Bareheaded vassals, that had ne'er the fortune  
To keep on their own hats, but let horns wear 'em;  
Nine coaches waiting - hurry, hurry, hurry!  
*R.T. 2.1.38.195-202.*

Vindice offre le plaisir à portée de main, et la tentation est trop forte pour une âme non aguerrie.

Son objectif est, pareillement à Malevole, de créer la douleur et la souffrance pour se venger: "So, so - / Now nine years' vengeance crowd into a minute!" (*R.T.,3,5,67,120-21*). Il retire son masque puis il torture moralement, par visions:

Vindice: He had his tongue, yet grief made him die speechless.  
Pooh! 'tis but early yet; now I'll begin  
To stick thy soul with ulcers. I will make  
Thy spirit grievous sore: it shall not rest,  
But like some pestilent man toss in thy breast.  
Mark me, duke:  
Thou'rt a renowned, high, and mighty cuckold.  
Duke: O!  
Vindice: Thy bastard, thy bastard rides a-hunting in thy brow.  
Duke: Millions of deaths!  
Vindice: Nay, to afflict thee more,  
Here in this lodge they meet for damned clips;  
Those eyes shall see the incest of their lips.  
Duke: Is there a hell besides this, villains?  
Vindice: Villain?  
Nay, heaven is just, scorns are the hires of scorns;  
I ne'er knew yet adulterer without horns.  
*R.T. 3.5.70.170-184.*

Comme Malevole dont il s'est manifestement inspiré, il afflige sa victime, mais, ici, c'est la mort qui frappe le duc:

Duke: I cannot brook - [Vindice kills him.]  
Vindice: The brook is turn'd to blood.  
*R.T. 3.5.72.216.*

Ce désir d'affliction a été apprêté, comme le spectateur l'a découvert:

Vindice: [...] Because, unto the torturing of his soul,  
The bastard and the duchess have appointed

Their meeting too in this luxurious circle;  
Which most afflicting sight will kill his eyes  
Before we kill the rest of him.  
Hippolito: 'Twill, i'faith! Most dreadfully digested!  
I see not how you could have miss'd me, brother.  
Vindice: True, but the violence of my joy forgot it.  
R.T. 3.5.62.20-27.

La torture morale préfigure la revanche par le sang, ce qui fait dire à Gemini Salgado, que les instruments de la thérapie médicale sont indissociables de ceux de la torture: "[...] the instruments of contemporary medical therapy - caustic acid, emetic, scalpel - are outwardly indistinguishable from the poisoned cup, the sword and the instruments of torture which form the stock-in-trade of the Machiavellian intriguer."<sup>48</sup> Mais, peut-on parler encore, ici, de thérapie? Oui, car Vindice utilise la soude caustique et l'acide, mais, comme son nom l'indique, sa revanche devient celle du sang, celle de l'excès. Le satirique moralisateur, décalque de Malevole, devient peu à peu semblable à Antonio qui prend la revanche du sang à bras le corps et qui perd, ce faisant, toute la crédibilité morale et la sympathie que sa situation a fait naître chez le spectateur.

En fait, ce théâtre, comme celui de John Marston, joue sur l'émotivité du spectateur qu'il sait toucher par les procédés les plus crus, mais il dérape. La satire de Marston est une satire qui prend pour base la théâtralité de l'inattendu, car elle provient précisément du "cadeau" fait par Malevole à Pietro et Mendoza: régénérer, ou acquitter, au lieu de détruire. Ceci appartient au principe même de la comédie.

Ce qui fait donc la différence essentielle entre Malevole et Vindice c'est que ce dernier conspire tellement que, finalement, il devient la victime de ses propres stratagèmes et s'auto-détruit en mettant à mal son intégrité et sa crédibilité morales dont il a pourtant affirmé la pureté à son complice Lussurio dès le début de la pièce: "We are made strange fellows, brother, innocent villains." (R.T.,1,3,171); il s'oppose alors, en dépit de sa grande ressemblance, au Malevole qui se dépeint merveilleusement lui-

---

48

Gamini Salgado, ed., "Introduction," *ibidem*, pp.21-22.

même, à travers un jeu de mot paradoxal dont la concision extrême reproduit à la fois le déguisement et l'homme tapi derrière: "I am an honest villain." (*M.*,1,3,22,87).

### 8. *The White Devil* (1612) de John Webster

Ce phénomène d'auto-destruction dont nous avons déjà longuement analysé les effets frappe tous les machiavels et Flamineo, fomenteur de complots dans *The White Devil*, n'échappe pas à la règle. A l'inverse de Malevole qui émerge régénéré par son rôle, Flamineo disparaît dans un bain de sang. Il périt comme il a agi, car il aime détruire. Entremetteur et vil flatteur à la fois, ("You pander.") (*W.D.*,105.)<sup>49</sup> il fait montre de beaucoup de panache face à la mort et c'est cette distance qui mérite que nous nous attardions sur lui: en fin de pièce, il met en scène son propre trépas ("Oh cunning devils! now I have tried your love, / And doubled all your reaches; I am not wounded.") (*W.D.*,252,4-6). C'est cette distance qui fait de lui un satirique intéressant, capable d'énoncer quelques grands principes moraux sur la société qui l'entoure, même si ses actes le contredisent. Il désire fustiger l'aveuglement et la jalousie:

Flamineo: It seems you are jealous: I'll show you the error of it by a familiar example: I have seen a pair of spectacles fashioned with such perspective art, that lay down but one twelve pence a' th' board, 'twill appear as if there were twenty; now, should you wear a pair of these spectacles, and see your wife tying her shoe, you would imagine twenty hands were taking up of your wife's clothes, and this would put you into a horrible causeless fury.

Camillo: The fault there sir, is not in the eyesight.

Flamineo: True, but they that have the yellow jaundice think all objects they look on to be yellow.

*W.D.* 1.2.149.101-112.

Flamineo attaque avec férocité, dureté, et sa façon abrupte est partagée par tous les satiriques qui, avant d'évoluer, affirment leur présence par une attaque tout azimut:

Brachiano: Oh , but her jealous husband -

---

<sup>49</sup> John Webster, *The White Devil*. in *Three Jacobean Tragedies*, ed. with an introd. by Gamini Salgado (Harmondsworth: Penguin Books, 1981).

Flamineo: Hang him; a gilder that hath his brains perished with quick silver is not more cold in the liver.  
*W.D. 1.2.146.27-29.*

S'il attaque avec férocité, il fait également montre d'une certaine légèreté qui rappelle celle du Fawn:

Camillo: Come, you know not where my nightcap wrings me.  
Flamineo: Wear it a' th' old fashion, let your large ears come through, it will be more easy - nay, I will be bitter - bar your wife of your entertainment: women are more willingly and more gloriously chaste, when they are least restrained of their liberty. It seems you would be a fine capricious, mathematically jealous coxcomb; take the height of your own horns with a Jacob's staff afore they are up. These politic enclosures for paltry mutton makes more rebellion in the flesh than all the provocative electuaries doctors have uttered since last jubilee.  
*W.D. 1.2.149.89-99.*

Il observe les situations de rupture (" - Sister - my lord attends you in the banqueting-house - your husband is wondrous discontented.") (*W.D.*, 1,2,150,125-127) et il sait les exploiter à fond. Mais son rôle l'envahit peu à peu:

Brachiano: Do you know me?  
Flamineo: Oh, my lord, methodically!  
As in this world there are degrees of evil,  
So in this world there are degrees of devils.  
You're a great duke, I your poor secretary.  
*W.D. 1.2.206.54-57.*

Pour agressif qu'il soit, il sait néanmoins se faire accepter:

Lodovico: What a strange creature is a laughing fool!  
As if man were created to no use  
But only to show his teeth.  
Flamineo: I'll tell thee what,  
It would do well instead of looking-glasses,  
To set one's face each morning by a saucer  
Of a witch's congealed blood.  
Lodovico: Precious girn, rogue!  
We'll never part.  
*W.D. 3.3.196.85-92.*

La satire est directe, mais, comme chez Marston, elle expose l'aveuglement de celui qui l'écoute et qui s'y complaît. Agressif, son rôle est composé afin d'échapper à la sanction: "Treason's tongue hath a villainous palsy in't; I will talk to any man, hear no man, and for a time appear a politic madman." (*W.D.*, 3,2,191,309-311). Comme Malevole, ses propos composent un mélange d'attaques personnelles et de vérités, de généralisations comiques, mais dégradantes:



Flamineo:           Come, sister, darkness hides your blush. Women are like  
 curst dogs: civility keeps them tied all daytime, but they are  
 let loose at midnight, then they do most good or most  
 mischief. - My lord, my lord!  
 W.D. 1.2.152.203-206.

Mais, pour ressemblant qu'il puisse être, Flamineo, tout comme Vindice, est avant tout un agent de complot et de destruction. Véritable Malevole en puissance, il répond à l'appel de ceux qui l'utilisent, mais il n'a pas cette double nature qui caractérise le masque dont l'instrument premier est le langage. Toutes ces pièces utilisent le langage et, à l'occasion, flétrissent la flatterie et ses dangers, le monde corrompu de la cour, voire les errements du vocabulaire, mais elles ne l'intègrent pas dans leur structure et elles demeurent donc fondamentalement des pièces de la revanche personnelle entachées par tous les excès qui les caractérisent.

### 9. *The Duchess of Malfi*<sup>50</sup> (1614) de John Webster

Dernière pièce de ce comparatif, la plus tardive également *The Duchess of Malfi* présente, à travers Bosola, un autre personnage voisin de Malevole, à la fois sur le plan du jeu, mais également sur celui de l'intégration morale. C'est Antonio, la référence morale de cette pièce, qui introduit ce railleur qui répand le fiel:

Antonio:           The only court-gall: yet I observe his railing  
 Is not for simple love of piety:  
 Indeed he rails at those things which he wants,  
 Would be as lecherous, covetous, or proud,  
 Bloody, or envious, as any man,  
 If he had means to be so.  
 D.M. 1.1.7-8.23-28

Propos prémonitoires qui définissent efficacement la nature composite de ce personnage, véritable malcontent, dont on nous dit qu'il est bon, mais dont la mélancolie va empoisonner le naturel:

Antonio:           'Tis great pity

---

<sup>50</sup> Références des citations: John Webster, *The Duchess of Malfi*, ed. Elizabeth M. Brennan (The New Mermaids. London: Ernest Benn, 1975).

He should be thus neglected, I have heard  
 He's very valiant. This foul melancholy  
 Will poison all his goodness, for, I'll tell you,  
 If too immoderate sleep be truly said  
 To be an inward rust unto the soul;  
 If then doth follow want of action  
 Breeds all black malcontents, and their close rearing,  
 Like moths in cloth, do hurt for want of wearing.  
*D.M. 1.1.9.73-81*

C'est le mal qui, progressivement, aura gain de cause chez cet être qui va désirer alors devenir un flatteur parasite. Entier, sur le plan du caractère, il ne pourra pas, comme Malevole, se cacher derrière son masque comme derrière un paravent:

Bosola:            Could I be one of their flatt'ring panders, I would hang on  
                          their ears like a horse-leech, till I were full, and then drop  
                          off.  
                          *D.M. 1.1.8.52-54.*

Et ce qui le perdra, c'est précisément de devenir l'objet d'un autre envieux, le Cardinal:

Antonio:            Some such flashes superficially hang on him, for form: but  
                          observe his inward character: he is a melancholy  
                          churchman. The spring in his face is nothing but the  
                          engend'ring of toads: where he is jealous of any man, he lays  
                          worse plots for them, than was ever impos'd on hercules: for  
                          he strews in his way flatterers, panders, intelligencers,  
                          atheists: and a thousand such political monsters [...]  
                          *D.M. 1.1.11-12.79-85.*

Ce que l'on recherche en lui, c'est, comme chez Marston, un double de soi:

Bosola:            It seems you would create me  
                          One of your familiars.  
 Ferdinand:        Familiar? What's that?  
 Bosola:            Why, a very quaint invisible devil in flesh:  
                          An intelligencer.  
 Ferdinand:        Such a kind of thriving thing  
                          I would wish thee: and ere long, thou mayst arrive  
                          At a higher place by't.  
                          *D.M. 1.2.15.178-184.*

Comme son maître, ce double devient une figure maléfique en quête de promotion. Ainsi, Ferdinand recherche-t-il un Malevole, c'est à dire un mélancolique envieux et malfaisant, un véritable parasite:

Ferdinand:        Be yourself  
                          Keep your old garb of melancholy; 'twill express  
                          You envy those that stand above your reach,  
                          Yet strive not to come near 'em. This will gain  
                          Access to private lodgings, where yourself  
                          May, like a politic dormouse, -  
                          *D.M. 1.2.15.198-203.*

La mélancolie est définie par Ferdinand comme une pose, comme un déguisement.

C'est pourquoi Antonio avertit Bosola des dangers que cette pose fait peser sur lui:

Antonio: I do understand your inside.  
Bosola: Do you so?  
Antonio: Because you would not appear to th' world  
Puff'd up with your preferment, you continue  
This out of fashion melancholy, leave it, leave it.  
*D.M. 2.1.25.86-89.*

Antonio: You would look up to heaven, but I think  
The devil, that rules i'th' air, stands in your light.  
*D.M. 2.1.26.97-98.*

L'originalité de Bosola repose précisément sur cette ambiguïté. Longtemps inactif, il n'a pas d'influence négative sur l'action, mais ce rôle de caudataire, de "pandar" qui accompagne sa soumission aux deux frères, le conduit à détruire sa propre bonté, ainsi qu'à sacrifier celle qu'il admire chez la Duchesse. Cette tragédie de la revanche se nourrit donc de l'auto-destruction, motif permanent de ce théâtre, car le rôle du critique c'est précisément de faire éclater l'ennemi de l'intérieur. Mais, à l'inverse de Malevole, il se saborde lui-même:

Ferdinand: *Whether we fall by ambition, blood, or lust,  
Like diamonds we are cut with our own dust.*  
*D.M. 5.5.100.71-72.*

Sur le plan moral, on constate donc que cette pièce est proche de *The Malcontent* dans la mesure où le sens moral repose pareillement sur la bonté et l'intégrité, vertus cardinales dont la Duchesse se targue à juste titre, car elles symbolisent, dans ce monde mouvant, une identité entière et non fracturée: "I am Duchess of Malfi still." (*D.M.*,4,2,72,132). Comme Antonio, la duchesse réussit à maintenir et à imposer son intégrité grâce à une acceptation stoïque de la douleur et de la souffrance:

Antonio: *Though in our miseries Fortune hath a part  
Yet, in our noble sufferings, she hath none:  
Contempt of pain, that we may call our own.*  
*D.M. 5.3.94.54-56.*

Cette acceptation de la souffrance, c'est ce à quoi Bosola parviendra à son tour, en fin de pièce, car il est certain d'être désormais voué à la géhenne; il nous le dit à travers

l'image pathétique d'un enfermement mortel et d'un écho sans fin qui évoque le thème des limites abritant un monde creux qui ne résonne même plus et qui nous rappelle l'enfer de *Paradise Lost*:

Bosola:           We are only like dead walls, or vaulted graves  
                      That, ruin'd, yields no echo. Fare you well;  
                      It may be pain: but no harm to me to die  
                      In so good a quarrel. Oh this gloomy world,  
                      In what a shadow, or deep pit of darkness  
                      Doth, womanish, and fearful, mankind live?  
                      Let worthy minds ne'er stagger in distrust  
                      To suffer death or shame for what is just:  
                      Mine is another voyage.  
  *D.M. 5.5.101.96-104.*

Telle est la base de la satire de Bosola, parangon des valeurs chrétiennes. Il s'en réclame, mais il fait souffrir Isabella sous le nerf de la torture pour mieux la mortifier:

Duchess:           Even now thou said'st  
                      Thou wast a tomb-maker?  
Bosola:           'Twas to bring you  
                      By degrees to mortification.  
  *D.M. 4.2.73.173-174.*

On est donc surpris de voir se déchaîner et se mêler chez Bosola une violence certaine qui, pourtant, utilise le terme chrétien derrière lequel elle se retranche; cette violence à double face réveille en nous le souvenir du masque qui torture moralement sa victime:

Bosola:           Yet, methinks,  
                      The manner of your death should much afflict you,  
                      This cord should terrify you?  
  *D.M. 4.2.74.209-211.*

Mais la violence est telle qu'elle ne souffre plus l'ambiguïté et c'est pourquoi Cariola, la fidèle servante d'Isabella voue alors Bosola à la malédiction:

Cariola:           O you are damn'd  
                      Perpetually for this. My turn is next,  
                      Is't not so ordered?  
  *D.M. 4.2.75.236-237.*

Ce dernier constate alors avec effroi le meurtre de la duchesse et il réagit comme s'il avait été étranger à celui-ci:

Ferdinand:       Is she dead?  
Bosola:           She is what  
                      You'll'd have her. But here begin your pity,  
[Bosola *draws the traverse and*] *Shows the children strangled.*  
Alas, how have those offended?  
Ferdinand:       The death  
                      Of young wolves is never to be pitied.

Bosola:	Fix your eye here.
Ferdinand:	Constantly.
Bosola:	Do you not weep?
	D.M. 4.2.76.251-255.

Pourtant, il enjoint Ferdinand à la contrition alors qu'il est lui-même à la base de l'assassinat.

Bref, *The Duchess of Malfi*, pièce tardive, nous permet de confirmer une nouvelle fois, par comparaison rétrospective, notre vision de John Marston car elle présente un satirique à double face où se fondent à égalité l'être chrétien et le mélancolique. Or cette mélancolie devient tellement terrible qu'elle le mène à l'excès et ne lui permet plus aucune distance. Confinant à la folie, elle lui ôte toute humanité et elle le prive définitivement de tout retour possible en arrière. Par comparaison, on voit que le masque de Marston n'est pas piégé de la sorte; tour à tour Malcontent et Malevole, il peut jouer pleinement et librement de sa duplicité, car son parasitisme ne résulte que d'une pose langagière dont les excès ne rejaillissent pas sur le personnage en arrière-plan. Les excès d'Altofronto déguisé s'inscrivent dans son rôle, mais ils ne le dépassent pas par une violence telle qu'il ne pourrait plus la maîtriser. Au contraire, son rôle lui répugne de plus en plus et il nous le dit à part. Plus qu'au Malcontent, Bosola ressemble donc à l'Antonio d'*Antonio's Revenge* dont nous avons montré l'ambivalence extrême, car la revanche personnelle ou la prostitution auxquelles il se livre le privent de toute référence morale. A l'image de Bosola, le vengeur devient la victime de ses propres stratagèmes selon le mouvement cyclique bien connu de la tragédie de la revanche. Seul un artifice, celui de la caution donné par les sages et celui de la tonalité ambivalente de la pièce, faussement parodique, permettent à Antonio de quitter la scène la tête haute, mais ses crimes ne réussissent pas pour autant à convaincre l'auditoire. Ce n'est évidemment pas le cas d'Altofronto qui ressort régénéré et entier sur le plan de l'identité; quant à la dépouille du masque, désormais vidée de sa substance et symbole de duplicité, elle se noie dans la mascarade final pour y être engloutie à jamais.

### Conclusion de la quatrième partie

Ce comparatif limité s'est donné pour objectif de révéler l'originalité de Marston que l'on amalgame volontiers à une sorte de Jaques. Or Jaques ne correspond qu'à une facette très étriquée du masque marstonnien. Il fait en effet partie d'un environnement dérivé de la pastorale qui ne lui permet pas encore de s'exprimer avec autant de richesse sur le plan satirique, car sa critique est ponctuelle et son rôle est plutôt intellectuel et passif. Il se réfugie dans un environnement idéalisé dont Shakespeare nous montre qu'il est loin d'être parfait: Jaques refuse d'ailleurs la régénération finale pour demeurer tel quel, exclu et lointain. Shakespeare rejette de la sorte la pastorale enjolivée et il décrédibilise ainsi le rôle satirique de Jaques. Certes, on objectera que ce dernier a, par ailleurs, une fonction esthétique, mais c'est une fonction décalée, une fonction de miroir, de contre-point, qui se prolonge effectivement, mais à travers quelqu'un d'autre: Touchstone. Ce dernier participe au principe de distance qui prévaut à la structure de la pièce. Bref, Jaques le satirique est condamné sinon à l'échec, tout du moins à la remise en question de sa fonction; il est condamné à devenir effectivement le "motley fool" dont il se réclame volontiers.

Cette vision encore très élisabéthaine nous permet de cerner de façon plus profitable ce que doit être un satirique efficace: il doit être intégré à l'action, côtoyer le Mal, et prouver par ses actes la véracité et l'objectivité de ses propos. Jaques, lui, ne voit pas son rôle dégénérer vers le Mal. Mais il condamne nécessairement le satirique qui sommeille en lui à une solitude qui le protège pour un temps mais qui l'enferme à coup sûr. A cet égard, cette mise en avant du Moi actif que l'on rencontre, exacerbée, dans le théâtre jacobéen croise un autre courant, celui de la Revanche, celui de la compromission inéluctable face au Mal dénoncé à l'envi. Ce courant voisin, c'est celui du Machiavélisme. La présence du Mal, cristallisée par le Machiavel, sert alors pleinement de catalyseur à la satire.

Le Malcontent porte, à travers son nom, une fonction ambiguë, car elle est à la fois satirique quand elle dénonce le monde et objet de cette satire quand elle dégénère en envie pour rejoindre le Machiavel sur son terrain. C'est cet écho et cette imbrication qui donnent alors leur relief si particulier à la satire qui va s'ensuivre, une satire d'action mêlée à une satire de structure qui fait que tous les personnages sont de près ou de loin des décalques du masque dont ils servent à affiner les linéaments.

De Hamlet, nous retiendrons son rôle de Malcontent face à un monde qui l'a dépossédé. Mais, philosophe, il dépasse la critique anecdotique des vices par une réflexion sur l'être et sur la théâtralité du monde. Cette dernière est totalement associée à une action spécifique car, vengeur, il fait naître la douleur à son image et il recrée les conditions de sa vengeance par son talent de metteur en scène qui fait de lui un personnage actif, un véritable malcontent, qui distance la figure plus tiède d'un Jaques contemplatif. Le metteur en scène offre alors prise au satirique qui recrée, comme Malevole, les conditions artistiques de sa critique en lui accordant un rôle total.<sup>51</sup>

Malevole n'est pas tant un malcontent passif que le prolongement actif de celui-ci; c'est pourquoi nous avons retenu la figure de Gloucester qui coalise en lui les traits du Malevole "idéal." A la fois hypocrite et flatteur, machiavel, il joue un double rôle et c'est cette dualité que Marston exploitera chez son masque. Gloucester n'est donc pas un malcontent à la manière de Jaques, mais il est le Malevole hypocrite et flatteur que Mendoza fait naître en lui, et qu'il conserve dans son regard. C'est un Malcontent-Machiavel dont la brutalité un peu fruste n'a cependant rien à envier à la subtilité plus diabolique et plus fine de Iago.

---

51 Peter Brook qui n'affectionne pas les longues dissertations sur le théâtre hors de la pratique scénique convient de ce rôle vraiment intégrateur qui échoit à Hamlet: "[...] *Le Roi Lear* n'est pas une pièce sur le roi Lear et les autres, au sens où *Hamlet* est, d'un certain point de vue, une pièce sur Hamlet. Tous les autres personnages sont essentiels et constituent de merveilleux rôles, mais ils se rapportent tous à Hamlet, alors que dans *Lear* la structure de la pièce se compose de huit ou dix fils narratifs, aussi importants les uns que les autres." Cf. *Points de suspension: 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*; trad. par Jean-Claude Carrière et Sophie Reboud (Paris: Seuil, 1992), p.118.

Iago représente la version théâtrale la plus rapprochée de Malevole tel que nous le connaissons en action, après le troisième Quarto: Machiavel-Malcontent le plus diabolique qui soit, véritable tartuffe, Iago est comme l'aboutissement, la concrétion de Malevole et du Fawn assemblés dans la mesure où il a un rôle de flatteur exacerbé; par contre, il est fondamentalement différent de Malevole dans la mesure où l'on constate que Shakespeare ne vise pas, comme Marston, à la régénération chrétienne, ni à la farce qui caractérise la seconde pièce. La ressemblance est structurelle avant tout: Iago reste toujours noir et, lorsque nous le voyons en aparté chuchoter ou grimacer avec un clin d'œil de complicité en direction du spectateur, il apparaît, comme le Gloucester de Shakespeare, plus horrible que jamais: il dit ouvertement ce qui est toujours sous-entendu. A cet égard, Iago est noir d'un bout à l'autre et il ne présente aucune référence au bien à l'inverse du satirique marstonien. Cette comparaison confirme notre thèse qui montre que le masque n'existe que par le regard qui est porté sur lui. Il existe trois Malevole en fait: le Malcontent, le Malevole créé par le regard de celui qui l'utilise et le Malevole distancié, vu par le spectateur tel qu'il est: un régénérateur.

Ces exemples chez Shakespeare ne font que développer plus ou moins totalement le glissement qui mène de l'envie au machiavélisme et au crime, si bien que la critique sociale devient implicite, mais ils n'offrent pas de référence au bien. C'est pourquoi on ne saurait confondre Iago avec Bussy d'Amboise car il émane de celui-ci la dimension du Bien. Chapman nous présente alors un cas étrange dont la double nature n'est pas sans nous faire songer de très près à Malevole. Bussy est un défenseur de la hiérarchie et de la religion. Mais il rejette totalement la providence stoïque. Pourtant, il est finalement défait et on en reste sur un immense pessimisme, celui d'une tragédie. Il émane alors de Bussy une force épique, une noble puissance qui relègue très loin en arrière Altofronto et ses faiblesses. Néanmoins, ce mélange de deux tonalités qui porte en germe une tension morale semblable à celle que Marston véhicule, l'hésitation entre



un monde ordonné et le mouvement destructeur d'une époque qui ne se satisfait plus d'éloquence, aura raison du satirique qu'il engloutit.

Si Vindice, dans *The Revenger's Tragedy*, ressemble à Malevole à travers son rôle de tentateur déguisé, il n'en demeure pas moins très différent. Car peut-on parler encore de thérapie chez lui? Oui, quand Vindice, caustique, utilise le mot acide, mais sa revanche se noie peu à peu dans celle du sang, dans celle de la revanche poussée à son maximum. Le satirique moralisateur qui duplique Malevole au début devient peu à peu semblable à Antonio dans *Antonio's Revenge* qui prend la revanche du sang à bras le corps et qui perd alors toute la crédibilité morale et la sympathie que sa situation a fait naître chez le spectateur. Il y a régression de ce point de vue. Ce qui fait donc la différence fondamentale entre Malevole et Vindice c'est que ce dernier, à l'inverse d'Altofronto, conspire tellement qu'il devient la victime de ses propres stratagèmes et s'auto-détruit en mettant à mal son intégrité et sa crédibilité. Il y a danger à fondre le vengeur et le vilain. C'est pourquoi Tourneur s'est servi d'une base parallèle, mais il l'a dirigée vers un rejet de la vie semblable à celui manifesté par D'Amville et tel qu'il est énoncé par son propre bourreau: "In lifting the axe, I think h' has knocked / His brains out." (*The Atheist's Tragedy*, 5,2,102,242-43.<sup>52</sup>) Tourneur révèle ici l'échec de la tragédie de la revanche chez l'être qui croit être devenu le bras de Dieu<sup>53</sup>; illusion, car

---

52 Cyril Tourneur, *The Atheist's Tragedy*, ed. Brian Morris and Roma Gill (The New Mermaids. London: Ernest Benn, 1976).

53 Comme Malevole, Charlemont dans *The Atheist's Tragedy*, ne réussit à échapper au désir de revanche par le sang ("Now I see / That *patience is the honest man's revenge*") (*A.T.*, 5,2,103,277-278) que grâce à une vengeance verbale et chrétienne qui, selon nous, dépasse le simple stade de la passivité suggéré par le mot "patience". Fredson T. Bowers, p.144, dans *Elizabethan Revenge Tragedy 1587-1642*, 1940 (3rd. rpt. Princeton: University Press, 1971), juge néanmoins ce personnage trop inerte, ce qui lui permet d'annoncer alors les limites de la revanche en tant que mode théâtral: "With Tourneur forced to substitute the vengeance of Heaven, his hero is made a motionless and undramatic figure and the greater part of the dramatic conflict is never realized." Bowers voit donc en Charlemont un personnage nouveau: "[...] we have for the first time a stage-revenger who could be an English gentleman." (p.145). Cette définition, en dépit de sa légèreté, confirme implicitement l'évolution de notre masque d'autant mieux que Bowers voit se dessiner dans le théâtre de la revanche une tendance nouvelle: celle qui consiste à créer un double au vengeur: "So the protagonist D'Amville is the popular villain motivated by malice and ambition; but forsaking the Marlovian formula in which the villain rises successfully and without appreciable opposition, Tourneur conterpoises the Kydian hero as an opposing force." p.144.

il agit en fait téléguidé de travers par son double machiavélien, comme nous le dit si bien Helen Gardner:<sup>54</sup> "The revenger takes an opportunity unconsciously provided for him by the villain. Given this opportunity, which he seems unable to create for himself, he forms his scheme on the spur of the moment. [...] This conception of a hero who is committed to counter-action, and to response to events rather than to the creation of events, is very powerfully rendered by Tourneur in the exposition of *The Revenger's Tragedy*."

Marston ne réussit donc à échapper à ce dilemme qui s'abat sur les personnages de Tourneur qui sont condamnés au stoïcisme ("But leave revenge unto the King of kings") (A.T.,2,6,51,22) et à la patience, que par le biais de l'action verbale et par la création du masque qui lui permettent de concilier en une seule figure l'irréalisable: le vengeur au sens noble et son double machiavélien. Il agit en précurseur car il sait que la vengeance à la Sénèque a atteint ses limites, tant sur la plan de la crédibilité morale, que sur celui de l'intérêt de l'action. La revanche devient secondaire et elle se voit doubler par d'autres préoccupations telles que la satire et l'esprit.

Pareillement à Vindice, le Flamineo de Webster est avant tout, un agent fomenteur de complot et de destruction. Comme Malevole, il répond présent à l'appel de ceux qui l'utilisent, mais il n'est pas doté de cette double nature, celle du déguisement, qui caractérise le masque et dont l'instrument premier est le langage. Certes, les pièces dont nous venons de parler utilisent le langage et, à l'occasion, elles flétrissent même la flatterie et ses dangers, voire les errements coupables du vocabulaire, mais elles n'intègrent pas ce thème à leur structure. Elles demeurent fondamentalement des pièces de la revanche personnelle marquées par tous les excès qui les caractérisent.

---

54

Helen Gardner, *The Business of Criticism* (Oxford, 1959), pp.41-43.

On objectera que *The Duchess of Malfi* présente un satirique à double face où se fondent également l'être chrétien et le mélancolique. Mais cette mélancolie devient tellement envahissante qu'elle le mène à l'excès et ne lui permet plus aucune distance. Confinant à la folie, elle lui ôte toute humanité et elle le prive définitivement de toute possibilité de retour en arrière.

Ces comparaisons nous permettent donc, maintenant, de mieux définir ce qu'est une pièce satirique. La satire théâtrale ne peut se limiter à la critique ponctuelle des vices, voire au brocard de quelque personnalité bien connue. Pour être dynamique, elle se construit nécessairement sur la distance et sur le jeu (qui doit s'inscrire dans la trame profonde de la pièce) généré par cette distance; ce jeu provoque chez le spectateur un plaisir mitigé, axé à la fois sur la reconnaissance et sur l'inconnu: il y a identification et, simultanément, rejet plus ou moins conscient de cette assimilation implicite qui dérange et qui remet en question. Il y a fascination et répulsion conjuguées.

Les pièces que nous venons d'étudier flagellent toutes le conflit de nature satirique qui oppose l'apparence et la réalité, comme le montre Elizabeth M. Brennan<sup>55</sup> dans son introduction à *The Duchess of Malfi*; pourtant cette dualité n'est pas originale en soi car tout théâtre en fait son ressort dynamique. Or notre thèse va plus loin car elle permet d'affirmer, à travers la technique du masque satirique, que le rôle donné au spectateur est désormais essentiel car le sens de la pièce dépend entièrement de la lecture et du décryptage qui en est fait. On pourra être étonné de nous voir alors appuyer cette réflexion sur la satire, sur des pièces qui ne sont pas nécessairement satiriques par nature, telles que les tragédies de la revanche. Or, en inscrivant le masque marstonnien dans la lignée du machiavel et du "villain" de la tragédie de la revanche, le dramaturge garantit implicitement une satire active, fondée sur l'action et sur la

---

<sup>55</sup> Elizabeth M. Brennan, ed., "Introduction" to John Webster, *The Duchess of Malfi*, *The New Mermaids* (London: Ernest Benn, 1975), p. xxiii.

confrontation avec le Mal. Nous démontrons que son activité s'inscrit désormais dans un registre moral nouveau, car le masque de Marston n'est plus représentatif de la revanche du sang, c'est à dire celle de Dieu agissant par figure interposée. Il s'agit de la revanche d'un être isolé qui se réclame avant tout de la morale chrétienne et qui met en route le processus de régénération, même si l'on peut arguer du fait qu'il le fait partiellement. Il y a donc décentralisation de la norme morale. Par ailleurs, il y a changement de priorité, car la revanche n'est plus l'élément central vers lequel tout tend comme dans la tragédie de Kyd ou la tragédie de Sénèque; la revanche n'est plus qu'un élément parmi d'autres et nous rejoignons alors les conclusions que F.T. Bowers tire à propos de Tourneur: "*The Revenger's Tragedy* stands practically at the crossroads of Elizabethan tragedy. Henceforth with few exceptions the taste of the next period into which the tragic drama was entering led to the portrayal of extreme villainy, already foreshadowed, where the villains are the protagonists and the depiction of horror and tortuous intrigue is of such prime importance that revenge, while still the leading motive of the plot, does not carry the main interest of the audience except as a means to an end."<sup>56</sup>

Cette dualité trouve alors logiquement son point d'ancrage dans les thèmes associés du déguisement et du langage affectionnés par Marston. Le thème de la revanche passe donc au niveau second et il n'est plus tant le but suprême que la conséquence morale d'une dualité insupportable. Dans les pièces de Webster ou de Tourneur, le langage et le déguisement intéressent l'action, mais ils n'atteignent pas l'emblématique en informant tous les rouages structurels de celle-ci. Or c'est cette ascension vers l'emblématique qui, à notre avis, permet de déterminer le genre d'une pièce. L'Antonio de Marston, le Vindice de Tourneur, le Bosola de Webster, ne survivent à notre mémoire que comme de grandes figures criminelles, car le fait qu'ils

---

<sup>56</sup> Fredson T. Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy 1587-1642*, 1940 (3rd. rpt. Princeton: University Press, 1971), p.138.

sont déguisés est passé au second plan. Leur dualité, voire leur duplicité morale, est demeurée au service de la vengeance et elle ne s'est pas focalisée sur soi-même en tant que thème d'étude. A l'inverse, Malevole et Hercules véhiculent en arrière-plan les germes de leur propre absolution, ce qui n'est pas le cas de Bosola, comme le dit fort bien Ferdinand: "[...] we observe in tragedies / That a good actor many times is curs'd / For playing a villain's part." (*W.D.*,4,2,77,282-84). Il y a risque d'ambivalence cependant, et on a souvent taxé Altofronto de complaisance dans son jeu. Le troisième Quarto nous le montre grandi, sans ambiguïté, à l'image de son frère flatteur Hercules, dont le rôle lui permet d'éclairer sa propre nature.

Et on perçoit ici la difficulté de l'acte satirique, car le vrai satirique doit rester maître de ses passions, mais on aboutit alors très vite à une satire idéalisante et irréaliste qui n'est plus en prise directe avec le réel. *The Malcontent* est, au contraire, une satire qui est bien ancrée dans le réel car elle révèle une insatisfaction, mais c'est cet ancrage même qui en constitue la faille. Le malcontent, quand il ne se limite plus à la critique, s'implique, et son envie, son absence de contentement, le prédisposent alors au machiavélisme. Or le machiavélisme, c'est le passage à l'action et c'est le refus de la passivité stoïcienne. La satire jacobéenne est donc mal armée pour se défendre car elle utilise sans s'en rendre compte ce qu'elle voue aux gémonies. On a alors une satire en action, implicite dans la mesure où elle n'est plus dépendante de théories, mais où elle vit au quotidien, dans l'action. Cependant, il y a banalisation de ce à quoi la satire s'oppose: l'implication et l'on s'habitue à la promotion. Il y a un rejet manifeste des certitudes du passé, mais la faille demeure. Si le satirique est à la fois le commentateur et le corrompu, il faut situer autrement le commentaire satirique qui ne provient plus alors de ce qui est dit ou montré explicitement, mais plutôt d'une prise de distance venant du spectateur.

La vraie satire ne trouve donc plus abri dans la bouche du malcontent ni dans celle du bouffon; elle n'est plus totalement contenue non plus dans les dénonciations du

machiavel mécontent, mais elle réside dans l'implicite de la pièce dérivé de sa structure profonde. C'est là où Marston réussit magistralement, car il crée un masque dont la présence même est acte satirique.

La satire pour Marston ne se limite pas à un contenu, mais elle émane d'un exercice de lecture qui devient lui même objet de la satire. C'est, de ce fait, un problème de vision, d'appréhension réflexive du réel. La satire ainsi conçue est fondamentalement théâtrale, car, à l'image de l'acte dramatique, elle impose un jugement, et elle présuppose la nécessité de se démarquer, pour entendre totalement le réel. Sur le plan de la morale, Marston nous enseigne le compromis positif, l'union et non pas la division, mais il est une conséquence annexe inévitable: le théâtre devient plus formel, plus théorique, et, paradoxalement, il paraît revenir en arrière pour évoquer de nouveau le théâtre de la moralité<sup>57</sup> marqué par les grandes questions abstraites, car il en vient à ne plus s'intéresser qu'à des thèmes généraux.<sup>58</sup> Simultanément, et presque en contradiction avec ce que nous venons d'affirmer, il semble, en fin de compte, reléguer la morale au second plan, pour se concentrer sur sa propre technique dont il nous demande d'admirer l'habileté. On assiste alors au glissement inexorable vers la comédie,

---

<sup>57</sup> J.Peter a écrit des pages très intéressantes qui montrent comment la Moralité a donné naissance à la Complainte, puis à la Satire. Il oppose (p.9) la satire concrète, personnelle, à la complainte plus générale, plus conceptuelle, plus allégorique. Il défend alors la valeur artistique de la satire qui, moins générale et moins moralisatrice, dépend en premier de la présentation du satirique. Cette tension entre le général et le particulier conduit J.Peter à juger *The Malcontent* comme une pièce mal ciblée: "The piece is a play of revenge in which a high proportion of the speeches are satiric, or derived from the tradition of complaint." (p.238). Notre étude réussit finalement à concilier les deux termes pour y voir plus d'unité que ne le fait le critique: si nous gardons la terminologie de J.Peter, nous ne pouvons que confirmer l'influence de la Moralité (et de la Complainte). Cependant, la pièce n'est pas une homélie, car son principe esthétique qui repose sur un jeu élaboré autour de l'illusion et de la théâtralité est éminemment satirique, à la fois par le mode de perception, et par le contenu: il brocarde l'abus langagier comme mode (politique) d'appropriation; il s'agit donc d'une réflexion moderne qui induit une attitude pratique face à l'existence. Cf John Desmond Peter, *Complaint and Satire in Early English Literature* (Oxford: Clarendon Press, 1956).

<sup>58</sup> Enid Welsford montre que le souci d'intégrer au théâtre la tradition du masque à l'époque jacobéenne a parfois pour effet de rendre ces pièces abstraites et didactiques, un peu comme les anciennes moralités. Nous adhérons à cette vue, mais en la lisant à l'envers: un théâtre abstrait, tel que celui de Marston, nourri de distance et de mise en scène accueille naturellement un spectacle incrusté, voire des "dumb-shows", qui prolongent alors esthétiquement le déguisement et la quête ontologique. Enid Welsford, *The Court Masque: a Study in the Relationships between Poetry and the Revels* (Cambridge: At the University Press, 1927).

la comédie de l'esprit. Voici donc un théâtre satirique qui semble à son apogée sur le plan de la technique, inclinant vers le détail, et qui, en même temps, paraît douter de ses propres objectifs et se rigidifier autour de la norme. Marston, dans sa vie, poursuivra le même parcours: la raillerie directe, brutale, proche du sarcasme et de l'insulte, puis la raillerie indirecte, subtile, l'adaptation chrétienne, mais aussi sociale, jusqu'à en perdre le goût et la force de ce qui faisait son originalité; c'est le glissement de la raillerie vers la flatterie, de la tragédie vers la comédie. Il s'abîme alors dans la comédie satirique parfois absurde, légère, divertissante, mais de moins en moins pédagogique. C'est le divertissement domestique que l'on trouvera chez Heywood ou chez Wycherley.

Une des conclusions qui s'impose alors, c'est notre difficulté réelle à situer le malcontent. On ne le trouve jamais univoque et statique, tel que la critique l'a peu à peu figé. Si le type social correspondant existe bien, il nous semble que sur le plan littéraire, il n'existe pas véritablement, ou alors il apparaît sous des apparences diverses. La mélancolie est à ranger au rayon des clichés et des accessoires. Les critiques se sont éreintés à le classer en catégories pour établir une échelle allant du plus vers le moins; or celles-ci ont toutes pour caractéristique d'être floues ou artificielles, car elles ne pensent jamais le malcontent en tant que point littéraire de rencontre; seul Gasquet, dans sa thèse sur le machiavel, apporte une partie de la réponse qui se recoupe avec la nôtre: il est, d'après lui, un lieu de rencontres et il ne saurait se définir en autonomie, au risque de sombrer dans un réalisme peu satisfaisant. Le malcontent est un caméléon et il peut être un machiavel, mais tout machiavel n'est pas nécessairement un malcontent, ni un satirique; il peut fournir un commentaire satirique, ce qui n'en fait pas un moraliste pour autant. Le malcontent spécifique de Marston joue sur le déguisement et sur l'hypocrisie, mais son rôle est la restauration de la morale. La comédie le transforme et son rôle n'est plus le même car il vise au rire avant tout, d'où un déplacement des priorités. Marston, et nous l'avons dit à propos de *What You Will*, quitte la satire et opte pour la comédie par l'absurde. On voit alors poindre le théâtre

plus primesautier de la période suivante et *The Fawn* en est comme l'initiateur. Il est le versant comique de *The Malcontent* qu'il éclaire par son évolution, mais dont il se démarque à la fois. Cette inversion des polarités d'une pièce sur l'autre n'est pas fortuite; elle est mise en perspective par la réflexion de Nymphodoro qui éclaire la technique de l'auteur fondée sur la réversibilité: "By Janus, women are but men turn'd the wrong side outward." (*F.*,4,1,73,119-120.) On remarquera, avec Gasquet, que le Machiavel, qui sert de faire valoir au masque, devient maintenant un potentat comique et ridicule. Gonzago est le double de Mendoza, ainsi que Zuccone, et ils font montre de la même volonté, de la même autorité qui pourraient être tout aussi dangereuses si la pièce ne choisissait, dès le départ, de s'en amuser. Si Mendoza est objet de satire, c'est au début de la pièce, alors que Hercules est crédible au début, mais il devient lui-même l'objet de la satire. Le théâtre marque donc un retournement, une inversion en doigt de gant des priorités et la comédie tourne le machiavel en objet de satire. Pensons à Gostanzo de Chapman: il ressemble, en sa fatuité, à Gonzago et Chapman semble avoir adopté la même technique que Marston: une version comique et une version tragique du machiavel à laquelle s'oppose une version ambiguë et moralisatrice.

Le théâtre postérieur reprendra la figure du Malcontent à travers le schéma du critique sur scène. On pense à *The Country Wife* (1675) et à Horner<sup>59</sup> qui, railleur, développe le scandale; il possède le ton et la gouaille du Malcontent:

Sir Jasper:	Come, come, man; what, avoid the sweet society of womankind? that sweet, soft, gentle, tame, noble creature, woman, made for man's companion -
Horner:	So is that soft, gentle, tame, and most noble creature a spaniel, and has all their tricks; can fawn, lie down, suffer beating, and fawn the more; barks at your friends when they come to see you, make your bed hard, gives you fleas, and the mange somtimes. And all the difference is, the spaniel's the more faithful animal, and fawns but upon one master.
Sir Jasper:	He! He! He!
Mrs Squeamish:	O the rude beast!

*The Country Wife*, 2,1,105.

---

<sup>59</sup> William Wycherley, *The Country Wife*, in *Restoration Plays*, int. by Sir Edmund Gosse; Everyman's Library (London: Dent, 1966), pp.81-161.



Narquois et persifleur, il détaille pareillement le vice, mais il ne le fait pas tant pour le vice en soi que pour lui-même et, de ce point de vue, il ne répond plus à la définition du satirique. Amoral, il se sert de l'hypocrisie des autres. Son rôle n'est donc plus celui de sauvegarder la morale, mais de pourvoir à ses propres intérêts, un peu à la manière du parasite Mosca, si bien qu'il se place carrément hors de notre champ d'investigation car le parasitisme dont il se sert n'est plus à finalité satirique. On dira la même chose de Heartfree<sup>60</sup> dans *The Provoked Wife* (1697) de VanBrugh. Son nom peut certes réveiller, à travers l'idée de liberté, des thèmes déjà étudiés et son rôle devrait être celui d'un récepteur des confidences:

Bellinda:           Well, for my part, I should be glad to find somebody would  
                          be so free with me that I might know my faults and  
                          mend 'em.

*The Provoked Wife*.3.1.45.242-244.

Véhicule d'un idéal, celui de la liberté, Heartfree souhaite se libérer mais il n'y parvient pas. Cette pièce très tardive reprend donc, en un mélange d'ironie et de gravité, la présence du critique sur scène, mais le ton n'y est plus; on est confronté à un théâtre domestique, dans lequel se mêlent le rire et la gravité, mais qui a laissé loin derrière les préoccupations métaphysiques de la Renaissance et de la période jacobéenne.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> John Vanbrugh, *The Provoked Wife*, ed. James L. Smith, The New Mermaids (London: Ernest Benn, 1974).

<sup>61</sup> Joseph Wood Krutch, *Comedy and Conscience after the Restoration*; 1924 (rpt. New-York: Columbia University Press, 1961) traduit ce changement de perspective qui caractérise le théâtre de la Restauration dès le début de son ouvrage, pp.1-2: "Elizabethan plays were much occupied with vice, it is true, but vice was still, theoretically at least, 'a creature of hideous mien,' while the Restoration dramatist, in spite of all protests of a satiric intention, often looked upon it tolerantly or, at best, cynically." Il dit donc que le satirique doit nécessairement faire œuvre de détachement et ne point se laisser aller à l'indulgence s'il désire asseoir sa crédibilité.

## **CONCLUSIONS GENERALES**

## 1. Un satirique nouveau

Marston a connu une fortune difficile. Mal compris, méconnu, il laisse encore l'image d'un satirique violent. Par ailleurs, la critique persiste à établir une filiation entre le dramaturge et son *Malcontent*, ne voyant en ce dernier que l'auteur déguisé ou son porte-parole.<sup>62</sup> Or cette vision postule une satire ouverte, directe, pénétrée au premier degré de la présence de l'auteur. Conception facilement explicable, mais erronée, car les débuts de la satire anglaise se sont effectivement nourris de ce rapport direct dans lequel les personnages n'étaient que l'émanation, les porte-voix de l'auteur.<sup>63</sup>

Or ce travail a révélé que la qualité de l'œuvre de Marston était inversement proportionnelle au nombre d'interventions de l'auteur satirique. Avec les années, elle est de moins en moins directe et elle gagne en subtilité. Le dramaturge, en effet, ne conçoit plus sa satire comme un simple contenu moral ou didactique, mais il en fait surgir le sens à travers le véhicule de ce contenu pour réussir à tromper, par l'art rhétorique, la vigilance du spectateur et ce, d'autant mieux que cette stratégie passe inaperçue. Il conjugue alors la rhétorique théâtrale à celle du discours. La frontière entre la forme théâtrale et son contenu s'estompe donc, ménageant une pluralité des voix que relayent toutes les techniques distanciatoires depuis la parodie jusqu'à l'intervention du masque, véritable 'persona' satirique tellement autonome qu'il semble s'affranchir de toute morale. Il apparaît donc que ce dernier correspond par excellence à la vision la plus

---

<sup>62</sup> Donald K. Hedrick, "The Masquing Principle in Marston's *The Malcontent*," *English Literary Renaissance*, 8:1 (1978), 24-42. Cet article va dans la direction de notre travail dans la mesure où il montre bien que les deux aspects ne sont pas incompatibles: "To return to the original issue, it now seems that the assumption that satiric and noble temperaments are antithetical ought to be rejected." (41). Mais Hedrick ne montre pas l'influence du troisième Quarto et les parallélismes avec *The Fawn*: "At any instant in the play, therefore, we are allowed to see two figures at once, the gap in the disguise and their common ground of nobility." (41).

<sup>63</sup> Louis Lecoq, *La Satire en Angleterre de 1588 à 1603*, Etudes Anglaises, 32 (Paris: Didier, 1969), 24-27.

élaborée de l'art satirique du dramaturge: une satire indirecte très perfectionnée reposant sur le déguisement, et aux antipodes d'une satire ouverte reposant sur l'insulte directe.

En outre, cette étude a appuyé cette notion de progression concomitante de la technique et de la pensée sur la constatation que Marston a utilisé tout au long de ces cinq pièces un gisement commun de situations et d'idées qu'il a peu à peu gauchies dans une perspective centrale: le langage est à la base de toutes les corruptions. Le langage est duplicité et il devient l'écho de tous les leurres. Il est donc malaisé de démêler les commentaires développant la valeur morale de la satire et ceux qui développent l'art théâtral. En effet, la parole, prolongée par le théâtre, devient lieu de perception. La satire du dramaturge est donc celle des modes de perception.

Dans *Antonio and Mellida*, l'amour occupe une place centrale. Puis *Antonio's Revenge* fait la part belle à la politique et l'amour y devient accessoire de l'action centrale. *The Malcontent* se situe dans la continuité, car la politique continue de prédominer sur l'amour. Enfin, *The Fawn* revient au thème de l'amour pour délaisser le thème politique. Bref, le dramaturge utilise en alternance la restauration de l'amour, la restauration politique, puis, de nouveau, celle de l'amour, mais sans jamais séparer les deux thèmes, l'un étant chaque fois subordonné à l'autre. Parallèlement, Marston joue sur des tonalités contrastées. *Antonio and Mellida* et *Antonio's Revenge* sont, comme *The Malcontent*, des tragédie-comédies tandis que *The Fawn* est une comédie; on constate donc que la tonalité chez l'auteur semble toujours chercher un équilibre entre deux tendances contraires: la comédie, plus légère, qui associe le rire au thème de l'amour et des situations personnelles, et la tragédie qui associe le sang et la revanche, pour mettre en péril l'harmonie sociale. Cette double polarité induit en arrière-plan toute une conception du monde. Au delà de ce contraste un peu simpliste, on pressent l'évolution esthétique et morale d'un homme pour qui la tragédie et la satire ne répondent plus à une vision stoïque, belle dans l'idéal, mais théorique, et pour qui l'adaptation devient impérative. Le satirique se compromet alors et il s'amuse de

situations qui devraient horrifier le puriste. Le satirique devient humoriste; il se fait plus policé également, mais il y perd son âme de polémiste. Tel nous semble être le dilemme qui poussera Marston hors de la satire et, par la suite, hors du théâtre.

On ne peut donc comprendre Marston qu'en évolution, car ses pièces, imparfaites isolément, se renvoient un grand nombre d'échos internes dont les différences permettent de cerner et de mesurer l'évolution et les tâtonnements du dramaturge: comparer d'entrée de jeu les pièces uniquement sur les critères que nous venons de mentionner, à savoir la notion de comique et de tragique, d'amour et de politique, ne nous a pas semblé être une base de travail pertinente car ce schéma est des plus courants sur la scène. Par contre, nous avons montré comment le langage déguisé devenait peu à peu le point commun de ces pièces et à quel point il se faisait le révélateur de tout le texte, permettant alors d'en éclairer pleinement la compréhension et la tonalité.

## **2. La théâtralité chez John Marston**

L'étude du masque satirique chez Marston a toujours été l'objet de controverses multiples: certains voient en Altofronto un véritable malcontent nostalgique de son duché perdu; devenu ainsi malcontent par nature, il épouserait son déguisement. On peut défendre une telle position car le masque pousse effectivement au mal, voire s'immisce dans des situations ou des attitudes déplaisantes. D'autres ne voient en lui que le prêtre <sup>64</sup> et ils ferment volontiers les yeux sur tout ce qui apparaît négatif en lui. Nous pensons que ces deux thèses ne sont pas irréconciliables car leur faiblesse vient précisément du fait que l'on cherche inlassablement à projeter chez notre

---

<sup>64</sup> William E. Sights, "Elder in a deform'd church": The Function of Marston's Malcontent," *Studies in English Literature 1500-1900*, 13:2 (1973), 360-373, soutient une thèse voisine de la nôtre, mais fait l'impasse sur les aspects déplaisants du masque que nous intégrons à travers une approche reposant plus sur l'esthétique que sur une motivation réaliste et psychologique des personnages.

masque, ainsi que chez tout autre personnage d'ailleurs, un reflet de la psychologie humaine moderne et de ses méandres. En outre, une telle vision postule implicitement que le but du théâtre est celui de la pure traduction scénique des sentiments et des réactions humaines pour se faire le reflet du réel, un monde peuplé de personnages de chair et d'os, dans un temps réel. Conception étriquée qui voudrait que le théâtre singeât le réel pour être crédible, conception erronée que Marston ne cesse de démontrer dans ses pièces, car vouloir reproduire mimétiquement, c'est juger, se saisir de l'essentiel, et, finalement, transformer, comme en poésie, pour atteindre une autre réalité.

C'est, en pratique, une comparaison fortuite entre *The Malcontent* et *The Fawn*, qui, en nous révélant des parallélismes marqués entre ces deux pièces, nous a permis de dégager l'idée d'un système en train de s'élaborer, de s'enchaîner d'une pièce à l'autre et, ce faisant, d'infirmier le mythe de personnages et de situations fidèles à la vie et autonomes. Elle nous a révélé un patient et laborieux travail de construction métaphorique liant masque et langage, extérieur et intérieur. Mieux encore, ces comparaisons nous ont permis de nous apercevoir que le masque de la seconde pièce venait alors à éclairer le premier et, en particulier, dans sa dernière version, celui du troisième Quarto.

Cette lecture comparative et réfléchissante des pièces entre elles est alors devenue notre stratégie d'analyse: éclairer *The Malcontent* à l'aide des pièces qui l'entourent. En dépit d'une grande diversité, on observe chez le dramaturge une continuité exceptionnelle de la stratégie: il ne cesse de se piller, de réutiliser les éléments qu'il a mis au point antérieurement et on a toujours l'impression de retrouver les mêmes thèmes et les mêmes personnages. Ses personnages sont quasiment interchangeables à la fois dans la même pièce et entre les pièces; ils n'ont vraiment pas de "psychologie," même rudimentaire, et on sent difficilement vivre des personnalités

puissantes. Il s'agit presque toujours d'un grand collage de formules indifférenciées <sup>65</sup> et il est symptomatique que l'on soit sans relâche dans l'embarras dès que l'on cherche, par exemple, à analyser un réseau d'images: évolutives, rares et peu centrées, elles ne tissent pas une seconde pièce en filigrane. Les mêmes mots se trouvent chez tous si bien qu'il faut essayer de cerner l'auteur par la construction de son théâtre plutôt que par son lexique. Les thèmes qu'il aborde, les mots qu'il utilise, sont éculés et ils ne se distinguent guère de ce que l'on trouve dans les autres pièces de la période.

Si l'analyse des idées s'avère vite sommaire et décevante, il n'en va pas ainsi de la forme théâtrale. Ce qui compte, chez notre auteur, ce n'est pas tant le message que la présentation de celui-ci et tout l'impalpable qui dépend de l'acteur. C'est l'acteur ou le lecteur qui projette sa personnalité sur ce théâtre. D'apparence très directe et très moderne, ce théâtre fait appel à la musique, au bruit, aux odeurs, et au visuel, et il interpelle directement le spectateur pour lui rappeler qu'il est au théâtre. Ce théâtre a cependant peu à offrir sur le plan suggestif: on y cherchera en vain le rêve et la poésie de Shakespeare qui ouvrent au spectateur le royaume de l'imaginaire poétique. C'est un théâtre sec qui parle peu à la sensibilité poétique, cette invitation au voyage de Baudelaire, et qui ne touche pas le spectateur par l'émotivité poétique. Il n'est pas tissé de ces visions immanentes mais on 'voit' et on entend des phrases plus ou moins maladroitement articulées. Chez Marston, on n'imagine pas, mais on reconstruit, on recompose; il en découle qu'il est moins que jamais un théâtre mimétique du réel, mais, à l'instar de dramaturges modernes tels que Brecht, un théâtre de recomposition qui crée la distance tout en cherchant en même temps à l'annihiler. Son imaginaire n'est pas celui du rêve que procurent les réseaux de mots comme, par exemple, le théâtre de

---

<sup>65</sup> T.F. Wharton, dans "Old Marston or New Marston: the Antonio Plays," *Essays in Criticism*, 25:3 (1975), 358, analyse avec beaucoup de perspicacité les défauts de l'auteur quant à son caractère répétitif: "But it is more often a question of mere reiteration rather than development [...]." Il montre alors le caractère trop indifférencié de son écriture: "Given such randomness, character-assessment of any kind, based on what the characters say and how they say it, becomes hazardous. The tententiousness that this suggests is confirmed by the way in which certain features of speech are accepted or even applauded in a character denoted as good, but ridiculed in a character classified as bad." (358).

Shakespeare, mais un théâtre très intellectuel dans le formalisme de sa stratégie. Il expérimente en créant la distance, le recul sur soi même.<sup>66</sup>

Il est donc maladroit d'opposer Marston et Shakespeare dans la mesure où l'opposition est inégale et les écrivains d'une puissance également différente. On ne peut les mettre sur un niveau d'évolution semblable car leur pratique d'écriture est trop dissemblable. Shakespeare est poète avant tout et son théâtre tout entier semble jaillir de la puissance suggestive du mot qui irradie tout autour en formant le plus petit commun dénominateur de tout l'édifice imaginaire. Ce dernier semble rayonner et tisser un fil, une trame ténue et continue qui nous fait glisser insensiblement du rêve au réel et réciproquement. Cette fluidité qui transcende les apparences, qui parcourt la gamme, et qui, par antithèse, glisse de l'image à la métaphore, ou même à la parabole, génère alors une sorte de rayonnement de l'intérieur qui accède au cœur des choses et des êtres. Le théâtre shakespearien part du mot dont l'intensité est vivement théâtrale car le théâtre mimétique reproduit toutes les échelles du réel. Cette saisie du réel par l'image sous-entend une grande distance de l'approche, car elle se saisit de l'essentiel, du lien, de l'ineffable, de l'essence même. Elle propose donc fondamentalement un univers fondé sur l'union, la continuité, même lorsque celle-ci est remise en question. Paradoxalement, le théâtre shakespearien réussit finalement à être subversif dans la mesure où en créant la distance, il se démarque, démonte le continuum et, de la sorte, remet en cause. Shakespeare ne cherche pas à théoriser, mais il démontre par la scène, car celle-ci se confond avec le verbe et les scènes de théâtre dans le théâtre, ou celles de folie, de mises en scène, sont bien l'indice d'une telle continuité. Hamlet est différent de

---

<sup>66</sup> Brian Gibbons, dans "Marston and the Court: Folly and Corruption," in his *Jacobean City Comedy: A Study of Satiric Plays by Jonson, Marston and Middleton* (Cambridge: Harvard University Press, 1968; 2nd ed. London and New-York: Methuen, 1980), va plus loin que nous tout en confirmant notre analyse car il affirme que la mise en scène avec de jeunes garçons renforce le détachement que génère la pièce: "When we recall the discrepancy in appearance and voice between the youthful boy actors and the adult characters they impersonate, it is clear that for the original audience at Paul's a certain element of detachment and awareness of stylization must here have been constituent parts of the imaginative experience of watching a play; and Marston here goes out of his way to stress the self-consciously artificial status of his dramatic fiction." (p.67).



Malevole car sa folie s'intègre à l'ensemble de la pièce qui porte son nom: il désire savoir mais le mode qu'il découvre alors est celui de l'absence, du néant; il n'y a rien à savoir. Malevole, au contraire, rétablit un ordre chrétien,<sup>67</sup> le decorum, mais il asseoit son art sur la rupture esthétique. Les "Antonio Plays" paraissent donc inachevées, comme un grand chantier ininterrompu, car elles composent une succession de ruptures que l'auteur n'exploite jamais, et il nous laisse face à un système contrastif qui est tout à la fois maladresse d'écriture et volonté de révéler un monde déserté par l'unité et dominé par l'éclatement. Les "Antonio Plays" forment donc une belle réussite abstraite, mais pétrie d'intellectualisme, car on a l'impression d'une construction didactique, d'un système contrapuntique venu de l'extérieur et non pas issu de l'intérieur. C'est une pièce cérébrale, une pièce de l'illusion, non pas comme rêve poétique, comme transcendance du réel, mais un artifice produit en vue d'un certain effet, ce qui conduit aux spectacles les plus outrés, aux scènes de violence et de difformité gothiques et baroques.

Alors que chez Shakespeare, on réagit par la sensibilité profonde, car tout spectateur trouve vite un élément de soi-même ou de ses préoccupations existentielles dans son théâtre, chez le Marston du début, l'auditoire ne réagit que parce que l'auteur fait vibrer la corde sensible et fait appel au spectaculaire. Son œuvre confine de ce fait à l'excès et, ce faisant, il instaure une sensation de rupture. Il s'éloigne alors du théâtre et la revanche, même si elle rétablit l'ordre le plus sommaire, celui du talion, devient celle de l'intolérance. Paradoxalement, elle ne répond plus au réel, au vécu de l'audience qu'elle s'aliène. D'où l'originalité du masque, car ce dernier est à la fois emblème et allégorie dans l'action. Intégrateur, sur le plan dramatique, comme sur le plan esthétique et moral, il essaie de mieux colmater la brèche et sa revanche verbale tisse ce lien. Il est partiellement verbe et emblème de la satire et il referme donc un peu l'écart.

---

<sup>67</sup> William E. Slights, William. "Elder in a deform'd church', The Function of Marston's Malcontent," *Studies in English Literature 1500-1900*, 13:2 (1973), 371: "For all the scurrility of Marston's language in *The Malcontent*, the value which is most consistently and convincingly dramatized is decorum."

Métaphorique, il l'est par sa structure fondée à la fois sur le recouvrement et l'écart, la tentative incessante de rapprocher les deux bords. Cependant, il n'y parvient pas car son rôle, pour amélioré qu'il puisse être, ne fait pas assez appel à l'homme, à sa psychologie ou, plutôt, à sa perception du mot, du verbe comme éléments de vie.

Le rôle du masque-outil, hors temps, agit sur le subconscient du spectateur qui s'en sert lui-même comme levier, pour faire éclater les faux-semblants. En effet il se produit une forme d'identification avec lui dans la mesure où son temps métaphorique se situe à mi-chemin entre la réalité dramatique et la nôtre. Ce désir d'identité avec le masque dont le spectateur souhaite en secret voir s'accomplir la Némésis, induit simultanément une grande distance de la part de l'auditoire qui est amené à juger.

Le théâtre de Marston a donc ceci d'original qu'il ne travaille pas sur le débat élaboré autour de thèmes, mais que sa propre présentation en est le thème essentiel. La notion de perception relative est dès lors à la fois un thème et un mode d'approche. Le point de vue fait ainsi consciemment appel à l'extérieur pour souligner la convention et la critiquer en même temps. Le théâtre de Marston est un théâtre d'empilement comparatif des niveaux de réalité. Notre dramaturge met côte à côte des situations ou des propos dont le sens réel ne peut être appréhendé que de l'extérieur. Il reproduit ainsi, sur une grande échelle, le principe de l'ironie dramatique fondé sur la distance: on ne sait pas toujours si l'on est dans ou hors de la pièce. Dans *Antonio and Mellida* et *Antonio's Revenge*, nous avons un foisonnement de points de vue que les personnages portent entre eux: ces derniers parodient un genre externe comme l'amorisme ou la douleur. Ils se parodient entre eux, ce qui présuppose des niveaux de prise de conscience. Un critique sur scène se moque d'eux mais il n'est pas lui-même à l'abri de la critique car il est observé par les autres, par le spectateur et par l'Induction. En montrant l'écart existant entre la théorie et la pratique, il contribue ainsi à renforcer le thème central de la pièce: la communication et le langage. Or cette pièce s'auto-analyse

à chaque pas, comme si elle n'était qu'un essai sur soi-même. La pièce suivante, *Antonio's Revenge*, par son retournement caricatural, ne fait que renforcer cet aspect introspectif car la comédie se fait tragédie. Plus encore qu'*Antonio and Mellida*, elle semble se moquer de soi-même et de ses propres excès et il est impossible de dire si la pièce se prend au sérieux ou non. Dénuée d'humour, elle est cruelle et violente et la convention semble critiquée avec les éléments mêmes qu'elle critique.

Il nous paraît donc que l'esthétique prime souvent sur la morale qu'elle n'éclaire que dans un temps second: nous savons qu'il s'agit de théâtre car tout vient à nous le rappeler si bien que le message moral perd de sa crédibilité, reposant sur une action dont la sincérité morale est mise à mal par l'utilisation consciente de la parodie. Le langage ou l'esthétique, devient instrument et instrument contradictoire. Il n'est plus enraciné dans l'action mais il semble être un élément extérieur plaqué et le spectateur s'en rend vite compte car il réagit de deux façons: il regarde la convention, il s'en amuse, mais en même temps, il se laisse faire par celle-ci.<sup>68</sup> Simultanément, son sens moral est conduit à la révolte envers ce qu'il a pourtant accepté. La convention devient alors un levier brandi pour pousser à la réaction morale. Mais celle-ci demeure ambiguë car les limites de la convention sont elles-mêmes relatives; on constate, mais on n'explique pas. Par exemple, *The Malcontent* s'empare de la convention de la revanche, mais elle la reprend d'une manière absurde en en faisant une parodie positive qui ne débouche pas sur la violence attendue. On a souvent glosé sur la violence qui

---

68 Ann Blake, "The Humour of Children: John Marston's Plays in the Private Theatres," *The Review of English Studies*, n.s. 38:152 (November 1987), 471-482. Ann Blake qui étudie le rôle joué par la présence de jeunes garçons comme acteurs confirme, sur le plan de la mise en scène, ce que nous démontrons, car elle insiste sur le fait que ces enfants réussissent à la fois à nous détacher de la pièce tout en montrant avec force le ridicule de certains personnages dont la conduite outrancière ou les excès langagiers sont accrus par le fait qu'ils sont joués par de jeunes gens aux limites de leurs possibilités vocales et naturelles: "In both plays [the Antonio Plays] the dramatist at a moment of great emotional pitch challenges the audience to be incredulous by deliberately drawing the attention to the discrepancy between actor and role, and thereby virtually celebrating the triumph of the actor in creating the dramatic illusion in spite of the discrepancy." (481). Ann Blake montre alors un effet de va-et-vient qui est en parfaite harmonie avec nos remarques antérieures sur ce théâtre qui vise à la fois l'illusion et qui en même temps nous en détache avec force: "But Marston's image of the boy actor works like that in *Antony and Cleopatra*. Both force the audience to contemplate the reality behind the theatrical illusion and then, the next moment, to set that aside and accept the illusion with, as it were, a strengthened trust." (481).

caractérise *Antonio's Revenge*. Nous dirons qu'elle reflète le goût du public qui attend le "frisson" de ce théâtre. Ce qui est stéréotypé fait partie de l'attente du public qui réagit comme s'il était confronté à des tableaux pré-fabriqués dont il connaît et attend les détails. Il y a donc un double suspens: celui de l'attente, mais aussi celui de la reconnaissance. C'est pourquoi, il apparaît difficile de juger le sens moral de ce théâtre à partir de critères modernes, car ils obéissent à une norme, à une référence autre. Par contre, l'intérêt de ce théâtre provient de sa capacité à remettre sa propre norme en question. Le spectateur mesure inconsciemment l'écart qui le sépare de ce qu'il voit sur scène et de ce qu'il attend. Et, tel est l'art véritable de Marston, ce qui fait qu'il est encensé en dépit d'une certaine médiocrité; il joue sur la capacité du spectateur à se laisser entraîner, car, superficiellement, son théâtre est un théâtre qui favorise la réaction primaire; il joue sur l'identification dans son sens le plus moderne; comme devant le feuilleton télévisé, le spectateur se régale du déjà vu où il se reconnaît et il tremble pour Mellida, Antonio, ou Malevole; il n'a cure de l'excès un peu réducteur de ce théâtre, car celui-ci le rassure en son for intérieur, et il émet alors un jugement. Marston use de l'excès par convention, mais aussi comme élément distanciatoire. Lorsque Antonio se venge, il répond à l'instinct du talion, instinct primitif. Lorsqu'il tue son fils Julio de ses mains, il satisfait à la fois son désir de revanche, car elle est parfaite, mais en même temps, il la rend odieuse et il suscite le frisson d'horreur chez le spectateur. Le masque renvoie, souligne et, ce faisant, favorise, puis interdit la pensée sommaire qui habite les pièces antérieures. C'est alors que l'intellectualisme marstonnien prend le relais, car le masque métaphorique se fait alors le lien superficiel entre les niveaux de réalité. Le masque est donc dans l'entre-deux, à la fois à l'intérieur de la pièce, où il joue un rôle de "go-between" dans le tissu interstitiel de la pièce, et sur le plan abstrait, car il vient équilibrer, compléter et prolonger les manifestations esthétiques et poétiques du théâtre.

Ceci explique la difficulté fondamentale présentée par les deux premières pièces, les "Antonio Plays": elle ne permettent pas de les juger d'où les critiques toujours contradictoires formulées à leur égard. En outre, le thème du langage qu'elles exploitent ne trouve aucune issue véritable car, s'il est sans cesse soulevé, il ne trouve jamais sa pleine réalisation dramatique: certes, on comprend qu'entre les mots et leur application réelle, il existe un espace, celui qui se trouve entre la théorie et la pratique, mais cela n'a rien d'original: le théâtre exige, s'il veut justifier sa nature, une illustration des thèmes qu'il soulève.

C'est la raison pour laquelle, les deux pièces suivantes, *The Malcontent* et *The Fawn* forment le prolongement naturel et dramatique de ces deux premières pièces qui laissent un goût d'ambiguïté inachevée. *The Fawn* traite également du langage et utilise aussi tous les effets de distance que nous avons relevés dans les "Antonio Plays". On peut même dire que sa structure absurde qui se termine par la parodie ridicule d'un tribunal renforce cet aspect réflexif. Mais la différence essentielle tient à la présence du masque dont le rôle dramatique, tout comme celui du masque de *The Malcontent*, lui permet de donner une réalisation pratique à ce qui n'était que théorie.

### **3. Le masque satirique, emblème langagier et narrateur théâtral**

*The Malcontent*, forme la première réalisation du masque critique dont on notera qu'il a deux noms: Malevole, le Malcontent étant son sobriquet, et Altfronto son nom réel, sous le déguisement. Or, pendant un long moment, le spectateur ne le perçoit que comme personnage intégré à la réalité intérieure de la pièce, à l'égal des autres, car il ne connaît pas le fait qu'il est déguisé. Marston s'est donc donné pour but de proposer une réalité factice pour, fort avant dans la pièce, soudain la miner en ses fondements en nous faisant découvrir que nous nous sommes trompés et que le Malevole agressif n'est autre qu'un pauvre duc déchu par ses faiblesses. A notre

connaissance, cet élément n'a pas suscité tout l'intérêt qu'il aurait dû attirer car il s'accompagne d'un aspect totalement négligé par la critique: à l'inverse des autres pièces de théâtre qui, dans la liste de leurs personnages, font figurer le nom réel et non pas le nom de déguisement, le dramaturge choisit ici de faire précéder toutes ses tirades, même après que son identité ait été dévoilée, de Malevole comme si le déguisement et son nom venaient à primer sur le réel de la pièce: *Altofronto*. La réalité semble donc être plus que jamais celle du déguisement, une sorte de 'fallacy' réaliste. L'effet produit est que le spectateur côtoie le masque en tant que tel sans savoir qu'il en est un, avant d'en découvrir enfin le véritable secret. Bien que le spectateur soit alors conscient du fait qu'il s'agit d'une pose, il persiste à considérer ce dernier tel que le voient les autres personnages: un être réel. Longtemps encore, il croit et se laisse prendre à ce personnage fantasque sans chercher à regarder sous le déguisement, au début tout du moins. On dirait que Marston veut souligner l'aspect noir de sa création pour faire apparaître plus loin, et, comme par surprise, l'autre face. En outre, en privilégiant Malevole, le noir miroir de Mendoza, il réussit à adapter le même déguisement, le mécontentement, comme miroir des repentants et des repentis.

Le masque du Malevole / Malcontent est donc chargé de sens et emblématique des situations qu'il reflète; ce masque déchiré entre le Mal et le Bien est inscrit dans la tradition jacobéenne: il représente le changement social et l'insatisfaction, l'envie et par conséquent l'échec de la quête du bonheur, et il est un danger symbolique pour la cohésion sociale car il en représente l'échec. Le théâtre satirique de Marston s'inscrit tout droit, au premier abord, dans une pensée figée qui impose une norme morale ou présuppose celle-ci. Mendoza représente le mal et Malevole se moule à ce dernier pour également suggérer le vice. C'est à ce moment que la satire décolle car, on assiste ensuite à une sorte de transposition de la nature du masque qui inscrit alors son rôle

dans un système de "réversibilité"<sup>69</sup> emblématique ou métaphorique, c'est à dire un système où l'image et le réel se renvoient en ricochet pour définitivement brouiller les pistes. Bien sûr, chez Marston, on ne saurait parler de "réversibilité" poétique sur le plan langagier car le tissu métaphorique est trop lâche et surtout le fruit de collages trop nombreux pour vivre sa propre autonomie poétique; le mot chez Marston n'irradie pas, au sens poétique, c'est à dire que l'on ne peut pas y chercher de sens métaphorique profond et original à l'image d'un Shakespeare qui recompose sans relâche la poétique des mots pour retrouver dans le vide qui les sépare l'essence des choses. Pourtant, nous dirons que le théâtre satirique de Marston, tout du moins dans *The Malcontent*, sa forme la plus accomplie, joue la "réversibilité" totale. En effet, le rôle du masque, cette pièce d'écriture vivante, se lit comme un vocable et, au lieu d'imposer un enfermement, ce qui est le cas de l'action, il crée l'ouverture. A cet égard, nous dirons que le Malcontent de Marston, créature apparemment déséquilibrée, en vient à représenter l'équilibre car il semble marquer à la fois le début du processus et la fin de celui-ci. Le masque est "entre" et, plutôt qu'une solution finie, il suggère la tension et le vide sous-jacents. Tel est le rôle satirique du déguisement chez l'auteur: faire percevoir, sentir, l'espace, le vide, qui permet de passer d'une chose à l'autre, ou plutôt la fascination qu'exerce ce vide, ce 'no man's land' où tout se noue et se dénoue sans que l'on puisse exactement en trouver le point car celui-ci est mobile et c'est dans la fluctuation a-temporelle et a-spatiale que ce théâtre trouve tout son accomplissement. Le masque miroir est un personnage fictif qui, en même temps, suggère, par une sorte d'empathie et de

---

<sup>69</sup> Michel Morel, dans le chapitre 1 de sa thèse "La dualité" in *Praxis de la Lecture*, vol 1, Thèse de Doctorat d'État (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1989), parle de "l'état métaphorique idéal" (p.85) où s'établit un "pont métaphorique", un "va-et-vient multivalent" (p.86), révélant une situation duelle "[...] où chacun des termes ne se sépare de l'autre que pour autant qu'il s'en rapproche et que, pour cette raison même, nous appelons *réversibilité*." L'auteur en tire alors des conclusions qualitatives sur le mode d'appropriation par le lecteur: "Ainsi la métaphore, dans ses formes les plus élaborées, semble-t-elle toucher juste et nous éclairer de façon définitive mais non réductrice sur la réalité qu'elle retranscrit." (p.86.) Cette notion a inspiré notre réflexion, car elle aide à éclairer l'esthétique du masque. Nous tenons, par ailleurs, à souligner notre dette envers le chapitre intitulé "Au plus abstrait de la norme: le théâtre" (pp.229-96) et sa réflexion sur le mimésis comme "Source conjointe de distance et d'identification [...]" (p.268) et suivie d'une phase nommée "intérieurisation, c'est-à-dire la concrétisation par le spectateur de l'objet produit." (p.268.)

parenthèse métaphorique, la théâtralité elle-même. Double et ambigu, il refuse la catégorisation, le catalogue. Il ressemble à une sorte de bulle, d'extension située hors du temps et de l'espace, qui viendrait faire irruption dans la temporalité, semblable au vengeur de la tragédie admirablement décrit par Gisèle Venet.<sup>70</sup>

L'originalité du masque marstonien tient précisément au fait qu'il n'est pas, en dépit des apparences, un personnage réel mais une pose: sa stratégie est une stratégie active car il crée l'insatisfaction chez les autres ou plutôt elle la révèle et elle l'exacerbe. Le satirique est un miroir qui attire les envieux et qui éclaire le chaos enfoui au fond d'eux. Si nous le voyons tout noir, au début, c'est pour être mieux pris au piège qu'il nous tend: on se sert de lui comme d'un instrument et il se laisse faire. Avec une sorte de passivité active qui va bien dans le sens de sa nature paradoxale, il recueille l'envie des autres, la douleur d'être, et la leur renvoie alors. En bref, il critique et il détruit, en se servant des armes qu'on lui prête ou qu'on lui donne. Œil de la conscience morale, il réfléchit la contradiction de son interlocuteur et, cannibale, il l'absorbe car il offre son hypocrisie à l'hypocrisie. Sur le plan langagier, on peut donc dire que le masque-miroir vide, dénude le langage de son sens; acteur par essence, il dénude le réel et il s'offre comme un psyché à la notion de théâtre. Le rôle satirique du masque ne peut donc être séparé de son rôle langagier: s'il fait naître ou confirme l'insatisfaction, le chaos chez ses victimes, il peut également canaliser celle-ci de manière positive: la douleur de l'envie peut se transformer en douleur du repentir et la confusion du vocabulaire dénote bien le rôle double du masque et de la langue: les larmes de la souffrance sont aussi bien celles du mal de vivre que celles de la contrition positive et la torture peut être à la fois celle de l'insatisfaction que l'on vit, celle que l'on impose aux autres, ou celle du repentir actif. Marston trouve, ici, à travers le masque, un lien dramatique de premier ordre: il se sert du mot pour arriver à ses fins car ce dernier devient un instrument de

---

<sup>70</sup> Gisèle Venet, *Temps et Vision Tragique: Shakespeare et ses Contemporains* (Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1985), pp.74-75.



revanche, un levier pire que le glaive. Le mot ambigu qu'il utilise trouve une réalisation tout aussi ambiguë chez la victime qu'il conforte ou détruit. Tout ceci n'est possible que grâce à la nature double du masque qui, sous son déguisement, connaît le Bien.

Esthétiquement, le masque peut se définir comme une forme emblématique du déguisement du langage et telle est la fonction majeure apportée par les ajouts du troisième Quarto. La raillerie brutale, arbitraire, est disjonction et elle ne sert qu'à créer la rupture tandis que la flatterie est métaphore par essence: elle habille, elle joint, elle crée pour mieux briser ensuite et ouvrir les yeux sur le gouffre qu'elle éclipse. Ce que *The Fawn* apporte, à travers son masque, c'est la présence d'un flatteur et l'analyse concomitante de la flatterie. On découvre vite alors que la flatterie n'est qu'absurdité car elle permet de s'affranchir du réel et les victimes succombent à leur propre charme! Le système que Marston met en place est habile dans la mesure où il allie sans cesse le fond et la forme; le flatteur est un caméléon qui imite et, dès lors, s'immisce chez ceux qu'il singe. L'imitation crée une sorte de proximité catoptrique et le flatté va à la rencontre de ce qu'il croit entendre. La flatterie induit une forme de solipsisme et de dégénérescence, dans la mesure où elle s'écoute sans progresser ni se régénérer. La flatterie est donc sœur du parasitisme qui s'y repaît comme dans un miroir. Paradoxalement, elle crée l'écart et la destruction de l'intérieur; ce qui caractérise la flatterie de nos masques, c'est que la symétrie s'y dissout vite en a-symétrie et fait naître une stratégie du décalage semblable à celle du déguisement.

Le troisième Quarto de *The Malcontent* enfante un masque proche de celui de *The Fawn* car il allie flatterie et raillerie, attrait et répulsion, et c'est la méconnaissance de ces deux concepts qui précipite la chute des monstres; la satire naît désormais de l'indirection: le parasite railleur et flatteur fait dire et agir les autres si bien que la satire devient un problème d'interprétation verbale. En créant un satirique parasite, miroir à deux faces qui, en apprenant à refléter, découvre en même temps dans l'action son propre visage et ses propres faiblesses, la satire du dramaturge montre donc une satire

qui se libère du didactisme verbal pour un didactisme esthétique. Le satirique déguisé est théâtre dans le théâtre et il procède à sa propre mise en abîme grâce à la connaissance détachée du spectateur qui contemple un théâtre qui se dénude et qui expose son propre mode de fonctionnement. Cette double révélation, gigogne, réveille dans l'auditoire une semblable prise de distance et une pareille dénudation dont l'émotion naît de la reconnaissance différée d'une partie de soi, de ses envies et de ses faiblesses. On se reconnaît dans le masque et en même temps on expulse la pensée scélérate. Ainsi la satire naît-elle, non plus des critiques qu'elle profère, mais des renseignements qu'elle offre sur elle-même et ses propres modes de transmission. Telle doit être la vraie satire qui ne se limite pas à un transfert d'information, mais le fait en portant un regard sur soi-même, sur la manière et sur l'art de ce transfert.

#### 4. La norme morale

Il s'agit bien là d'un processus de nature cathartique car toute satire se fonde sur une norme en arrière-plan. Il s'agit ici de celle d'Altofronto dont le nom composé trahit à la fois faiblesse et noblesse. On sait qu'Altofronto cherche, à l'ombre du masque, le moyen de faire ce qu'il n'a pas pu faire: se servir du langage pour manipuler les autres, pour faire face à un monde fluctuant et dominé par l'opinion. Altofronto se doit d'être un Malevole avant de pouvoir endosser la parure de l'ermite. Il se pénètre de son déguisement, pareil à l'acteur qui s'engloutit dans son rôle, non pas en se niant, mais en l'enrichissant par ce qu'il est vraiment. Sa double nature n'est pas incompatible psychologiquement; elle l'est encore moins sur le plan artistique. Dès lors, il coalise sur sa personne la fusion du Mal et du Bien, de l'action et de la parole. Feliche, dans *Antonio and Mellida* et *Antonio's Revenge*, n'est, en comparaison, qu'un pâle critique malheureux, au nom mal adapté. Plat comme une figurine de carton, il n'a pas cette dimension, ni cette implication. Commentateur extérieur, il est hors-système comme un visiteur, alors que notre masque joue un rôle actif et satirique qui

s'interpénètrent. Marston a changé l'axe de sa stratégie. Il ne désire plus un vengeur aigri qui se réclame de Dieu pour couvrir ses crimes de sang mais un être tolérant qui pratique la revanche du mot et non plus celle du sang; en effet, la douleur désintègre quand elle est issue de la déchéance morale, si bien que le masque la provoque avec l'hypocrisie des mots ou leur brutalité directe à des fins thérapeutiques pour déciller ou, au mieux, convertir.

Bref, le dramaturge ne montre plus un Christianisme passif, mais une religion active où le choix ultime incombe à l'individu. Ce choix est nécessairement celui de la compromission, de l'alliance de la pratique et de la théorie, et il dénonce à la fois la revanche du sang et le stoïcisme statique. Traversé par la douleur, le monde marstonnien doit donc être nuancé, car le malheur y est à la fois passif et actif. Passif dans la mesure où la maladie ou la torture sont subis comme des châtements, mais actif dans la mesure, où ils peuvent mener à une prise de conscience du Mal.

Il est clair que pour Marston le paradoxe consiste à diviser pour mieux recoller et ceci vaut tant sur le fond que sur la forme. Le masque détruit en se servant des mêmes armes si bien que les mots "grief" ou "misery" peuvent prendre alors des sens totalement contradictoires. Ce système de miroirs enchâssés génère la destruction par forces opposées, moteur de ces pièces. L'impression fournie, grâce à la supériorité du masque, c'est celle d'un éclatement par explosion ou par implosion: par explosion, car le masque pénètre au cœur, mais par implosion, car ce que le masque détruit, ce sont les faux-semblants du langage qui, brusquement, cèdent de l'intérieur comme si un gigantesque boomerang avait agi. On assiste à la déchirure du monde jacobéen en pleine évolution. Mais, il faut le souligner une fois encore, le satirique montre désormais une désintégration active, due aux personnages, à leur parole torve, et non pas à quelque immanence ou à quelque châtement céleste ou poétique. Le masque provoque et accentue donc cette rupture, alors que l'on a, sur scène, l'impression d'une

réconciliation. Tel n'est pas le moindre des paradoxes effectués par le masque mi-railleur, mi-flatteur.

Les implications concernant le rôle du masque dépassent le personnage pour mettre en cause l'un des fondements du système de pensée aristotélicienne reposant sur l'ordre, l'harmonie et la continuité. En effet, l'analyse satirique du langage que le dramaturge conduit à travers ses fous déguisés passe par la notion de rupture en remettant en question le lien harmonique qui devrait exister entre le mot et son contenu. Bien parler, suivre les canons de la rhétorique était présomption de véracité. Or, le dramaturge montre que le langage n'est plus inscrit dans la hiérarchie des choses et qu'il n'est plus nécessairement le reflet de l'intérieur, ce qui rappelle le dilemme de Desdémone, terrifiée à l'idée que le nom de catin vînt à s'emparer d'elle. On a vu comment le troisième Quarto et *The Fawn* établissaient une relation entre "speech," "wit," "wisdom," "policy" et "religion." Cette relation sous-entend à la fois la continuité, mais également la rupture de ce continuum; or celle-ci devient dangereuse pour l'ordre social car le mot peut alors devenir instrument de pouvoir et la politique et la religion peuvent devenir incompatibles, de simples instruments s'exploitant mutuellement. Marston dit que la vérité n'est plus immanente au cœur des choses ni du langage. Plus rien n'est inscrit nulle part et tout est travail de projection du locuteur. Alors, perverti ou non, le langage devient le siège de la morale: la liberté se réduit au langage et la flatterie peut devenir emprisonnement et mort à travers le mot. C'est la raison pour laquelle, nos masques doivent apprendre à parler en usant de faux-semblants tels que la flatterie. Le mot n'est plus qu'un instrument, au même titre que la dague ou le déguisement.

Pour Marston, le déguisement est fondamentalement associé à la métamorphose et l'étude du langage devient donc le lieu de transformation, de glissement, et de deshérence du sens. L'auteur montre que le langage agit sur le monde et que la métamorphose, n'est pas seulement effectuée par les faits, mais par les artifices du

langage. Marston dépasse donc l'étude de la langue comme symbole de dualisme ou de déguisement pour montrer que celle-ci orchestre toutes les transformations et les promotions qui rythment l'action de son théâtre. Le changement abusif de sens que l'on fait subir aux mots, non seulement reflète, mais impose les mutations brutales que l'on fait subir au réel: la réalité de cette fin de siècle n'est plus celle de la vérité ni de la beauté mais celle, plus factice et plus clinquante, des mots.

### **5. La morale du langage**

Apprendre à parler c'est désormais apprendre à se déguiser, à se transformer, à être de son temps. La parole n'est plus le reflet de l'objet. Pourtant, et paradoxalement, elle peut provoquer la métamorphose des choses et elle devient alors pouvoir, action, illusion et duperie. Dès lors, l'art du dramaturge consiste à associer le va-et-vient entre le réel et le mot à celui qui existe entre l'homme et ses masques pour nourrir une réflexion sur le thème de l'identité profonde. La quête ontologique de l'essence et de l'étiquette sont indéfectiblement liées et la valeur morale de la satire se nourrit du processus de nomination qu'elle sous-tend. La langue peut ordonner la déconstruction du réel aussi bien que sa reconstruction. C'est pourquoi Marston nous confronte à des individus fracturés en quête de soi. Pour certains, c'est la quête de l'identité réelle, celle de l'âme, et cela vaut un nouveau baptême actif, une réunion avec Dieu, alors que pour d'autres, il s'agit d'une construction évanescence, celle d'un statut. Le théâtre de notre dramaturge offre une dynamique curieuse: il est toujours en train de séparer, de fractionner, de détruire, mais également de reconstruire. Il rejette l'unité factice, habillée d'une intégrité de façade, pour en faire jaillir une autre, fondée sur l'action et le compromis réaliste.

Si l'auteur évacue la continuité stoïque et monolithique d'un Epictète ou d'un Marc Aurèle, et s'il repousse la vision chrétienne traditionnelle, cela n'implique pas

pour autant de sa part un rejet intellectuel, car ses personnages modèles, les plus purs, vivent effectivement ce détachement total. Mais il s'agit d'un idéal, d'une rêverie dont la pratique s'accommode mal car il n'est pas compatible avec l'exercice du pouvoir, voire de la religion. Bien que nostalgique de cette continuité, Marston flétrit avec audace le monde décadent qui l'entoure tout en suggérant le compromis et l'adaptation. C'est pourquoi on l'a souvent taxé d'hypocrisie car sa satire paraît se délecter de ce qu'elle rejette; elle se sert du langage et des méthodes qu'elle réprouve: Antonio, par exemple, devient l'image de ceux qu'il vient de détruire avec l'alibi de la caution divine. Il en va de la sorte pour Pandulpho Feliche qui l'accompagne dans cette débauche de violence.

On mesure alors l'intérêt des masques dont la théâtralité autorise maintenant la création de niveaux de perception décalés: les masques se servent de ce qu'ils veulent détruire. Et, pareillement, le théâtre de Marston oscille entre le désir de se détacher de la pensée de son époque et celui de s'y raccrocher. Si le masque trouve son identité ambiguë en faisant ce qu'il ne doit pas faire, en poussant au vice langagier, le théâtre du dramaturge en fait autant. Il condamne un système, mais il s'y raccroche, ne pouvant s'en sevrer par manque de recul. Il cherche à tout concilier et il se brûle les ailes.

Voici pourquoi Marston est un auteur bien plus optimiste qu'on ne le dit généralement: sa satire cherche inlassablement à combler le gouffre entre l'apparence et la réalité, tout en sachant bien que ce gouffre existe irréductiblement. L'auteur doit donc sa modernité de pensée à sa faculté de questionner les grands équilibres de son époque; il bâtit toute sa dialectique sur l'écart existant entre la théorie et la pratique et la nécessité du compromis. Mais on ne peut savoir s'il s'y résout par faiblesse ou par lucidité car ses personnages sont, comme lui, tentés par la solitude ultime.

## 6. Marston et Shakespeare, le technicien et le poète

Hélas, ce système satirique orchestré par les jeux imbriqués du mimétisme semble souvent s'enliser dans une belle construction, car le formalisme de celui-ci est si envahissant qu'il en perd toute spontanéité. C'est dommage car il est, pour notre dramaturge, un moyen satirique puissant qu'il développe avec ténacité tant à l'intérieur de ses pièces que dans la genèse de celles-ci. En effet, si l'on prend en compte ce qui fait la richesse de *The Malcontent*, on comprend que Mendoza, Pietro, Bilioso, et Malevole sont unis par une sorte de trame qui les rend à la fois semblables et dissemblables; c'est dans cet écart que se trame leur définition réelle, car leur but commun est affiché: envieux, chacun accroît son désir de pouvoir sur autrui jusqu'à la folie qui le mènera à la chute. Cette osmose qui agence la diversité et la continuité, n'est pas seulement esthétique, mais elle se nourrit de la morale, car elle dénonce, par l'entremise du schème de la flatterie, ce qui fait l'essentiel du mimétisme: une imitation à retardement qui souligne, dans une poursuite échevelée, l'écart permanent entre l'identité et l'altérité. L'agencement en cascades permet au dramaturge de définir, par le biais du déguisement langagier, la mimésis comme une thérapie satirique, car cette prise de la parole-outil par tous les personnages, s'agence comme un kaléidoscope dangereux qui stimule chez les dupeurs l'avidité de possession par le truchement d'un subtil processus d'imitation; on sait que parler est un instrument de pouvoir, mais aussi de chute, car il vous met à la merci de votre adversaire. Identité et réciprocité forment le pivot de ce conflit du déguisement, tant physique que moral, dont les masques sont les médiateurs: se déguiser par imitation est le moyen d'atteindre l'autre, de le percer jusqu'au cœur. Etre est donc ambigu car c'est se soumettre à la mutation, à la métamorphose et à la traduction. Ainsi Malevole est-il médiateur au même titre que Maquerelle ou tous les "panders" de tout poil qui caractérisent nos pièces. Il n'est d'ailleurs pas fortuit que le thème de la copie soit récurrent et renforcé par tout le jeu des images ou des représentations scéniques ou symboliques. Balurdo amoureux de ses

portraits ou de sa belle langue montre bien la désincarnation par projection qui caractérise le système satirique marstonien, surtout quand il se joue de l'écart entre la flatterie-désir et de la raillerie-répulsion. Lors, on explique fort bien le rôle joué par les images associées du double et de la circularité, car, et nous rencontrons ici certaines des conclusions de René Girard dans son livre récent sur Shakespeare,<sup>71</sup> le mimétisme ne se satisfait pas d'équilibre, mais il est toujours en mouvement, et l'objet des passions, miroir de soi, accepté et banni à la fois, est toujours renouvelé. Marston montre bien que le mimétisme poussé jusqu'à l'absurde mène à la destruction, voire à l'auto-destruction, à la négation de soi. On en a un exemple des plus clairs lorsque l'on étudie l'attitude de Zuccone qui va jusqu'à souhaiter être cocu pour mieux pouvoir justifier toutes ses craintes. Anticipation absurde sur le plan psychologique en apparence, mais fondée sur le désir secret de voir vénérer, voire approprier par les autres, ce que nous chérissons afin de mieux nous valoriser nous-mêmes. Si nous appliquons la théorie de Girard, nous constatons que le jeu du double est toujours recommencé chez Marston car l'envie va à l'envie comme la jalousie va à la jalousie. Inflation vers le haut que nous avons décelée par l'entremise du langage dont la composition ou la décomposition artificielles ne sont que les reflets de cette stratégie en trompe-l'œil.

D'où l'intérêt du masque pour qui se déguiser c'est chercher à se couler à l'autre tout en l'atteignant par delà la distance: torture, cocufiage consenti, voire sourdement appelé de ses vœux, et désir, flatterie sont finalement mêlés. On a vu que le dramaturge appelait régulièrement de ses vœux les mélanges sucré-salé, doux-amer comme indices de sa stratégie langagière ambivalente. Le sadisme ou le masochisme si souvent reprochés au dramaturge, et, pour déplaisants qu'ils puissent être, ne sont pas gratuits mais ils sont le reflet du glissement inhérent à la flatterie et à l'envie: vouloir être un

---

71 René Girard, *Shakespeare: les Feux de l'Envie*, Traduction (Paris: Bernard Grasset, 1990). Cet ouvrage sur le rôle de la mimesis chez Shakespeare, semble venir à point nommé pour souligner et confirmer une partie de nos conclusions. Si nous pouvons ici juger du bien fondé de son ouvrage admiré, mais également controversé, lorsqu'il se fonde sur l'amour comme sur une sorte d'avatar de l'envie mimétique, on ne peut nier par contre le rôle de l'envie qui dépasse les situations amoureuses.



autre c'est vouloir à la fois plus d'un bonheur factice et fragile, mais aussi plus de souffrance consentie et de désillusion; lorsque le cocufiage est recherché comme Zuccone, Pietro ou Bilioso, sur le plan sentimental, ou comme Mendoza, Piero ou le vieux duc de *The Fawn*, il s'agit alors d'une perte de l'identité, d'une éclipse, d'une reddition sourdement acceptées <sup>72</sup>. Le traumatisme marstonien, si souvent incompris, nous semble émaner du jeu perpétuel sur l'identité et l'altérité qui reflètent une rupture essentielle pour la période: celle de la rhétorique; cette rupture jacobéenne conduit au renoncement à la possession et peut expliquer en partie le renoncement de Pietro et des autres, Marston compris, qui se réfugient dans contemplation de Dieu.

Ce qui distingue alors Marston de Shakespeare, par exemple, et si l'on oublie un instant la maladresse du style, la répétitivité, la violence gratuite, c'est précisément ce filet de protection qu'il tend derrière lui: il explore des choses nouvelles, cherche en tout sens, sait questionner les grands équilibres de son époque, ce qui est bien, mais il ne peut créer des personnages tels que Iago qui dépassent le système par leur malignité et imposent véritablement le chaos, ce cataclysme existentiel qui ne permet pas le retour en arrière en abolissant définitivement les grandes certitudes. Marston adopte, mais il ne remet pas radicalement en question tandis que Iago, par exemple, est capable de discuter le mal avec lucidité. Certes, la remise en question chez Shakespeare se nourrit de son environnement, ce qui la rend tragique, mais elle sait concevoir la façon de s'en échapper alors que Marston - et ce fut une des difficultés de notre travail - donne l'impression de tourner en rond dans un système un peu rigide qu'il a habilement ficelé sur la plan théâtral. Notre auteur ne va pas très loin dans

---

<sup>72</sup> On peut même ajouter, afin de confirmer le rôle central dévolu au cocuage, que ce dernier est important pour la théâtralité, car il dépasse de loin le simple niveau de l'aveuglement personnel pour prendre en compte les rapports de distance avec le spectateur; c'est ce qu'affirme Katharine Eisaman Maus, dans "Horns of Dilemma: Jealousy, Gender, and Spectatorship," *Journal of English Literary History*, 54:3 (Fall 1987), 578: "For even when his perspective seems radically at odds with the audience's, the cuckold's combination of awareness and ignorance, marginality and power, distanced superiority and voyeuristic submission to the blandishments of spectacle, recapitulates the paradoxical relationship of the audience to theatrical performance." Ce commentaire met en évidence le jeu marstonien qui utilise le masque comme emblème de déguisement et de théâtralité.

l'approfondissement. Ainsi, sur le plan de l'analyse, son approche de l'apparence et de la réalité en reste-t-elle au dualisme qu'il exprime alors de manière cumulative et sous toutes ses facettes mais dans le désordre. On observe peu d'évolution à l'intérieur des pièces: dès que, par exemple, le langage et la flatterie ont été définis dans *The Malcontent*, voire intégrés à travers le masque, on en reste à un circuit fermé qui n'explore que superficiellement les formes variées du discours. *The Fawn* reprend les mêmes thèmes, mais les exploite autour de l'écriture, et, de façon plus abstraite, à travers le gage et la rhétorique. Bref, chaque pièce individuellement laisse insatisfait alors que la somme de celles-ci décrit une pensée en évolution.

Nous pouvons conclure sur l'insuccès du travestissement qui, s'il est une réalité sociale, mène au fiasco. Par l'échec du travestissement, il nous faut comprendre à la fois celui du masque et celui du discours, du mot utilisé en tant qu'instrument pour se saisir du réel. Derrière le mot se cache le vide et, instrument fugitif de pouvoir, il devient vite vacance de celui-ci. Le mot ou le déguisement en viennent à ne plus recouvrir que du vide et il n'est plus alors le gage de l'identité, mais le révélateur de la fragmentation. Il y a donc implicitement condamnation du machiavel qui se perd lui-même en s'aventurant dans son image, de même qu'il y a rejet de la dépouille du malcontent ou du flatteur en société, car ils ne sont que l'envers de la médaille. De toute évidence, Marston met au rencart la société du profit et du mensonge, le monde qui s'affranchit une fois pour toutes de l'ordre naturel. A cet égard, la disparition du Fawn et du Malcontent établissent la même chose: les êtres a-sociaux, ces identités monstrueuses qui véhiculent le mensonge et l'anormalité sont condamnées à l'anéantissement. Ils sont d'ailleurs entraînés au fond du gouffre par leur propre mentor, le Machiavel. Il s'agit d'une sorte de noyade à deux, une étreinte mortelle de l'apparence motivée par l'envie et la volonté d'imposition. C'est la raison pour laquelle, Marston est, somme toute, peu révolutionnaire: il garde en ligne de mire la justice poétique, la justice chrétienne. Le dramaturge, sous des allures affranchies, car il pose sans ambages le problème de la

continuité harmonique, se laisse enfermer dans la tradition, la coutume et la raison. C'est un théâtre très réactionnaire, très conservateur, qui joue sur les sentiments assez primaires de l'auditoire. Novateur, il soulève de vieux mythes dépassés, comme celui de la langue reflet du réel, mais il lorgne en même temps du côté des rêves chastes et pieux. Frappé de plein fouet par la crise de l'identité de son siècle, il la revendique à travers la nécessité de la métamorphose, de l'adaptation, de l'accommodement; il faut savoir se compromettre désormais, juste un petit peu, en essayant de faire se rejoindre la théorie et la pratique, la pensée et l'action. Il nous guide ainsi lentement en arrière vers une sorte de stoïcisme éclairé.

Ferment d'originalité mais expérimentateur maladroit, trop souvent piètre styliste, John Marston dramaturge trahit visiblement ses limites à travers une écriture maladroite et entachée d'excès. La spontanéité de son théâtre qui semble plus composé que jamais, une sorte de théâtre préfabriqué, est contestable, mais il en sourd une modernité certaine, habile à tirer parti de la structure en explorant les limites de celle-ci. Il possède indéniablement le sens du théâtre dans la mesure où il accorde un rôle pleinement actif à l'acteur qu'il n'enfouit pas, mais dont il exalte le rôle. Dans cette logique, il intègre le spectateur à la pièce à travers un refus catégorique du pseudo-réalisme. Le seul réalisme qui puisse toucher le spectateur, c'est celui de la sonorité et du rythme dont l'auteur puis l'acteur jouent admirablement sans pour cela avoir l'ambition de faire du "beau". Au contraire, la brisure sonore autant qu'esthétique a un sens pour lui. C'est la base de son théâtre. C'est pourquoi il manifeste un sens aigu de la structure et de ses liens avec le fond. Les signes, voici un sujet qui le taraude. Hélas, il veut trop embrasser. Certes, il montre que le foisonnement des signes est le reflet des facettes de l'existence et il sait la difficulté qu'il y a à cerner, à s'approprier le réel. Mais notre dramaturge se laisse alors emprisonner par ce qu'il désire rejeter: le langage pompeux et rhétorique. Il s'agit souvent de maladresse mais nous ne pouvons l'en excuser pour autant en y décelant toujours quelque effet parodique. Si la parodie existe

bien, elle dépasse souvent la mesure. Comme le flatteur, l'auteur se laisse prendre aux rêts de la belle parole ou de la démonstration absurde. Son théâtre devient, à l'image de son langage, une sorte d'allégorie du vide. Ce style lourd ou glacé, cette création verbale débridée qui le caractérisent tout comme cette théâtralité trop visible, ne réussissent finalement qu'à l'entraîner, tel Narcisse, vers ce qu'il redoute: la déformation, la démesure, loin de la vie.

Néanmoins, il est indéniable qu'il fait œuvre de novation quand il remet en question le rapport existant entre le mot et son contenu et en jetant bas le mythe platonicien de l'unité harmonique. Réaliste de fait, jacobéen, il dénonce des attitudes plus qu'il ne remet véritablement en question un système qui représente toujours un idéal à ses yeux.<sup>73</sup> Bien dans son époque, il finit par accepter la nécessité de la compromission, d'un ajustement car l'homme ne peut plus demeurer enfermé et autonome, comme une reproduction souveraine et microcosmique de l'harmonie générale. Il perd son personnalité hautaine et il doit s'adapter à la mouvance du monde

---

<sup>73</sup> La Renaissance a ceci de paradoxal qu'elle cherche à s'échapper du carcan ancien qui l'enferme. On a vu à quel point l'individu centrait le monde autour de son autonomie et générait machiavels et malcontents, tous deux synonymes de déchirement et, paradoxalement, d'identités éparpillées et tenaces à la fois. Le malcontent est en quête de son autonomie, mais sa propre attitude, tout comme celle du flatteur, annonce déjà sa perte; il recherche en fait non point à s'échapper comme le fait le marchand, mais à imiter, perçu de jalousie. Narcisse en diable, il ébauche l'art baroque à travers la diversité métaphorique et l'excès centrifuge qui le caractérisent; or, sa démarche profonde vise non pas l'éclatement, mais un retour centripète à l'ordre et à l'équilibre qu'il convoite. Le masque de Marston, dont la quête du compromis est pourtant tournée vers l'extérieur, se noie finalement avec ses doubles car il est happé par le monde fermé et sécurisant de la tradition et de l'unité. En dépit de son originalité vivace, *The Fawn* marque peut-être, et précisément à cause de sa structure absurde et inversée, une certaine décadence, le dérapage et l'engloutissement qui auront raison de cet auteur.

A propos de *Hamlet*, Gérard Genette, dans *Figures I* (Paris: Editions du Seuil, 1966), parle de "pirandellisme avant la lettre qui cherche à dérouter le public en introduisant une seconde scène sur la scène, en faisant jouer aux acteurs le rôle de comédiens ou de spectateurs, en multipliant les décrochements d'une pièce-gigogne qui à la limite se reflèterait indéfiniment sur elle-même." (p.17). Marston, lui, utilise les pièces-gigognes *entre elles* et il s'y sclérose en se démultipliant à l'infini, mais sans s'enrichir à travers un parcours en évolution réelle: son évolution est en trompe-l'œil; finalement dépourvu d'envergure contestataire et bien maigre poète, Marston retrouvera le silence de la religion une fois l'action passée. Si sa première œuvre *Pygmalion*, porte un nom prestigieux, suggestif d'évolution, de métamorphose et de création, elle véhicule aussi en sourdine le retour au figé et l'échec programmé de toute sa dynamique: bien qu'il soit provocateur, et moderniste sur le plan de la technique et de l'écriture, Marston est avant tout un conservateur, voire même un décadent, dans la mesure où il cherche à garder les structures rigides qu'il a cherché à rejeter - en vain. En dénonçant une idéologie mimétique, il s'y enferme à son tour.

qui lui offre une identité désormais changeante. Marston est donc en quête d'un équilibre, d'une nouvelle identité en ce siècle de bouleversements. Mais il prône, envers et contre tout, le contentement chrétien, sur fond de raison et de sagesse. On en vient alors à se demander si le satirique n'est pas, au delà même du moraliste, un savant à la manière de Sir Thomas Brown<sup>74</sup>: un homme curieux qui explore le monde à travers le langage et qui, sans succès, s'évertue à montrer ce qui se cache derrière la façade, ce vide, cette tension ou tout se rapproche sans jamais pouvoir se rencontrer. Il sent et il cerne la faille, mais il ne réussit pas à s'échapper du système qui l'enferme et où il s'enferme.<sup>75</sup> Ce piège d'une identité tiraillée est peut-être la véritable essence du fameux pessimisme jacobéen.

Marston demeure donc un auteur fondamentalement ambigu, riche et pauvre, créatif et routinier, sauf dans une pièce, *The Malcontent*, où il sait, après le troisième Quarto, faire montre de mesure et de pondération. Moderne en sa technique scénique qui se refuse à l'illusion de la correspondance mimétique, il allie beaucoup d'abstraction et d'intellectualisme qu'il contre-balance par un désir paradoxal de concret en ne négligeant ni le spectateur ni l'acteur dont il valorise la présence ordinaire.

---

<sup>74</sup> Comme le démontre la thèse d'Albert Favre, *L'Expression chez Thomas Browne* (Avignon: Aubanel, 1979), cet écrivain bien postérieur au nôtre (1605-1682) est pareillement écartelé par deux forces apparemment contradictoires: d'une part, la curiosité du savant qui découvre la nature, et, d'autre part, un style incompatible avec la rigueur scientifique, mais dont la poésie donne une intemporalité magnifique à son œuvre qui "suggère plus qu'elle n'exprime." (p.458). C'est en fin de compte la langue imagée, expression de la foi par le paradoxe (p.417) qui le sauve de l'oubli et qui le fait pénétrer au vif du monde en lui donnant le regard et les intuitions du savant moderne.

Par analogie, on dira la même chose de notre auteur satirique dont l'enlèvement du questionnement n'est racheté que par l'habileté et le modernisme de la conception dramatique. Mais à l'inverse de Browne ou de Shakespeare, il reste un simple "technicien", qui ne réussit pas à devenir poète, à créer un autre monde. Acteur avant tout, il déshabille le système, le met à nu, mais il semble imperméable à la magie des mots. Certes, il se méfie de la poésie et de l'illusion, mais il appelle pourtant de ses vœux le recollement lexical idéal (dont il sait bien les limites). Or ce dernier nous paraît pire que la poésie, car il a pour prétention d'accaparer, d'être le réel. A cet égard, Marston est à des lieues du modernisme paradoxal de Browne.

<sup>75</sup> Robert Ornstein, dans *The Moral Vision of Jacobean Tragedy* (Madison and Milwaukee: University of Wisconsin Press, 1960), p.16, lit dans cette évolution un désir de se raccrocher au passé, réaction compréhensible en ce siècle de transition et de valeurs nouvelles: "It is perfectly understandable that in such an age men emphasized not only the need for stable order but also the inherent natural order of the universe." Ce besoin d'ordre confirme la note précédente sur l'enfermement marstonien.

Marston s'adresse à la foule par le rire et non point à travers la prédication. Voici bien un état nouveau qui, en dépit des apparences et de l'extrême recherche esthétique qui le caractérise, nous éloigne radicalement du théâtre généraliste et moralisateur, de la tragédie formelle, métaphorique, fondée sur l'éloquence et sur le décorum. La quête est clairement celle de la comédie et même celle de la spontanéité sans fard, mais elle se fait par des chemins détournés et souvent artificieux. Il ne faut pas rechercher chez ce dramaturge des hommes "convaincants" sur scène. Marston ne vise jamais le réel et, le ferait-il, que la psychologie de l'individu serait par trop balbutiante. S'il instille parfois quelque motivation psychologique sporadique, c'est au même titre que Shakespeare qui habite soudain une forme abstraite de motivations complexes. Balayons donc du revers cette idée tenace de la véracité psychologique sur scène à laquelle le spectateur moderne se raccroche. Mais ne la chassons définitivement pour autant, car, paradoxalement, Marston la cultive sur un autre plan, capital pour l'avenir. En effet, l'homme de théâtre, le metteur en scène, fait constamment appel à la sensibilité du spectateur et à sa capacité de perception personnelle. Et nous usons de l'adjectif "personnelle" à dessein, par opposition à une perception convenue, celle qui répondrait alors à la norme esthétique ambiante.

De tout ceci, il apparaît clairement que John Marston est beaucoup plus fin qu'on ne le dépeint d'ordinaire. Epaulé par le savoir pratique de l'"homme de terrain," il met tout son art à travailler sur un registre subtil, entièrement ourdi de dualisme et de contradiction. C'est, à cet égard, un satirique original qui sait fouetter ce qu'il y a de plus vulgaire chez l'homme, pour le ramener simultanément vers la découverte de ce qu'il y a de plus noble en lui: sa capacité autonome de distance et de jugement personnel, loin des fantasmes et des mascarades de l'opinion. Tragique et sérieux, toujours en équilibre instable, son art satirique oscille alors entre le didactisme chrétien des Moralités, un stoïcisme pur et dur, et une légèreté, une insouciance, une adaptabilité et un esprit caustique que ne renieraient point un dramaturge de la Restauration.

## **APPENDICES**

## **PROBLEMES TEXTUELS**



## DATES

Ce travail faisant appel à une succession d'œuvres parallèles ou contemporaines,  
nous avons regroupé ici les œuvres essentielles mentionnées dans notre texte:

Thomas Kyd	<i>The Spanish Tragedy</i>	1587
William Shakespeare	<i>Richard III</i>	1593
William Shakespeare	<i>Love's Labour's Lost</i>	1594?
William Shakespeare	<i>Richard II</i>	1595-1596?
John Marston	<i>Antonio and Mellida</i>	1599
William Shakespeare	<i>As You Like It</i>	1599-1600
William Shakespeare	<i>Hamlet</i>	1600
John Marston	<i>Antonio's Revenge</i>	1600
John Marston	<i>What You Will</i>	1601
John Marston	<i>The Dutch Courtesan</i>	1603-1604
William Shakespeare	<i>Othello</i>	1603
John Marston	<i>The Malcontent</i>	1604
George Chapman	<i>Bussy d'Amboise</i>	1604
George Chapman	<i>All Fools</i>	1604?
John Marston	<i>The Fawn</i>	1605
John Marston	<i>Sophonisba</i>	1605
Ben Jonson	<i>Volpone</i>	1606
Thomas Middleton	<i>The Revenger's Tragedy</i>	1606-1607
George Chapman	<i>The Revenge of Bussy</i>	1610
John Webster	<i>The White Devil</i>	1612
John Webster	<i>The Duchess of Malfi</i>	1614
William Wycherley	<i>The Country Wife</i>	1675
Sir John Vanbrugh	<i>The Provoked Wife</i>	1697

## EDITIONS UTILISÉES

Les citations utilisées au cours de ce travail proviennent des pièces de John Marston éditées dans la *Regents Renaissance Drama Series*. Cette collection est en effet celle qui présente le plus de fiabilité quant à l'établissement des textes d'après les éditions originales, car elle indique avec précision les différentes variantes du texte. Elle nous a été particulièrement précieuse pour la prise en compte des évolutions de *The Malcontent*. Sur ce plan, l'édition Mermaid offre des indications identiques. L'édition de *The Malcontent* par José et Madeleine Axelrad offre un texte qui paraît authentique, dans la mesure où l'anglais n'a pas été modernisé, mais il fait l'impasse sur la manière qui a présidé à son établissement. *The Fawn* présente des variantes mineures, répertoriées fidèlement dans cette collection et à l'identique dans l'édition de David A. Blostein (*The Revels Plays*.) Pour le reste des œuvres, nous avons utilisé la reproduction moderne (*Anglistica and Americana*. Hildesheim, Germany: Georg Olms) de A.H. Bullen pour des raisons de disponibilité, et afin de ne pas trop diversifier l'origine de nos citations, tout en leur conservant le plus d'unité possible:

*Antonio and Mellida*: Hunter, G.K., ed. *Regents Renaissance Drama Series*. Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1965. London: Edward Arnold, 1965.

*Antonio's Revenge*: Hunter, G.K., ed. *Regents Renaissance Drama Series*. Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1965. London: Edward Arnold, 1966.

*The Malcontent*: Wine, M.L., ed. *Regents Renaissance Drama Series*. Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1965. London: Edward Arnold, 1965.

*The Fawn*: Hunter, G.K., ed. *Regents Renaissance Drama Series*. Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1964. London: Edward Arnold, 1965.

*The Dutch Courtesan*: Wine, M.L., ed. *Regents Renaissance Drama Series*. Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1965. London: Edward Arnold, 1965.

*The Works*. 3 vol. Ed. A.H. Bullen. London: John C. Nimmo, 1887; rpt. in *Anglistica and Americana*. Hildesheim, Germany: Georg Olms, 1970. [sans *Histriomastix* ni *Jack Drum's Entertainment*].

## **BIBLIOGRAPHIE**

## I. LES ŒUVRES DE JOHN MARSTON. EDITIONS DIVERSES

### A. EDITIONS DES ŒUVRES SEPARÉES

#### 1. *The Metamorphosis of Pygmalion's Image and Certain Satires*

*The Metamorphosis of Pigmaliions image and certaine satyres*. 1598 (as by William Kinsayder). Rptd. J.C., Alcilia 1613, 1619, 1628.

Bowle, J., ed. *Miscellaneous Pieces of Poesie*, 1764.

Fiske, Frederick, ed. (with an Introduction and Notes). "John Marston's Satires" Ph.D. Diss. Cornell University 1921.

*The Metamorphosis of Pigmaliions Image* . Ed. Waltham St. Lawrence, Berks: Golden Cockerel Press, 1927.

Donno, E.S., ed. *Elizabethan Minor Epics*. New-York, 1963.

#### 2. *The Scourge of Villainy*

*The Scourge of Villanie: Three Bookes of Satyres*. 1598 (as by William Kinsayder). 1599 (2 edns, with Satyra Nova).

Bowle, J., ed. *Miscellaneous Pieces of Poesie*. 1764.

Harrison, G.B., ed. London: Lane (Bodley Head Quartos), 1925.

#### 3. *Hitriomastix*

*Histriomastix: or the Player Whipt*. 1610.

Simpson, ed. *The School of Shakespeare*. Vol.2. 1878.

Tudor Facsimile Texts, 1912.

Besig, Emma M.S., ed. "*Histrio-Mastix; or The Player Whipt*." Unpub. M.A. Diss. Cornell University 1929.

#### 4. *Jack Drums Entertainment*

*Jack Drums Entertainment: or the comedie of Pasquill and Katherine*, as it hath been sundry times plaide by the children of Powles. 1601, 1616, 1618.

Simpson, R., ed. *The School of Shakespeare*. Vol. 2. 1878. Tudor Facsimile Texts, 1912.

### 5. Poems

In Chester, R. *Love's Martyr*. 1601.

Newdigate, B.H., ed. *The Phoenix and the Turtle*. Oxford, 1937.

Hosbaum, Philip, ed. *Ten Elizabethan Poets: Wyatt, Chapman, Marston, Stanyhurst, Golding, Harington, Raleigh, Greville, Sidney, Spenser*. Harlow: Longmans, 1969.

### 6. *Antonio and Mellida*

*The History of Antonio and Mellida: the first part*, as it hath been sundry times acted by the children of Paules. Written by J.M. 1602.

Dilke, C.W., ed. *Old English Plays*. Vol. 2. 1814.

Greg, W.W., ed. Malone Society Reprints. London: Oxford University Press, 1921.

Stolzenbach, Conrad. "A Critical Acting Edition of *Antonio and Mellida* by John Marston (1602)." *Dissertation Abstracts*, 23 (1962), 3352 (University of Michigan).

Hunter, G.K., ed. Regents Renaissance Drama Series. Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1965. London: Edward Arnold, 1965.

Schoenover, Kathryn Louise. "An Edition of John Marston's *Antonio and Mellida*." Ph.D. Diss. University of Toronto (Canada) 1976.

### 7. *Antonio's Revenge*

*Antonio's Revenge: the second part*, as it hath beene sundry times acted by the children of Paules. Written by J.M. 1602.

Greg, W.W., ed. Malone Society Reprints. London: Oxford University Press, 1921.

Hunter, G.K., ed. Regents Renaissance Drama Series. Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1965. London: Edward Arnold, 1966.

Gair, W. Reavley, ed. *The Revels Plays*. Manchester and Baltimore: Manchester University Press and The Johns Hopkins University Press, 1978.

### 8. *What You Will*

*What You Will*. 1607.

Dilke, C.W., ed. *Old English Plays*. Vol. 2. London, 1814-1816.

Woodhead, M.R., ed. Nottingham Drama Texts. Nottingham: Nottingham University Press, 1980.

### 9. *The Malcontent*

*The Malcontent*. 3 edns, the last 'with the additions played by the Kings Majesties servants, written by John Webster'. Printed V. Simmes. F.W. Aspley, 1604.

Dodsley, R., ed. *A Select Collection of Old Plays*. Vol. 4. 1744.

Reed, I., ed. Dodsley, vol. 4. 1780.

Reed, I., ed. *Ancient British Drama*. Vol. 2. 1810.

Collier, J.P., ed. Dodsley, vol. 4. 1825.

Dyce, A., ed. *The Works of John Webster*. 2: 322-362. London, 1859.

Lucas, F.L., ed. *The Complete Workes of John Webster*. 3: 294-310. New-York, 1870. [The Induction to *The Malcontent*].

Neilson, W.A., ed. *The Chief Elizabethan Dramatists*. Boston, 1911.

Brooke, C.F.T. and Paradise, N.B., eds. *English Drama*. 1933.

Harrison, G.B., ed. (with an Introduction). '*Temple Dramatists*'. Dent: London, 1933.

Spencer, H., ed. *Elizabethan Plays*. 1933.

Baskervill, C.R., ed. *Elizabethan and Stuart Plays*. 1934.

Axelrad, José et Madeleine, eds. (Introduction, texte et notes). Paris: Bordas, 1963.

Wine, M.L., ed. Regents Renaissance Drama Series. Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1965. London: Edward Arnold, 1965.

Harris, Bernard, ed. *The New Mermaids*. London: Ernest Benn, 1967.

Facsimile. (with an introduction by John Webster). Menston, Yorks.: Scolar Press, 1970.

Hunter, G.K., ed. *The Revels Plays*. New-York: Harper and Row, 1975. Manchester: Manchester University Press, 1975.

### 10. *The Fawn*

*Parasitaster: or the Fawne*, as it hath benee divers times presented at the Black friars by the children of the Queenes Majesties Revels 1606. 2 edns.

Dilke, C.W., ed. *Old English Plays*. Vol. 2. London, 1814-1816.

London, Philip Whitney. "John Marston's *Parasitaster or the Fawne*. A Critical Edition." *Dissertation Abstracts*, 26 (1965), 2755. (University of Michigan).

Hunter, G.K., ed. Regents Renaissance Drama Series. Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1964. London: Edward Arnold, 1965.

Blostein, David A., ed. *The Revels Plays*. Manchester: Manchester University Press; Baltimore, M.D.: The Johns Hopkins University Press, 1978.

### 11. *The Dutch Courtesan*

*The Dutch Courtesan*, as it was playd in the Blacke-friars by the children of her Majesties revels 1605.

Walley, H.R. and Wilson, J.H., eds. *Early 17th-Century Plays*, 1930.

Wine, Martin Larry. "John Marston's *The Dutch Courtesan*: a Critical Edition. Unpub. Doct. Diss. Harvard University 1960.

Wine, M.L., ed. Regents Renaissance Drama Series. Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1965. London: Edward Arnold, 1965.

Davison, Peter, ed. Fountainwell Drama Texts. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1968.

Salgado, Gamini, ed. In *Four Jacobean City Comedies*. Harmondsworth: Penguin, 1975.

### 12. *Sophonisba*

*The Wonder of Women: or the Tragedie of Sophonisba*, as it hath beene sundry times acted at the Black friars. 1606.

Kemp, James William, Jr. "A Critical Edition of John Marston's *The Wonder of Women, or the Tragedie of Sophonisba*." *Dissertation Abstracts International*, 31 (1970), 5406 A (University of South Carolina).

Kemp, James, William, ed. John Marston's *The Wonder of Women or The Tragedie of Sophonisba*: A Critical Edition. New-York: Garland Pub., 1979.

### 13. *The Insatiate Countess*

*The Insatiate Countess: a Tragedie*, acted at White-fryers. 1613, 1616, 1631 (2 issues, one as 'written by William Barkstead').

Melchiori, Giorgio, ed. *John Marston and Others*. The Revels Plays. Manchester: Manchester University Press, 1984.

### 14. *Eastward Hoe* (John Marston, George Chapman et Ben Jonson)

*Eastward Hoe*, as it was played in the Black friars by the children of her Majesties Revels, 1605. 1605 first edn reissued and 2 further edns ptd. in this year.

Dodsley, ed. *A Select Collection of Old Plays*. Vol. 4. 1744.

Chetwood, W.R., ed. *Memoirs of Jonson*, 1756.

Reed, I., ed. Dodsley. Vol. 4. 1780.

Reed, I., ed. *Ancient British Drama*. Vol.2. 1810.

Collins, J.P., ed. Dodsley. Vol. 4. 1825.

Schelling, F.E., ed. *Eastward Hoe by Jonson, Chapman and Marston and Jonson's The Alchemist*. Belles Lettres Series. Boston, 1903.

Cunliffe, J.W., ed. Gayley. Vol. 2. 1913.

Farmer, J.S., ed. Tudor Facsimile Texts. 1914.

Harris, Julia Hamlet, ed. "*Eastward Hoe*, by Chapman, Jonson and Marston." With an Introduction, Notes and Glossary. Ph.D. Diss. Yale University, 1926.

Brooks, C.F. and Paradise, N., eds. "*Eastward Ho!*" *English Drama 1580-1612*. Boston, 1933, pp. 397-435.

Spencer, H., ed. *Elizabethan Plays*. 1933.

Petter, C.G., ed. *The New Mermaids*. London: Ernest Benn, 1967.

Van Fossen, ed. Manchester: Manchester University Press; Baltimore, M.D.: The Johns Hopkins University Press, 1979.

### 15. *Poetry and Miscellaneous*

The honorable Lorde and Lady of Huntingtons entertainment of their right noble mother Alice, Countess Dowager of Derby the first night of her Honors arrival at the house of Ashby. Aug. 1607].

MSS: (1) Huntington Lib. ms EL 34 3. 9.

(2) B.L. ms Sloane 848, F. 9 (fragment)

Davenport, ed. *Poems of Marston*. Liverpool, 1961.

Extracts in *Works of Milton*. Vol. 5. Ed. Todd, H.J. 1801 and Progress of James I. Vol. 2. Ed. J. Nichols. 1828.

The argument of the spectacle presented to the sacred Majestys of Great Britain and Denmark as they passed through London.

B.L. Royal ms 18 A xxi

Davenport, ed. *Poems of Marston*. Liverpool, 1961.



## B. EDITIONS DES ŒUVRES COMPLETES (COLLECTIONS)

*The Workes of Mr John Marston: Being Tragedies and Comedies Collected into one Volume.* Ed. W. Sheares, 1633. Contains *Antonio and Mellida*, *Antonio's Revenge*, *Wonder of Women or The Tragedy of Sophonisba*, *What You Will*, *Fawne*, *Dutch Courtesan*.

*The Works of John Marston.* Ed. J.O. Halliwell (Phillipps). 3 vol. 1856. [sans *Histrion-Mastix* ni *Jack Drum's Entertainment*]

*Poems.* Ed. A.B. Grosart. Manchester, 1872.

*The Works.* 3 vol. Ed. A.H. Bullen. London: John C. Nimmo, 1887; rpt. in *Anglistica and Americana*. Hildesheim, Germany: Georg Olms, 1970. [sans *Histrion-mastix* ni *Jack Drum's Entertainment*].

*The Plays of John Marston.* 3 vol. Ed. H. Harveywood. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1934-1939.

*The Poems of John Marston.* Ed. Arnold Davenport. Liverpool English Texts and Studies. Liverpool: University Press, 1961.

*The Selected Plays of John Marston.* Ed. Macdonald P. Jackson and Michael Neill. Plays by Renaissance and Restoration Dramatists. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. [*Antonio and Mellida*, *Antonio's Revenge*, *The Malcontent*, *The Dutch Courtesan*, *Sophonisba*.]

## II. LES ETUDES SUR JOHN MARSTON ET SON ŒUVRE:

### ETUDES INDIVIDUELLES DES ŒUVRES

(Articles et chapitres d'ouvrages)  
(Ouvrages et thèses publiés ou non publiés)

#### A. THE METAMORPHOSIS OF PYGMALION'S IMAGE AND CERTAIN SATIRES THE SCOURGE OF VILLAINY POEMS

Colley, John Scott. "Opinion and the Reader in John Marston's *The Metamorphosis of Pigmaliions Image*." *English Literary Renaissance*, 3:2 (September 1973), 222-231.

Cross, Gustav. "An Unrecognized Poem by John Marston." *Modern Language Notes*, 74:3 (March 1959), 325-330.

Cross, Gustav. "Marston's *Metamorphosis of Pigmaliions Image*: A Mock-Epyllion." *Etudes Anglaises*, 13:3 (July-September 1960), 331-336.

Cousins, A.D. "The Protean Nature of Man in Marston's Verse Satires." *Journal of English and Germanic Philology*, 79:4 (1980), 517-529.

Davenport, A. "Some Notes on References to Joseph Hall in Marston's *Satires*." *The Review of English Studies*, 9 (1933), 192-197.

Finkelpearl, Philip J. "From Petrarch to Ovid. Metamorphosis in John Marston's Metamorphosis of Pigmaliions Image." *Journal of English Literary History*, 32:4 (September 1965), 333-348.

Gunby, D.C. "Marston, Mecho, and Supererogation." *English Language Notes*, 14:2 (1976), 98-99. [*The Scourge of Villainy*].

Horne, R.C. "Voices of Alienation: The Moral Significance of Marston's Satiric Strategy." *Modern Language Review*, 81:1 (January 1986), 18-33.

Lea, Kathleen. "An Emendation for Satire X of *The Scourge of Villanie*." *The Review of English Studies*, 8 (July 1931), 334-336

Mc Grath, Lynette. "John Marston's Mismanaged Irony: The Poetic Satires." *Texas Studies in Literature and Language*, 18 (1976), 393-408.

Weiss, Adrian. "Rhetoric and Satire: New Light on John Marston's *Pygmalion* and *The Satires*." *Journal of English and Germanic Philology*, 71:1 (1972), 22-35.

#### B. HISTRIONASTIX

Finkelpearl, Philip J. "John Marston's *Histrionastix* as an Inns of Court Play: A Hypothesis." *Huntington Library Quarterly*, 29 (May 1966), 223-234.

Geckle, George L. "John Marston's *Histrionastix* and the Golden Age." *Comparative Drama*, 6 (1972-1973), 323-325.

Hoppe, F.F. *Histrionastix Studien*. Breslau, 1906.

Kernan, Alvin. "John Marston's Play *Histrionastix*." *Modern Language Quarterly*, 19 (1959), 134-140.

Lake, D.J. "*Histrionastix*": Linguistic Evidence for Authorship." *Notes and Queries*, 28 (1981), 148-152.

#### C. JACK DRUM'S ENTERTAINMENT

Andrews, Michael C. "*Jack Drum's Entertainment* as Burlesque." *Renaissance Quarterly*, 24:2 (Summer 1971), 226-231.

Davis, Gilbert R. "The Characterization of Mamon in *Jack Drum's Entertainment*." *English Language Notes*, 3 (1965), 22-24.

D. ANTONIO AND MELLIDA, ANTONIO'S REVENGE

Ayres, P.J. "Marston's *Antonio's Revenge*: The Morality of the Revenging Hero." *Studies in English Literature 1500-1900*, 12:2 (1972), 359-374.

Baines, Barbara, J. "*Antonio's Revenge*: Marston's Play on Revenge Plays." *Studies in English Literature 1500-1900*, 23:2 (Spring 1983), 277-294.

Bergson, Allen. "The Ironic Tragedies of Marston and Chapman: Notes on Jacobean Tragic Form." *Journal of English and Germanic Philology*, 69 (1970), 613-630.

Bergson, Allen. "Dramatic Style as Parody in Marston's *Antonio and Mellida*." *Studies in English Literature 1500-1900*, 11:2 (1971), 307-325.

Berland, Ellen. "The Function of Irony in Marston's *Antonio and Mellida*." *Studies in Philology*, 66 (1969), 739-755.

Cornelia, Marie. "Dramatic Style and Dramatic Language in Marston's *Antonio and Mellida*." *Ariel*, 9:4 (1978), 21-29.

Cross, G. "The Date of *Antonio and Mellida*." *Modern Language Notes*, 72 (1957), 328-332.

Crothall, Lucia. "Antonio." *Plays and Players* (London), 27:3 (1979), 23-24.

Dineen, Marcia B. "An Annotated Bibliography of Criticism of John Marston's Antonio Plays." *Bulletin of Bibliography and Magazine Notes* (Westwood, M.A.), 38:2 (1981), 71-81, 91.

Dollimore, Jonathan. "Marston's 'Antonio' Plays and Shakespeare's *Troilus and Cressida*: The Birth of a Radical Drama." *Essays and Studies*, 33 (1980), 48-69.

Eidson, J.O. "Senecan Elements in Marston's *Antonio and Mellida*." *Modern Language Notes*, 52 (1937), 196-197.

Foakes, Reginald A. "John Marston's Fantastical Plays *Antonio and Mellida* and *Antonio's Revenge*." *Philological Quarterly*, 41 (1962), 229-239.

Foakes, Reginald A. "Mr Levin and 'good drama'." *Essays in Criticism*, 22 (1972), 327-329. [on the Induction to *Antonio and Mellida*]

Forker, Charles R. "Tennyson's 'Tithonus' and Marston's *Antonio's Revenge*." *Notes and Queries*, 6:11 (December 1959), 445.

Frost, David L. "The Dates of Marston's *Antonio and Mellida* and *Antonio's Revenge*." In his *The School of Shakespeare: The Influence of Shakespeare on English Drama 1600-42*. Cambridge: At the University Press, 1968, pp. 276-279.

Geckle, George L. "*Antonio's Revenge*: 'never more woe in a lesser plot was found'." *Comparative Drama*, 6 (1972-1973), 323-335.

Hallett, Charles A. "Andrea, Andrugio and King Hamlet: The Ghost as Spirit of Revenge." *Philological Quarterly*, 56 (1977), 43-64.

Hallett, Charles A. and Elaine S. Hallett. "Antonio's Revenge and the Integrity of the Revenge Tragedy Motifs." *Studies in Philology*, 76 (1979), 366-386.

Hedrick, Donald K. "Marston's *Antonio and Mellida*, V1 54 (Rope Verse)." *English Language Notes*, 14 (1977), 98-99.

Hewitt, William Joseph. "Preach not the Stoic: A Study of the Antonio Plays of John Marston as a Reflection of his Moral and Philosophical Attitude." Honors Diss. Harvard, 1961.

Levin, Richard. "The New Inn and the Proliferation of Good Bad Drama." *Essays in Criticism*, 22 (January 1972), 41-47.

Levin, Richard. "The Proof of the Parody." *Essays in Criticism*, 24 (July 1974), 312-317.

Madeleine, R.E.R. "Boy's Beards and Balurdo." *Notes and Queries*, 30:2 (1983), 148-150.

Maugeri, Aldo. John Marston: *Antonio and Mellida*. Messina: Edizioni La Editrice Universitaria, 1951.

McGinn, Donald J. "A New Date for *Antonio's Revenge*." *PMLA*, 53 (1938), 129-137.

Palumbo, Ronald J. "Emblematic Characters in Marston's Antonio Plays." *American Notes and Queries*, 18:3 (1979 / 1980), 35-37.

Pendleton, Thomas A. Revengers and Rivals: "*Antonio's Revenge* and *Hamlet*." *Hamlet Studies: An International Journal of Research of The Tragedie of Hamlet, Prince of Denmarke*, 2:2 (1980), 42-61.

Reiman, Donald Harrington. "Marston, Jonson, and *The Spanish Tragedy* Additions." *Notes and Queries*, 7:9 (September 1960), 336-337.

Scott, Michael. "Dreams and Dramatic Technique: John Marston's Antonio Plays." *Trivium*, 2 (May 1976), 114-126.

Sharpe, Robert Boies "A New Date for *Antonio's Revenge*." *PMLA*, (March 1938).

Smith, John H., L.D. Pizer and E.K. Kaufman. "Hamlet, *Antonio's Revenge* and the Ur-Hamlet." *Shakespeare Quarterly*, 9:4 (Autumn 1958), 493-498.

Wharton, T.F. "Old Marston or New Marston: the Antonio Plays." *Essays in Criticism*, 25:3 (1975), 357-369.

Yoshiko, Ono. "Marston no Tragical Satire: *Antonio's Revenge* ni okeru 'revenger' kosatu." *Eibungaku Kenkyu*. (Tokyo), 63:2 (December 1986), 315-330.

### E. WHAT YOU WILL

Becker, P. *Das Verhältnis von John Marston's What You Will zu Plato's Amphitruo und Sforza d'Oddi's I Morti Vivi.* Halle, 1904.

Holthausen, F. "Die Quellen von Marston's *What You Will*." *Shakespeare Jahrbuch*, 41 (1905).

Palumbo, Ronald J. "Philosophic Wordplay: A Note on Marston's 'Quadratus'." *American Notes and Queries*, 16:7 (1977/ 1978), 102-103.

Yamada, Akihiro. "Press Variants in John Marston's *What You Will*." *Studies in Humanities* (Matsumoto), 20 (March 1986), 55-59.

### F. THE MALCONTENT

Abiteboul, Maurice. "L'Univers de *The Malcontent* de John Marston: l'Exil et le Royaume." *Mythes, Croyances et Religions dans le Monde Anglo-Saxon*, Cahier N°8 (1990), Université d'Avignon, 3-28.

Brettell, R.E. "More Bibliographical Notes on Marston." *The Library*, 12 (1931), 240-241.

Babula, William. "The Avenger and the Satirist: John Marston's Malevole." In *The Elizabethan Theatre*. 6. Ed. G.R. Hibbard. Hamden, Conn.: Shoe String Press, 1977, pp. 48-58.

Bennett, Robert B. "The Royal Ruse: Malcontentedness in John Marston's *The Malcontent*." *Medieval and Renaissance Drama in England*, 1 (1984), 71-84.

Brodsky, G.W.S. "Fortune's Bawd: Symbolism of the Maquarelle Episode in *The Malcontent*." *Seventeenth Century News*, 41:1/2 (Spring/ Summer 1983), 9-11.

Champion, Larry S. "*The Malcontent* and the Shape of Elizabethan-Jacobean Comedy." *Studies in English Literature 1500-1900*, 25:2 (Spring 1985), 361-379.

Clark, Ira. "Character and Cosmos in Marston's *Malcontent*." *Modern Language Studies*, 13:2 (1983), 80-96.

Cross, G. "The Date of *The Malcontent* Once More." *Philological Quarterly*, 39 (1960), 104-113.

Faber, J. Arthur. "Rhetorical Strategy in John Marston's *The Malcontent*." *The Husson Review*, 4 (1970), 18-24.

Foakes, R.A. "On Marston's *The Malcontent*, and *The Revenger's Tragedy*." In *The Elizabethan Theatre*. 6. Ed. G.R. Hibbard. Hamden, Conn.: Shoe String Press, 1977, pp. 58-75.

Geckle, George L. "Fortune in Marston's *The Malcontent*." *PMLA*, 86:2 (1971), 202-209.

Greenman, David. "Atmosphere, Contrast and Control in Marston's *The Malcontent*." *Shakespeare Jahrbuch* (Weimar), 111 (1975), 133-144.

Greg, W.W. "*The Malcontent*." *The Library*, 9 (1908), 402.

Greg, W.W. "Notes on Old Books: John Marston: *The Malcontent*." *The Library*, 4th Series 2 (1927), 49-57.

Gunby, D.C. "The Third Quarto of *The Malcontent*: Marston's Additions and their Effects." *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, 31 (May 1969), 20-27.

Hedrick, Donald K. "The Masquing Principle in Marston's *The Malcontent*." *English Literary Renaissance*, 8:1 (1978), 24-42.

Jensen, Ejner. "Theme and Imagery in *The Malcontent*." *Studies in English Literature 1500-1900*, 10 (1970), 367-384.

Kieffer, C. "Music and Marston's *The Malcontent*." *Studies in Philology*, 51:2 (April 1954), 163-171.

Korninger, Siegfried. "John Marston and die Bedeutung des *Malcontent*." In *Theodor Spira Festschrift*. Ed. Vielrock, Helmut and Willi Erzgräber. Heidelberg: Winter, 1961, pp. 152-163.

Lake, D.J. "Webster's Additions to *The Malcontent*: Linguistic Evidence." *Notes and Queries*, 28 (1981), 153-158.

MacDonald, Charles Osborne. "*The Malcontent*." In *The Rhetoric of Tragedy: Form in Stuart Drama*. Amherst, 1966.

Slights, William. "Political Morality and the End of *The Malcontent*." *Modern Philology*, 2 (1969), 138-139.

Slights, William. "'Elder in a Deform'd Church': The Function of Marston's *Malcontent*." *Studies in English Literature 1500-1900*, 13:2 (1973), 360-73.

Smith, K.F. "A Note on Marston's *The Malcontent*." *American Journal of Philology*, 27 (1906), 318-324.

Solomon, Brownell. "The Theological Basis of Imagery and Structure in *The Malcontent*." *Studies in English Literature 1500-1900*, 14:2 (Spring 1974), 271-284.

Stoll, Elmer Edgar. "Shakspeare, Marston and the *Malcontent* Type." *Modern Philology*. 3:3 (January 1906), 281-303.

Stoll, Elmer Edgar. "The Date of *The Malcontent*: A Rejoinder." *The Review of English Studies*, 11 (1935), 42-50.

Walley, Harold R. "The Date of *Hamlet* and Marston's *The Malcontent*." *The Review of English Studies*, 9 (1933), 397-409.

Ward, James Xenophon. "A Computer Concordance to John Marston's *The Malcontent*." *Dissertation Abstracts International*, 39 (1978), 1604A University of South Carolina 1978.

Ward, James Xenophon. "A Concordance to *The Malcontent*." Salzburg: University of Salzburg, 1988.

Weiss, Adrian. "Webster's Induction and the Prologue to *The Malcontent*." *Papers of the Bibliographical Society of America*, 70:71 (1st Qt 1976), 103-107.

West, Herbert. "Unifying Devices in Four Globe Plays." *Dissertation Abstracts International*, 32 (1970), 5424A (Ga.) [*The Fair Maide of Bristow. Thomas Lord Cromwell. The Revenger's Tragedy. The Malcontent.*]

Wharton, T.F. "*The Malcontent* and 'dreams, visions, fantasies'." *Essays in Criticism*, 24:3 (1974), 261-274.

Yagi, Tsuyoshi. "Fushigeki *The Malcontent*" [*The Malcontent*, A Satirical Play]. *Eigo Seinem* [*The Rising Generation* (Tokyo)], 119 (1974), 693-698.

#### G. THE FAWN

Beecher, Donald. "The Sense of an Ending: John Marston and the Art of Closure." In *The Show Within: Dramatic and Other Insets. English Renaissance Drama (1550-1542)*. Ed. François Laroque. Centre d'Etudes et de Recherches Elisabéthaines. *Proceedings of the International Conference held in Montpellier, 22-25 Novembre 1990*. Collection Astraea no 4, Volume 2. Publications de l'Université Paul Valéry Montpellier III, 1992. pp.369-379.

Brettle, R.E. "Marston Bibliography: A Correction." *The Library*, 15 (1934-1935), 241-242.

Finkelpearl, Philip J. "The Use of the Middle Temple's Christmas Revels in Marston's *The Fawne*." *Studies in Philology*, 69:2 (1967), 199-209.

Halstead, W.L. "An Explanation for the Editions of Marston's *Fawne*." *Studies in Philology*, 40 (1943), 25-32.

Kaplan, Joel. "Marston's Fawn: a Saturnalian Satire." *Studies in English Literature 1500-1900*, 9 (Spring 1969), 335-350.

Maxwell, J.C. "A Reading in Marston" [*The Fawn*, 1, 2, 310]. *Notes and Queries*, n.s. 8 (May 1961), 195.

Maxwell, J.C. "An Echo of Tacitus in Marston" [*The Fawn*]. *Notes and Queries*, 18:1 (1971), 13-14.

Schäfer, Járgen. "Huarte: a Marston Source." *Notes and Queries*, 18:1 (January 1971), 16-17. [*The Fawn*, 2, 1, 147-148.]

Upton, A.W. "Allusions to James I and his Court in Marston's *Fawn* and Beaumont's *Woman Hater*." *PMLA*, 44 (December 1929), 1048-1065.

## H. THE DUTCH COURTESAN

Cross, Gustav. "Marston, Montaigne and Morality: *The Dutch Courtesan* Reconsidered." *Journal of English Literary History*, 27 (1960), 30-43.

Cross, Gustav. "The Way of all Flesh." *Notes and Queries*, (June 1958)

Hamilton, Donna B. "Language as Theme in *The Dutch Courtesan*." *Renaissance Drama*, n.s. 5 (1972), 75-87.

Jackson, James J. "Sources of the Subplot of Marston's *The Dutch Courtesan*." *Philological Quarterly*, 31 (1952), 223-224.

Keyishian, Harry. "Dekker's *Whore* and *Marston's Courtesan*." *English Language Notes*, 4 (June 1967), 261-266.

O'Connor, John J. "The Chief Source of Marston's *Dutch Courtesan*." *Studies in Philology*, 53 (1957), 509-515.

Pollard, Carol Watson. "Conflicting Morality Traditions in *Dr Faustus*, *All's Well That Ends Well*, *The Dutch Courtesan* and 2 *Henry IV*." *Dissertation Abstracts International*, 42 (1981), 715A (Temple University).

Pollard, Carol Watson. "Immoral Morality: Combinations of Morality Types in *All's Well That Ends Well* and *The Dutch Courtesan*." *Cahiers Elisabethains*, 25 (1984), 53-59.

Presson, Robert K. "Marston's *Dutch Courtesan*: The Study of an Attitude in Adaptation." *Journal of English and Germanic Philology*, 55 (July 1956), 406-413.

Sabol, Andrew J. "Two Unpublished Stage Songs for the 'Aery of Children.'" *Renaissance News*, 13 (Autumn 1960), 222-232. [Music for Franceschina's song.]

## I. SOPHONISBA

Axelrad, A. José. "Sur une source possible de la *Sophonisbe* de John Marston (1606)." *Revue de Littérature Comparée*, 27 (1953), 182-185.

Chauchaix, Jacqueline. "Un Personnage et ses Origines: Le Gelosso de la *Sophonisbe* de Marston." *Confluents*, 5:i (1979), 19-26.

Chauchaix-Fournier, Jacqueline. "La *Sophonisbe* de John Marston: Genèse et Système des Personnages: Essai Méthodologique." Thèse 3è Cycle. Université de Lyon 2, 1983.

Chauchaix, Jacqueline. "Mythe et Histoire dans la *Sophonisbe* de J.Marston." Dans *Mythe et Histoire*. Société Française Shakespeare. Actes du Congrès 1983. Ed. M.T. Jones-Davies. Paris: Touzot, 1984, pp.127-145.

Chauchaix, Jacqueline. "Visage de Femmes dans la *Sophonisba* de J.Marston." Dans *Visages de la Féminité*. Pref. A.J. Bullier et J.M. Racault. St Denis: Université de la Réunion, 1984, pp.41-56.



Garlick, Harry. "Two Aspects of John Marston's *Sophonisba*." *Parergon* (Bulletin of the Australian and New-Zealand Association for Medieval and Renaissance Studies), 27 (1980), 39-41.

Maxwell, J.C. "The Relation of *Macbeth* to *Sophonisba*." *Notes and Queries*, n.s. 2 (September 1955), 373-374.

Orrell, John. "The Sources of Marston's *The Wonder of Women or the Tragedie of Sophonisba*." *Notes and Queries*, n.s. 10:3 (March 1963), 102-103.

Roberts, Gareth. "The 'Beasts of Death' in Marston's *Sophonisba*." *Notes and Queries*, 22 (June 1975), 248.

Saupe, G. "Die Sophonisbetragödien der Englische Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts." Diss. Halle 1929.

Stone, Donald Jr. "John Marston's *Sophonisba* and Nicolas de Montreux." *Revue de Littérature Comparée*, 60:1 (1986), 67-70.

Ure, Peter. "John Marston's *Sophonisba*: a Reconsideration." *Durham University Journal*, 41, n.s. 10 (1948-49), 81-90; rpt. in *Elizabethan and Jacobean Drama: Critical Essays*. Ed. J.C. Maxwell. Liverpool: University Press, 1974, pp. 75-92.

West, M. and M. Thorsen. "Observations of the Text of Marston's *Sophonisba*." *Anglia* (Germany), 98:3/4 (1980), 348-356.

#### J. THE INSATIATE COUNTESS

Dent, R.W. "Ovid, Marlowe, and *The Insatiate Countess*." *Notes and Queries*, 10:9 (September 1963), 334-335.

Desai, Anjana. "The Text and the Textual Problems of *The Insatiate Countess*." *Dissertation Abstracts International*, 36 (1975), 2215A-16A (Cornell University).

Ernst, Friedrich. *John Marstons Tragödie, The Insatiate Countess*. Diss. Königsberg, 1913.

Lake, D.J. "*The Insatiate Countess*: Linguistic Evidence for Authorship." *Notes and Queries*, 28 (1981), 166-170.

Melchiori, Giorgio. "*The Insatiate Countess* (1613)." In *Le forme del teatro: contributi del Gruppo di ricerca sulla comunicazione teatrale in Inghilterra*, I. Rome: Edizioni di Storia e letteratura, 1979, 81-142.

Scott, Michael. "Marston's Early Contribution to *The Insatiate Countess*." *Notes and Queries*, 24:2 (April 1977), 116-117.

Small, Roscoe Addison. "The Authorship and Date of *The Insatiate Countess*." *Studies and Notes in Philology and Literature* (Harvard), 5 (1896).

Turner, Robert K. Jr. "The Composition of *The Insatiate Countess*, Q2." *Studies in Bibliography*, 12 (1959), 198-203.

### K. EASTWARD HO

Adams, Joseph Quincey. "Eastward Ho and its Satire against the Scots." *Studies in Philology*, 28 (October 1931), 157-69.

Brettell, R.E. "Eastward Ho, 1605; By Chapman, Jonson and Marston; Bibliography and Circumstances of Production." *The Library*, 4th Series 9 (1928-1929), 287-304.

Cohen, Ralph Alan. "The Function of Setting in *Eastward Ho*." *Renaissance Papers*", 85-86.

Cope, J.I. "Volpone and the Authorship of *Eastward Hoe*." *Modern Language Notes*, 72 (1957), 253-256.

Curtis, H.D. "Source of the Petronel-Winifred Plot in *Eastward Ho*." *Modern Philology*, 5 (1907), 105-108.

Farmer, A.J. "Une Source de *Eastward Ho*: Rabelais." *Etudes Anglaises*, 4 (July 1937).

Greg, W.W. "*Eastward Ho* 1605." *The Library*, 9 (1928), 303-304.

Horwick, Richard. "*Hamlet* and *Eastward Ho*." *Studies in English Literature 1500-1900*, 11:2 (September 1971), 226-231.

Lake, D.J. "*Eastward Ho*: Linguistic Evidence for Authorship." *Notes and Queries*, 28 (1981), 158.

Peery W. "*Eastward Ho* and *A Woman is a Weathercock*" *Modern Language Notes*, 62 (1947).

Schlösser, J. "Überlegungen zur Interpretation von *Eastward Ho*", *Shakespeare Jahrbuch*, 119 (1983), 115-121.

Simpson, P. "The Problem of Authorship of *Eastward Ho!*." *PMLA*, 59 (1944).

Sykes, H.D. "The Prologue to Jonson, Chapman and Marston's *Eastward Hoe*." *Notes and Queries*, 11 (January 1915), 5-6.

### III. LES ETUDES SUR JOHN MARSTON ET SON ŒUVRE:

#### ETUDES GENERALES

##### A. ARTICLES ET CHAPITRES D'OUVRAGES

Aggeler, Geoffrey D. "Stoicism and Revenge in Marston." *English Studies*, 51:6 (1970), 507-517.

Aronstein, Ph. "John Marston als Dramatiker." *Englische Studien*, 21 (1895), 66-97.

Atkins, Sidney H. "Marston and Everard Guilpin." *Times Literary Supplement*. June 9 1932, p.427.

Bald, R.C. "Marston Bibliography: A Correction." *The Library*, 15, (September 1934), 241-242.

Beckwith, E.A. "On the Hall-Marston Controversy." *Journal of English and Germanic Philology*, 25 (January 1926), 84-89.

Bergson, Allen. "The Ironic Tragedies of Marston and Chapman: Notes on Jacobean Tragic Form." *Journal of English and Germanic Philology*, 69:4 (1973), 613-630.

Blake, Ann. "'The Humour of Children': John Marston's Plays in the Private Theatres." *The Review of English Studies*, n.s. 38:152 (November 1987), 471-482.

Bogard, Travis. "Webster and Marston." In his *The Tragic Satire of John Webster*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1955, 85-98.

Brereton, John Le Gay. "Notes on the Text of Marston." *Englische Studien*, 33 (1904), 225.

Brettle, R.E. "John Marston, Dramatist at Oxford, 1591(?) -1594, 1609." *The Review of English Studies*, 3 (1927), 398-405.

Brettle, R.E. "John Marston, Dramatist: Some New Facts about His Life." *Modern Language Review*, 22 (1927), 7-14.

Brettle, R.E. "Marston, Born in Oxfordshire." *Modern Language Review*, 22 (1927), 317-319.

Brettle, R.E. "Bibliographical Notes on Some Marston Quartos and Early Collected Editions." *The Library*, n.s. 8 (December 1927), 336-48.

Brettle, R.E. "The 'Poet Marston' Letter to Sir Gervase Clifton, 1607." *The Review of English Studies*, 4 (1928), 212-214.

Brettle, R.E. "Notes on John Marston." *The Review of English Studies*, n.s. 13 (October 1962), 390-394.

Brettle, R.E. "Everard Guilpin and John Marston (1576-1634)." *The Review of English Studies*, n.s. 16 (1965), 396-399.

Brettle, R.E. "John Marston and the Duke of Buckingham, 1627-1628." *Notes and Queries*, n.s. 14 (1967), 326-330.

Brook, Tucker and Matthias A. Shaaber. "John Marston." In *A Literary History of England*. Ed. Albert C. Baugh. II, *The Renaissance (1500-1660)*. New-York: Appleton, 1948; 2nd ed. London, Routledge and Kegan Paul, 1967, pp. 563-565.

Campbell, Oscar James. "John Marston's Early Satiric Plays." In *Comical Satyre and Shakespeare's Troilus and Cressida*. San Marino, California: Huntington Library, 1938, 135-184.

Charlton, H.B. "Marston and Shakespeare." *Modern Language Review*, 17 (1922), 301-303.

Colley, Scott. "Marston, Calvinism, and Satire." *Medieval and Renaissance Drama in England*, 1 (1984), 85-96.

Covatta, Anthony. "A Marston-Middleton Parallel: New Light on the Growth of City Comedy." *Notes and Queries*, 20:12 (December 1973), 459-460.

Cross, Gustav. "Some Notes on the Vocabulary of John Marston." *Notes and Queries*. n.s. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10 (October 1954. January-February. May. August. October-November 1955. August. November 1956. February. May. July. December 1957. January. March. May 1958. April. July-August. October 1959. April 1960. April. August. October 1961. August 1963).

Cross, Gustav. "Ovid Metamorphosed: Marston, Webster and N.Lee." *Notes and Queries*, n.s. 3 (June. December 1956).

Cross, Gustav. "Manningham's Libel On Marston." *Notes and Queries*, n.s. 3 (September 1956), 377-378.

Cross, Gustav. "The Authorship of *Lust's Dominion*." *Studies in Philology*, 55 (1958).

Cross, Gustav. "An Unrecognized Poem by John Marston." *Modern Language Notes*, 73:3 (March 1959), 325-330.

Cross, Gustav. "The Retrograde Genius of John Marston." *Review of English Literature*, 2:4 (October 1961), 19-27

Damon, S. Foster. "Milton and Marston." *PMLA*, 42 (December 1927).

Davenport. "The Quarrel of the Satirists." *Modern Language Review*, 37 (1942), 123-130.

Eliot, T.S. "John Marston." In his *Essays on Elizabethan Drama*. London: Faber, 1934, pp. 177-197; rpt. New-York: Harcourt, Brace & World, A Harvest Book, 1960, pp. 162-178.

Ellis-Fermor, Una. "John Marston." In her *The Jacobean Drama: An Interpretation*. 1960; 4th ed., London: Methuen, 1975, pp.77-97.

Finkelpearl, Philip, J. "Henry Walley and the Stationer's Company and John Marston." *Papers of the Bibliographical Society of America*, 56 (1962), 366-368.

Fleay, F.G. "Shakespeare and Marston." *Shakespeareana*, 1 (1884), 103-106, 136-140.

Fleissner, Robert. "Shakespeare's 'carte blanche': Appropriated by Marston." *English Studies* (Amsterdam), 56 (1975), 390-392.

Flood, W.H. "A John Marston Letter." *The Review of English Studies*, 4 (1928), 86-88.

Foakes, R.E. "Tragedy at the Children's Theatres after 1600: A Challenge to the Adult Stage." In *The Elizabethan Theatre*, 2. Ed. David Galloway. Waterloo, Canada: Macmillan, 1970, 37-59.

George, J. "Marston in the Trumbull Correspondence." *Notes and Queries*, n.s. 4 (May 1957).

Gibbons, Brian. "Marston and the Court: Folly and Corruption." In his *Jacobean City Comedy: A Study of Satiric Plays by Jonson, Marston and Middleton*. Cambridge: Harvard University Press, 1968; 2nd ed. London and New-York: Methuen, 1980, pp. 62-77. Rev. by M.T. Jones-Davies in "Reviews." *The Review of English Studies*, 34 (August 1983), 332-333.

Gibbons, Brian. "John Marston's Early Satiric Plays." In his *Jacobean City Comedy: A Study of Satiric Plays by Jonson, Marston and Middleton*. Cambridge: Harvard University Press, 1968, pp. 83-104.

Greenwood, J. "The Mannerist Marston." *Modern Language Review*, 82:4 (1987), 817-829.

Greg W.W. *A Bibliography of the English Printed Drama to the Restoration*. Vol. 1. [on John Marston, see pp. 287-88, 294-96, 322-24, 338-39, 344-45, 357-360, 384-385.]

Greg W.W. "Notes on Old Books." *The Library*, 2 (1921), 51.

Griffiths, L.M. "Marston's Shakespearianism." *Poet Lore* (Philadelphia), (1890), 414-421.

Hardin, Richard F. "Marston's Kinsayder: The Dog's Voice." *Notes and Queries*, 29 (1982), 134-135.

Hazlitt, William. "On Marston, Chapman, Decker, and Webster." In his *Lectures on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth*. London, 1820, pp. 72-81.

Higgins, M. "The Convention of the Stoic Hero as Handled by Marston." *Modern Language Review*, 39 (October 1944), 338-346.

Hirst, Désirée. "The Enigmatic Mr Marston." *An R*, 1:2 (Summer 1970), 97-99. [on *Fawn*. *Malcontent*. *Antonio and Mellida*. *Antonio's Revenge*.]

Houser, David J. "Purging the Commonwealth: Marston's Disguised Dukes and *A Knack to Know a Knave*." *PMLA*, 89:5 (October 1974), 993-1106.

Howarth, R.G. "Dipsas in Lily and Marston." *Notes and Queries*, 9 (July 1938), 23-24.

Howarth, R.G. "John Marston." *Notes and Queries*, 22 (November 1952).

Hunter, G.K. "Further Borrowings in Webster and Marston." *Notes and Queries*, 19 (1972), 452-453.

Hunter, G.K. "The Spoken Dirge in Kyd, Marston, and Shakespeare: a Background to *Cymbeline*." *Notes and Queries*, n.s. 11 (1964), 146-147.

Hunter, G.K. "English Folly and Italian Vice: The Moral Landscape of John Marston." In *Jacobean Theatre*. Ed. John Russell Brown and Bernard Harris. Stratford-Upon-Avon Studies 1. London: Arnold, 1960, pp. 84-111.

Ingram, R.W. "The Use of Music in the Plays of Marston." *Music and Letters*, 37 (1956), 154-164.

Ingram, R.W. "Marston, Old or New Elizabethan." *Humanities Association of Canada Bulletin*, 17 (Autumn 1966), 19-26.

Jensen, Ejner. "Hall and Marston: The Role of the Satirist." *Satire Newsletter*, 4:2 (1967), 72-83.

Lecoq, Louis. "Travaux récents sur John Marston: *The Malcontent*. L'Ambiguïté de la Position Morale de Marston. Chronologie des Pièces de Marston." *Etudes Anglaises*, 16 (1963), 351-363.

Legouis, Emile and Louis Cazamian. "John Marston." In their *A History of English Literature*. 1926. Trans. Helen Douglas Irvine; rpt. and rev., London: Dent, 1967, pp. 320-321, pp. 456-462.

Levin, H. "An Echo from *The Spanish Tragedy*." *Modern Language Notes*, 64 (1949).

Levin, Richard. "A Marston's Wilkins Borrowing." *Notes and Queries*, 19 (1972), 453.

Little, Matthew. "Marston's Kinsayder and the Cure of Folly." *English Language Notes*, 15 (1978), 271-274.

Loane, George G. "Notes on Marston." *Notes and Queries*, 183 (January 1943), 71-74.

Lockert, Lacy. "Marston, Webster, and the Decline of the Elizabethan Drama." *Sewanee Review*, 27 (1915), 62-81.

Madeleine, R.E.R. "When Griffon Saw the Reconciled Queen: Marston, Ariosto and Haydocke." *Notes and Queries*, 19 (1972), 453-454.

McCulley, Cecil M. "John Marston." In *The New Intellectuals: A Survey and Bibliography of Recent Studies in Renaissance Drama*. Ed. Logan, Terence P., and Denzell S. Smith. Lincoln: University of Nebraska Press, 1977, pp.171-247.

McGrath, Lynette. "John Marston's Mismanaged Irony: The Poetic Satires." *Texas Studies in Literature and Language*, 18 (1976), 392-408.

McNeir, Waldo. F. "Marston versus Davies and Terpsichore." *Philological Quarterly*, 29 (1950), 430-434.

Munce, T. Edward. "Southey and Marston." *Times Literary Supplement*, 25 (October 1941), 536.

Nozaki, Mutsumi. "Gekisakka toshiteno Jon Masuton" [John Marston as the Dramatist]. *Studies in English Literature* (Tokyo), 49, 31-42.

O'Neill, David George. "The Commencement of Marston's Career as a Dramatist." *The Review of English Studies*, n.s. 22 (1971), 442-445.

O'Neill, David George. "The Influence of Music in the Works of John Marston." *Music and Letters*, 53:2 (April 1972), 122-133.

O'Neill, David George. "The Influence of Music in the Works of John Marston." *Music and Letters*, 53:3 (July 1972), 293-308.

O'Neill, David George. "The Influence of Music in the Works of John Marston." *Music and Letters*, 53:4 (October 1972), 400-410.

Palumbo, Ronald J. "From Melodrama to Burlesque: A Theatrical Gesture in Kyd, Shakespeare and Marston." *Theatre Survey*, 17, 220-223.

Palumbo, Ronald J. "Volpone, 3, 7, 100-05: A Mocking Allusion." *American Notes and Queries*, 13 (1975), 98-99.

Pennel, Charles A. and William P. Williams. "John Marston." In *Elizabethan Bibliographies Supplements 4* [to Samuel Aaron Tannenbaum's *Elizabethan Bibliographies*, New-York, 1940]. London: Nether Press, 1968.

Peter, J. Desmond. "Marston's Use of Seneca." *Notes and Queries*, n.s. 1 (April 1954), 145-149.

Peter, John. "John Marston's Plays." *Scrutiny*, 17 (Summer 1950), 135-137.

Praz, Mario. "Machiavelli and the Elizabethans." *Proceedings British Academy*, 14 (1928), 49-97. [on John Marston].

Richards, Bernard. "John Marston." *Brazen Nose*, 16:3 (1977), 51-55.

Schoenbaum, Samuel. "The Precarious Balance of John Marston." *PMLA*, 67 (1952), 1069-78. Rpt. in *Elizabethan Drama: Modern Essays in Criticism*. Ed. Ralph J. Kaufman. London: Oxford University Press, 1961, pp.123-133.

Schoenbaum, Samuel. "Marston, Middleton, Massinger." In *English Drama (Excluding Shakespeare): Select Bibliographical Guides*. Ed. Wells, Stanley. London: Oxford University Press, pp. 69-79.

Shady, Raymond C. "Marston." In *Renaissance Drama*. Ed. James Vinson. London: Macmillan, 1980, pp. 79-81.

Siemon, James Edward. "Disguise in Marston and Shakespeare." *The Huntington Library Quarterly*, 38:2 (February 1975), 105-123.

Slights, William W.E. "Unfashioning the Man of Mode: A Comic Countergenre in Marston, Jonson, and Middleton." *Renaissance Drama* (Evanston: Northwestern University Press), n.s. 15 (1984), 69-91.

Smith, Gerald. "A Reading in Marston." *Notes and Queries*, n.s. 8 (1961), 397.

- Spencer, Theodore. "John Marston." *The Criterion*, 13 (July 1934), 581-599.
- Stagg, Louis Charles. "Index to the Figurative Language of John Marston's Tragedies." In his *The Figurative Language of the Tragedies of Shakespeare's Chief 17th-Century Contemporaries: George Chapman, Thomas Heywood, Ben Jonson, John Marston, John Webster, Cyril Tourneur, Thomas Middleton: An Index*. Charlottesville, 1977; 3rd ed. New-York and London: Garland Publishing Inc., 1982, pp. 217-290.
- Stein, Arnold. "The Second English Satirist." *Modern Language Review*, 39 (1944), 273-278.
- Swinburne, Algernon Charles. "John Marston." *Nineteenth Century*, 24 (1888), 531-547.
- Swinburne, Algernon Charles. "John Marston." In *The Age of Shakespeare*. London: Chatto & Windus, 1908, pp. 110-146.
- Taylor, Archer. "Proverbs and Proverbial Phrases in the Plays of John Marston." *Southern Folklore Quarterly*, 24 (September 1960), 193-216.
- Tilley. "Charles Lamb, Marston and Du Bartas." *Modern Language Notes*, 53 (November 1938), 494-498.
- Tomlinson, J.R. "Decadence and Tragi-Comedy: Marston and Webster." In his *A Study of Elizabethan and Jacobean Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1964, 215-241.
- Tricomi, Albert H. "Identifying Sir Gervase Clifton, the Adressee of Marston's Letter, 1607." *Notes and Queries*, 24:3 (1977), 202-203.
- Tricomi, Albert H. "The Provenance of John Marston's Letter to Lord Kimbolton." *Papers of the Bibliographical Society of America*, 72 (1978), 213-219.
- Tricomi, Albert H. "John Marston's Manuscripts." *Huntington Library Quarterly*, 43:2 (Spring 1980), 87-102.
- Tucker, Kenneth. "The Return to Parnassus, Part II: A Possible Key to the Acting Style of Marston's Plays." *American Notes and Queries*, 20:9/10 (1982), 131-134.
- Viswanathan, S. "Is Touchstone Marston?" *American Notes and Queries*, 10 (1971), 99-101.
- Winckler, C. "Marstons Erstlingswerke und Ihre Beziehungen zu Shakespeare." *Englische Studien*, 33 (1904), 216-224.
- Wurzbach, W. von. "John Marston." *Shakespeare Jahrbuch*, 33 (1897).
- Yearling, Elizabeth M. "'Mount Tufty Tamburlaine': Marston and Linguistic Excess." *Studies in English Literature 1500-1900*, 20:1 (1980), 257-269.
- Zall, Paul M. "John Marston Moralist." *Journal of English Literary History*, 20 (1953), 186-193.
- Zyngier, Sonia. "John Marston: Objeto de Estudo?" *EAA*, (1979-80), 44-45.



B. "DISSERTATION ABSTRACTS"  
OUVRAGES ET THESES NON PUBLIES

Ayers, Peter Knowlton. "Comic Art and Urban Experience: A Study of the Comedies of Chapman, Marston, Middleton and Jonson, 1598-1614." *Dissertation Abstracts International*, 45 (1983), 523A (University of Toronto.)

Bennett, Fordyce Judson. "The Use of the Bible in the Dramatic Works of George Chapman, Thomas Dekker, John Marston, Cyril Tourneur and John Webster." *Dissertation Abstracts*, 25 (1964), 1187-1188 (Illinois).

Bergson, Allen. "A Study of the Ironic Tragedies of Marston and Chapman." *Dissertation Abstracts*, 29 (1969), 1223A (Berkeley).

Blostein, David. "The Comedy of John Marston: with a Critical Edition of *The Fawn*." *Dissertation Abstracts*, 31 (1968), 1261A-1262A (University of Toronto).

Bolland, W.J. "Stoic Elements in John Marston and other Jacobean Dramatists." Ph.D. Diss. University of Cambridge 1978.

Borden, Allen. "The Philosophical and Political Meaning of the Hall-Marston Poetomachia." *Dissertation Abstracts International*, 35 (1974), 1087 A (Boston University).

Brettle, R.E. "John Marston." *Abstracts of Dissertation for the Ph.D.* University of Oxford Committee for Advanced Studies, vol. 1, 1928.

Brustein, Robert Sanford. "Italianate Court Satire and the Plays of John Marston." *Dissertation Abstracts*, 17 (1957), 1334-1335 (Columbia University).

Buckridge, Patrick James. "Play and Recreation in the Poems and Early Dramas of John Marston." *Dissertation Abstracts International*, 36 (1975), 2837A-2838A (University of Pennsylvania).

Chametzky, Jules. "Reason and Device in the Plays of John Marston." *Dissertation Abstracts*, 19 (1958), 1378-1379 (University of Minnesota).

Chatfield, Charles W. "The Idea of Sin and Retribution in Marston's Drama." Honors Diss. Harvard 1948.

Colley, John Scott. "Marston's Theatrical Drama: A Study of John Marston's Satiric Plays." Ph.D. Diss. University of Chicago 1969.

Cornelius, Grace. "Shakespearean Characters and Situations in Beaumont and Fletcher, Ford, Massinger and Marston." Ph.D. Diss. Cornell University 1928.

Crotty, John. "The Language in the Plays of John Marston." *Dissertation Abstracts*, 16 (1956), 337 (University of Notre Dame).

Curtis, Ford Elmore. "John Marston: His Life and Works." *Abstract of Ph.D. Thesis*. Ithaca, N.Y., Cornell University 1931.

Finkelpearl, Philip, J. "The Works of John Marston: A Critical Study." Ph.D. Diss. Harvard 1954.

Fisk, Viva K. Bentley. "Court Satire in the Dramas of John Webster, Thomas Middleton, and John Marston." *Dissertation Abstracts International*, (1968), 4454A (The University of New Mexico).

Floyd, John Paul. "The Convention of Melancholy in the Plays of Marston and Shakespeare." Ph.D. Diss. Harvard 1942.

Freedman, Lila Hermann. "Satiric Personae: A Study of Point of View in Formal Verse Satire in the English Renaissance from Wyatt to Marston." Ph.D. Diss. University of Wisconsin 1955.

Gellert, Bridget Juliette. "Three Literary Treatments of Melancholy: Marston, Shakespeare and Burton." *Dissertation Abstracts*, 28 (1967), 628A-629A (Columbia University).

Graham, Jean Bettis. "'This World's Stage': Reality, Illusion, a Play-Within-a Play in the Dramatic Works of John Marston." *Dissertation Abstracts International*, 42 (1981), 225A-226A (The University of Tennessee.)

Greenman, David Joseph. "The Soul of Lively Action: Dramatic Artistry in the Plays of John Marston." *Dissertation Abstracts International*, 30 (1969), 4944A-4945A (Indiana University).

Haywood, William Herbert. "The Dramaturgy of John Marston." *Dissertation Abstracts International*, 35 (1974), 6115A-16A (Princeton University).

Hedrick. "The Elizabethan Satiric-Heroic Mode: Jonson, Shakespeare, and Marston." *Dissertation Abstracts International*, 35 (1974), 1101A (Cornell University).

Jensen, Ejner Jacob. "Themes and Imagery in the Plays of John Marston." *Dissertation Abstracts*, 26 (1965), 2184 (Tulane University).

Kernan, Alvin. "John Marston's Concept and Use of Satire, Formal and Dramatic." Ph.D. Diss. Yale University 1954.

Lacy, Margaret Swanson. "The Jacobean Problem Play: A Study of Shakespeare's *Measure for Measure* and *Troilus and Cressida* in Relation to Selected Plays of Chapman, Dekker, and Marston." *Dissertation Abstracts*, 16 (1956), 1899-1900 (University of Wisconsin).

Lawson, Anita Saffels. "In Dispraise of Folly: Satiric Themes and Techniques in Selected Plays of Chapman, Jonson and Marston, 1597-1606." *Dissertation Abstracts International*, 32 (1971), 971A (Tulane University).

MacDonald, Allister I. "John Marston's Stoicism." *Dissertation Abstracts International*, 35 (1974), 1051A-1052A (University of Toronto 1973).

Mace, R.H. "The Experimental Drama of John Marston (1576-1634): The Relationship between his Linguistic Preoccupations and his Dramatic Techniques." M.Phil. Diss. London University (University College) 1980.

Mirabella, Bella Maryanne. "Mute Rhetoric: Dance in Shakespeare and Marston." *Dissertation Abstracts International*, 40 (1979), 4056A (Rutgers University).

Normand, L. "The Satirist Figure in Shakespeare, Jonson and Marston." Ph.D. Diss. University of Leicester 1977.

O'Neill, David George. "The Influence of Music in the Works of John Marston." M.A. Diss. Alberta 1970.

Ornstein, Robert. "John Marston, Beaumont and Fletcher." Chapter 6 in his *The Moral Vision of Jacobean Tragedy*. 1960. Madison and Milwaukee: University of Wisconsin Press, 1960, pp.151-169.

Palumbo, Ronald Joseph. "Anti Conventional Dramatist: A Study of the Satiric Plays of John Marston." *Dissertation Abstracts International*, 34 (1973), 5116A-5117A (University of Pennsylvania).

Pegg, Barry Malcolm. "Identity, Disguise and Satire in Three Comedies of John Marston." M.A. Diss. British Columbia 1969.

Pendleton, Thomas Anthony. "The Reciprocal Relationship between Shakespeare and John Marston." *Dissertation Abstracts International*, 34 (1973), 5117A-5118A (Fordham University).

Povlacs, Joyce Theresa. "Actor as Character and Structure in the Plays of John Marston." *Dissertation Abstracts International*, 32 (1970), 5197-5198A (Minnesota).

Rathburn, Paul Ambrose. "Prose in the Plays of John Marston." *Dissertation Abstracts*, 28 (1967), 640A (University of Wisconsin).

Rixon, Penelope Ann. "The Treatment of Marriage in the Comedies of Jonson, Marston and Chapman." Ph.D. Diss. University of Calgary 1981.

Robertson, Karen Lee. "Rigorous Justice: The Imperative of Blood Revenge in Three Tragedies, 1599-1611 (Chapman, Marston, Tourneur)." Ph.D. Diss. Columbia University 1980.

Ronk, Bruce. "John Marston, the Growth of a Satirist." *Dissertation Abstracts International*, 32 (1971), 6390A (University of Nebraska-Lincoln).

Scott, Michael. "Tradition and Originality in the Plays of John Marston: the Shaping Influence of his Intellectual Concerns on Dramatic Technique." M.A. Diss. University of Wales at Lampeter.

Shoap, Jeffrey. "The Children's Plays of Marston, Chapman and Middleton, 1600-1605." *Dissertation Abstracts International*, 40 (1979), 1485A-1486A (University of Massachusetts).

Smith, Gerald Alfred. "John Marston: A Study of his Mind and Style." Doct. Diss. The Johns Hopkins University 1957.

Spring, Louise L. "Stoicism in Marston." Unpublished M.A. Diss. Stanford 1936.

Stagg, Louis C. "An Analysis and Comparison of the Imagery in the Tragedies of Chapman, Heywood, Jonson, Marston, Webster, Tourneur and Middleton." *Dissertation Abstracts*, 24 (1963), 1163-1164 (Arkansas).

Startzman, Louis Eugene. "Images of Evil in the Formal Verse satire of Joseph Hall, John Marston, John Donne, and Alexander Pope." *Dissertation Abstracts International*, 32 (1970), 402A (Ohio University).

Taylor, James Omer. "The Evolution of Satyr Duality in John Marston's Drama." Ph.D. Diss. University of Ottawa 1974.

Williams, Herbert. "The Dramaturgy of John Marston." *Dissertation Abstracts International*, 35 (1974), 6115A-6116A.

Wilson, Alice Claire. "The Concept of Wealth in the Works of John Marston." *Dissertation Abstracts International*, 33 (1972), 1701A (Notre Dame University).

Wilson, Robert Benjamin. "A Survey of Stoicism and Neostoicism in the Dramatic Works of Chapman, Marston and Shakespeare." *Dissertation Abstracts International*, 36 (1975), 8038A (Southern Illinois University).

Yae, Young Soo. "Moral Growth through Contrived Experience in Selected Plays of John Marston." *Dissertation Abstracts International*, 35 (1974), 3779A-3780A, (University of Oregon).

### C. OUVRAGES ET THESES PUBLIES

Allen, Morse S. *The Satire of John Marston*. Columbus, Ohio: F.J. Heer Print Co, 1920; rpt. New-York: Haskell House, 1971.

Axelrad, A. José. *Un Malcontent Elizabethain: John Marston (1576-1634)*. Paris: Didier, 1955.

Burke, Fidelian. *Metrical Roughness in Marston's Formal Satire*. Washington: Catholic University of America Press, 1957.

Caputi, Anthony. *John Marston, Satirist*. Ithaca, New-York: Cornell University Press, 1961.

Colley, John Scott. *John Marston's Theatrical Drama*. Jacobean Drama Studies. Salzburg: Institut für Englische Sprache and Literatur, 1974.

Deighton, Kenneth. *John Marston's Works: Conjectural Readings*. London, 1893.

Deighton, Kenneth. *Emendations for John Marston's Works*. The Old Dramatists. Westminster, 1896.

Egli, W. *John Marston's Dramen*. Winterthur: Verlag G.P. Keller, 1956.

Finkelppearl, Philip, J. *John Marston of the Middle Temple: An Elizabethan Dramatist in his Social Setting*. Cambridge: Harvard University Press, 1969.

Foakes, Reginald Anthony. *Marston and Tourneur*. Harlow (England). Ed. British Council. London: Longman, 1978.

Geckle, George, L. *John Marston's Drama: Themes, Images, Sources*. London and Toronto: Associated University Presses, 1980.

Helmecke, F. *Die Technik der Sprache in den Tragödien John Marston*. Halle a.s.: Hofbuchdr. von C.A. Kaemmerer, 1907.

Ingram, R.W. *John Marston*. Twaine's English Authors Series. Boston: G.K. Hall & Co, 1978. Rev. by Robert Ornstein in "Recent Studies in Elizabethan and Jacobean Drama." *Studies in English Literature 1500-1900*, 20:2 (1980), 361-362.

Jensen, Ejner Jacob. *John Marston, Dramatist: Themes and Imagery in the Plays*. Jacobean Drama Studies, 80. Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik, 1979.

Kernan, Alvin. *The Cankered Muse: Satire of the English Renaissance*. Yale Studies in English 142. New-Haven, Conn.: Yale University Press, 1959.

Koepfel, E. *Quellen-Studien zu den Dramen Ben Jonsons, John Marstons und Beaumont und Fletchers*. Erlangen & Leipzig, 1895.

McCulley, Cecil M. "John Marston." In *The New Intellectuals: A Survey and Bibliography of Recent Studies in English Renaissance Drama*. Ed. Logan, Terence P. and Denzell S. Smith. Lincoln: University of Nebraska Press, 1977, pp. 171-247.

Pellegrini, Giuliano. *Il Teatro di John Marston*. Pisa: Libreria Goliardica Editrice, 1952.

Radebrecht, F. *Shakespeare's Abhängigkeit von John Marston*. Neue Anglistische Arbeiten, Nr 3. Cöthen: Otto Schulze, 1918.

Reul, Paul de. *Présentation du Théâtre Jacobéen de Marston à Beaumont et Fletcher, 1600-1625*. Anvers, 1943.

Sainmont. *Influence de Montaigne sur Marston et Webster*. Louvain, 1914.

Scholten, W. von. *Metrische Untersuchungen zu Marston's Trauerspielen*. Halle, 1886.

Scott, Michael. *John Marston's Plays: Theme, Structure and Performance*. New-York: Barnes and Noble, 1977; rpt. London: Macmillan, 1978.

Tannenbaum, S.A. John Marston, A *Concise Bibliography*. Elizabethan Bibliographies, 15. New-York, 1940.

Tucker, Kenneth. *John Marston: A Reference Guide*. Boston MA: G.K. Hall, 1985.

Winckler, C. *Marston's Literarische Anfänge*. Breslau: Buchdruckerei H. Fleischmann, 1903.

#### IV. CRITIQUE ET ERUDITION GENERALE

##### A. ARTICLES OU CHAPITRES D'OUVRAGES

Abiteboul, Maurice. "Situation d'un Personnage au Dessus de Tout Soupçon: Revenge dans *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd." *Mythes, Croyances et Religions dans le Monde Anglo-Saxon*, Cahier N°9 (1991), Université d'Avignon, 3-10.

Aggeler, Geoffrey. "Irony and Honour in Jacobean Tragedy." *Humanities Association Bulletin*. [Something on Marston's *Sophonisba*].

Altieri, J. "Style and Social Disorder in *Measure for Measure*. *Shakespeare Quarterly*, 25:1 (1974), 6-16.

Anderson, Donald. "The Banquet of Love in English Drama (1595-1642)." *Journal of English and Germanic Philology*, 63:3 (July 1964), 422-432.

Armstrong, W.A. "The Influence of Seneca and Machiavelli on the Elizabethan Tyrant." *The Review of English Studies*, 24 (January 1948), 19-35.

Bender, John B. "Affinities between Jacobean Masques and Plays." *Research Opportunities in Renaissance Drama*, 17 (1974), 321.

Blum, C. "Le Fou, Personnage Populaire dans les Mystères et les Miracles." In *Aspects du Théâtre Populaire en Europe au 16ème Siècle*. Actes du Colloque de la Société Française des Seiziémistes. Ed. Madeleine Lazard. Paris, 1989, pp.44-83.

Bowers, Fredson Thayer. "The Audience and the Revenger of Elizabethan Tragedy." *Studies in Philology*, 31 (1934), 160-175.

Broude, Ronald. "Revenge and Revenge Tragedy in Renaissance England." *Renaissance Quarterly*, 28:1 (Spring 1975), 38-58.

Bruster, Douglas. "Cuckoldry in the Drama of the Age of Shakespeare." *Studies in English Literature 1500-1900*, 30:2 (Spring 1990), 195-215.

Cunliffe, W. John. "Italian Prototypes of the Masque and Dumb Show." *PMLA*, 22 (1907), 148.

Danchin, Pierre. "Les Liens entre Rhétorique et Communication dans les Prologues et Epilogues de la Restauration 1660-1670" In *Actes du Congrès de Rouen 1976*. Ed. Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur. Etudes Anglaises N°75. Paris: Didier-Erudition, 1979, pp.81-100.

Diehl, Huston. "The Iconography of Violence in English Renaissance Tragedy." *Renaissance Drama* (Evanston: Northwestern University Press), n.s. 11(1980), 27-44.

Diehl, Huston. "Inversion, Parody and Irony: The Visual Rhetoric of English Renaissance English Tragedy." *Studies in English Literature 1500-1900*, 22:2 (1982), 197-209.

Dorangeon, Simone. "Sacralisation de la chasteté et esthétique baroque" In *Actes du Congrès d'Amiens 1982*. Ed. Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur. Etudes Anglaises N°94. Paris: Didier-Erudition, 1987, pp.159-175.

Draper, R.P. "Shakespeare's Pastoral Comedy." *Etudes Anglaises*, 11:1 (January-March 1958), 01-17.

Fink, Z.S. "Jaques and the Malcontent Traveler." *Philological Quarterly*, 14 (1935), 237-252.

Fothergill, R.A. "The Perfect Image of Life: Counterfeit Death in the Plays of Shakespeare and His Contemporaries." *University of Toronto Quarterly*, 52:2 (1982-1983), 155-178.

Gomez, Christine. "The Malcontent Outsider in British Drama - Jacobean and Modern." *The Aligarh Journal in English Studies*, 12:1 (April 1987), 53-74.

Greene, Gayle. "Language and Value in Shakespeare's *Troilus and Cressida*." *Studies in English Literature 1500-1900*, 21 (1981), 271-285.

Hyland, Peter. "Disguise and the Drama of Evil." *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, 60 (November, 1983), 184-196.

Iselin, Pierre. "De l'analogie à l'anamorphose: visions du corps musical dans le drame shakespearien." In *Shakespeare et le Corps à la Renaissance. Société Française Shakespeare, Actes du Congrès 1990*. Ed. M.T.Jones-Davies. Paris: Les Belles Lettres, 1991, pp.153-174.

Jacquot, Jean. "Les Tragédies de Sénèque et le Théâtre Elisabethain." *Etudes Anglaises*, 14 (1961), 343-344.

Jensen, Ejner J. "The Boy Actors: Plays and Playing." *Research Opportunities in Renaissance Drama*, 18 (1975), 5-11.

Jones, Robert C. "Italian Settings and The 'World' of Elizabethan Tragedy." *Studies in English Literature*, 10 (1970), 250-268.

Kernodle, George R. "The Mannerist Stage of Comic Detachment." In *The Elizabethan Theatre*, 3. Ed. David Galloway. Waterloo, Canada: Macmillan, 1973, 119-134.

Kirsch, Arthur. "Theatrical Self-Consciousness." *Research Opportunities in Renaissance Drama*, 23 (1980), 9-13.

Laroque, François. "Métaphore et Métamorphose dans *A Midsummer Night's Dream*, *The Merry Wives of Windsor* et *As You Like It*." In *Actes du Congrès d'Amiens 1982*. Ed. Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur. Etudes Anglaises N°94. Paris: Didier-Erudition, 1987, pp.91-108.

Levin, Richard. "The Acting Style of Children's Companies." *American Notes and Queries*, 22:3/4 (1983), 34-35.

Lyons, John D. and Stephen G. Nichols, Jr., ed. and pub. *Mimesis: From Mirror to Method, Augustine to Descartes*. Published for Dartmouth College. Hanover and London: University Press of New-England, 1982.

Maguin, Jean-Marie. "Ascension et Chute du Roi de Ténèbres." In *Miroirs de l'Etre: Macbeth, the Man of Mode*. Ed. Jean-Paul Debax and Yves Peyré. Université de Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1987, pp.95-125.

Marienstras, Richard. "Quelques Aspects de la Négation dans *Othello*." In *Autour d'Othello*. Ed. Goy-Blanquet, Dominique and Richard Marienstras. Université de Picardie: Presses de l'UFR CLERC, 1987, pp. 96-107.

Martinet, Marie-Madeleine. "Le Paysage Brisé et l'Esclave Enchaîné: Emblèmes de la Folie aux 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> Siècles." In *Folie, Folies, Folly dans le Monde Anglo-Américain aux 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> Siècle*. Actes du Colloque tenu à Paris les 22 et 23 Octobre 1982; by Société d'Etudes Anglo-Américaines des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> Siècles; ed. Centre Aixois de Recherches Anglaises. Aix en Provence: Université de Provence, 1984, pp. 91-106.

Maus, Katharine Eisaman. "Horns of Dilemma: Jealousy, Gender, and Spectatorship." *Journal of English Literary History*, 54:3 (Fall 1987), 561-583.

McCanova-Green. "Art et artifice à la cour des Stuarts." In *Art et Artifice*. Résumés des Actes du 25<sup>e</sup> Congrès de Caen 1985. Ed. Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur. Caen: Centre de Publications de l'Université de Caen, 1986, pp.14-16.

Mehl, Dieter. "Emblems in Renaissance Drama." *Renaissance Drama*, n.s. 2 (1969), 39-57.

Randolph, M.C. "The Medical Concept in English Renaissance Satiric Theory: Its Possible Relationships and Implications." *Studies in Philology*, 38 (1941), 125-157.

Revauger, Marie-Cécile. "L'Unique et le Multiple dans le *Vathek* de William Beckford: Folie du Mimétisme." In *Folie, Folies, Folly dans le Monde Anglo-Américain aux 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> Siècles*. Actes du Colloque tenu à Paris les 22 & 23 Octobre 1982. Ed. Société d'Etudes Anglo-Américaines des 17<sup>e</sup> & 18<sup>e</sup> Siècles. Centre Aixois de Recherches Anglaises. Aix en Provence: Université de Provence, 1984, pp.71-79.

Richier, Jean. "Le Corps Microcosme comme Système de Marquage Zodiacal." In *Shakespeare et le Corps à la Renaissance*. Actes du Congrès 1990, dir. M.T.Jones-Davies. Ed. Société Française Shakespeare. Paris: Les Belles Lettres, 1991.

Saligar, Leo. "'Wit' in Jacobean Comedy." In *Arts du Spectacle et Histoire des Idées*. Recueil Offert. en Hommage à Jean Jacquot. Ed. Société des Amis du Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance. Tours: Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, 1984, pp.127-138.

Sams, Henry W. "Anti-Stoicism in Seventeenth- and Early Eighteenth- Century England." *Studies in Philology*, 41 (1944), 65-78.

Serpieri, Alessandro. "Reading the signs: towards a semiotics of Shakespearean drama." Trans. Keir Elam. In *Alternative Shakespeares*. Ed. John Drakakis. London, 1985. Rpt. London and New-York: Routledge, 1991, pp.119-43, notes pp.231-232.

Spencer, Theodore. "The Elizabethan Malcontent." In *Joseph Quincey Adams Memorial Studies*. Ed. James G. McManaway. Washington: The Folger Shakespeare Library, 1948, pp. 523-535.



Stallybrass, Peter. "Reading the Body: *The Revenger's Tragedy* and the Jacobean Theater of Consumption." *Renaissance Drama*, n.s. 18 (1987), 121-148.

Swinburne, Algernon Charles. "John Ford." In *Essays and Studies*. London: Chatto & Windus, 1911, pp. 276-313.

Tucker, Kenneth. "The Acting Style of Children's Companies: a Reply." *American Notes and Queries*, 22:3/4 (1983), 35.

Venet, Gisèle. "'Motiveless Malignity,' Motif Tragique d'*Othello*." In *Autour d'Othello*. Ed. Goy-Blanquet, Dominique and Richard Marienstras. Université de Picardie: Presses de l'UFR CLERC, 1987, pp. 86-95.

Wickham, Glynn. "Romance and Emblem: a Study in the Dramatic Structure of *The Winter's Tale*" In *The Elizabethan Theatre*, 3. Ed. David Galloway. Waterloo, Canada: Macmillan, 1973, 82-99.

Withington, R. "'Vice' and 'Parasite': A Note on the Evolution of the Elizabethan Villain." *PMLA*, 49 (1934).

B. "DISSERTATION ABSTRACTS"  
OUVRAGES ET THESES NON PUBLIES

Beak, Robert. "The Figure of the Malcontent in Shakespeare." Ph.D. Diss. Stanford University 1970.

Flanagan, James Donald. "The Satirist-Intriguer in Elizabethan and Jacobean Comedy." *Dissertation Abstracts International*, 34 (1973), 2557A (University of Minnesota).

Flower, Annette Chappel. "The Disguised Prince in English Drama, 1590-1615." *Dissertation Abstracts International*, 32 (1971), 6054A (University of Maryland).

Hailes, Roger Paulson. "The Influence of Morality Plays on Drama of the English Renaissance." *Dissertation Abstracts International*, 34 (1973), 2586A.

Hubbuck, Susan. "The Anatomy of a Dramatic Character: A Study of the Intriguer-Figure in Six Major Renaissance Dramas, 1603-1606." *Dissertation Abstracts International*, 35 (1974), 3684A (University of Oregon).

Morel, Michel. "Au plus abstrait de la norme: le théâtre." in "Praxis de la Lecture," vol 1, Thèse de Doctorat d'Etat, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 1989, 91-106

Ramondetta, Joseph Thomas. "The Scholarly Malcontent on the Elizabethan Stage." *Dissertation Abstracts International*, 48 (1987), 10497 (University of Massachusetts).

Schell, Jack Stuart. "The Gull as a Type Character in the Plays of Chapman, Jonson and Shakespeare." M.A. Diss. Southern California, May 1933.

Schoen-Rene, Ernst. "The Malcontent Strain: A History of Malcontentedness in English Popular Drama from 1584 to 1614." Ph.D. Diss. University of Washington 1976.

Shaw, Catherine. "The Dramatic Function of the Masque in English Drama, 1592-1642." *Dissertation Abstracts*, 28 (1968), 4144A (University of Texas 1967).

Stallings, W.D. "The Decline of Debate: Changing Attitudes towards Rhetoric in English Renaissance Drama." Ph.D. Diss. University of South Carolina 1971.

Stanley, Emily Brown. "Seeing and Perceiving: A Study of the Use of Disguised Persons and Wise Fools in Shakespeare." Ph.D. Diss. The University of Florida 1960.

Walley, Harold. "The Malcontent: A Study of the Elizabethan Dramatic Figure as an Expression and Emanation of the Temper of the Age." Ph.D. Diss. Princeton University 1924.

Yaffee, Glenn. "The Figure of the Parasite in Renaissance Comedy." *Dissertation Abstracts International*, 44 (March 1984), 2777A (University of Toronto, 1983).

### C. OUVRAGES ET THESES PUBLIES

Babb, L. *The Elizabethan Malady, a Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*. East Lansing: Michigan State College Press, 1951.

Banu, Georges. *Peter Brook: De Timon d'Athènes à La Tempête ou Le metteur en scène et le cercle*. Paris: Flammarion, 1991.

Barthes, Roland. *Le Plaisir du Texte*. Paris: Editions du Seuil, 1973.

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 1961; 2nd ed. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1983.

Boulton, Marjorie. *The Anatomy of Drama*. 1960. 3rd. rpt. London: Routledge and Kegan Paul Ltd, 1968.

Bowers, F.T. *Elizabethan Revenge Tragedy 1587-1642*. 1940; 3rd. rpt. Princeton: University Press, 1971.

Bradbrook, M.C. *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*. 1935; rpt. Cambridge: University Press, 1960.

Bradbrook, M.C. *The Growth and Structure of Elizabethan Tragedy*. London: Chatto and Windus, 1955.

Brook, Peter. *Points de suspension; 44 ans d'exploration théâtrale; 1946-1990*. Trad. de *The Shifting Point* (1987) par Jean-Claude Carrière et Sophie Reboud. Paris: Seuil, 1992.

Brun, Jean. *Le Stoïcisme. Que Sais-je?*, n°770. 1958; 11è ed. Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

Carrère, Félix. *Le Théâtre de Thomas Kyd: Contribution à l'Etude du Drame Elisabethain*. Paris: E. Privat, 1951.

Cornelia, Marie. *The Function of the Masque in Jacobean Tragedy and Tragicomedy*. Salzburg Studies in English Literature, 77. Salzburg: Institut für Englische Sprache und Literatur, 1978.

Curry, John V. *Deception in Elizabethan Comedy*. Chicago: Loyola University Press, 1955.

Cunliffe, J.W. *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy*. London, 1893; rpt. Hamden, Conn.: Archon Books, 1965.

Danby, John.F. *Shakespeare's Doctrine of Nature: a Study of King Lear*. 1948; rpt. London: Faber, 1982.

Dollimore, Jonathan. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. Brighton: The Harvester Press, 1984.

Doran, Madeleine. *Endeavors of Art: A Study of Form in Elizabethan Drama*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1954.

Dubois, Claude-Gilbert. *Mythe et Langage au Seizième Siècle*. Bordeaux: Editions Ducros, 1970.

Dubois, Claude-Gilbert. *L'imaginaire de la renaissance*. Paris: puf écriture, 1985.

Elam, Keir. *Shakespeare's Universe of Discourse: Language-Games in the Comedies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Elliott, Robert C. *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*. Princeton Paperbacks. Princeton, N.J., 1960.

Favre, Albert. *L'Expression chez Sir Thomas Browne*. Avignon: Aubanel, 1979.

Foucault Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972.

Freeburg, Victor Oscar. *Disguise Plots in Elizabethan Drama: a Study in Stage Tradition*. New-York: Columbia University Press, 1915; rpt. New-York: Benjamin Blom, 1965.

Frye, Northop. *Shakespeare et son Théâtre*. Boréal.

Gair, Reavley. *The Children of Paul's: The Study of a Theatre Company, 1533-1608*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

Gallenca, Christiane. *La Dupe Elisabethaine ou l'Homme Trompé*. Collection Etudes Anglaises, 83. Paris: Didier-Érudition, 1982.

Gardner, Helen. *The Business of Criticism*. (Oxford, 1959)

Gasquet, Emile. *Le Courant Machiavélien Dans la Pensée et la Littérature Anglaise du 16ème Siècle*. Collection Etudes Anglaises, 51. Paris: Didier, 1970.

Genette, Gérard. *Figures I*. Collection Points, Littérature, n° 74. Paris: Editions du Seuil, 1966.

Genette, Gérard. *Figures II*. Collection Points, Littérature, n° 106. Paris: Editions du Seuil, 1969.

Genette, Gérard. *Mimologiques: Voyage en Cratylie*. Collection "Poétique". Paris: Editions du Seuil, 1976.

Girard, René. *Shakespeare: les Feux de l'Envie*. Traduction. Paris: Bernard Grasset, 1990.

Goldsmith, R.H. *Wise Fools in Shakespeare*. Liverpool, 1958.

Grotowski, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*. Trad. Claude B. Levenson. 1968; rpt. Lausanne: L'Age d'Homme, 1971.

Gurr, Andrew. *The Shakespearean Stage, 1574-1642*. 1980. 2nd edn. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

Haydn, Hiram. *The Counter-Renaissance*. New-York, 1950.

Heller, Agnes. *Renaissance Man*. Trans. Richard E. Allen. Budapest, 1967; rpt. London: Routledge and Kegan Paul, 1978.

Hoy, Cyrus. *The Hyacinth Room: An Investigation into the Nature of Comedy, Tragedy, and Tragicomedy*. London: Chatto and Windus, 1964.

Kiefer, Frederic. *Fortune and Elizabethan Tragedy*. San Marino: The Huntington Library, 1983.

Kott, Jan. *Shakespeare, notre Contemporain*. Marabout Université, 72. Verviers, Belgique: Gérard and C° 1965.

Krutch, Joseph Wood. *Comedy and Conscience after the Restoration*. 1924.; rpt. New-York: Columbia University Press, 1961.

Laroque, François. *Shakespeare et la Fête: Essai d'Archéologie du Spectacle dans l'Angleterre Elisabéthaine*. Paris: P.U.F., 1988.

Laroque, François, ed. *The Show Within: Dramatic and Other Insets. English Renaissance Drama (1550-1542)*. Centre d'Etudes et de Recherches Elisabéthaines. Proceedings of the International Conference held in Montpellier, 22-25 Novembre 1990. Collection Astraea no 4, 2 volumes. Publications de l'Université Paul-Valéry-Montpellier III.

Lecoq, Louis. *La Satire en Angleterre de 1588 à 1603*. Etudes Anglaises, 32. Paris: Didier, 1969.

Levin, Richard. *The Multiple Plot in English Renaissance Drama*. Chicago: The University of Chicago Press, 1971.

Lloyd, Peter. *Perspectives and Identities: the Elizabethan Writer's Search to Know his World*. The Rubicon Press, 1989.

Marienstras, Richard. *Le Proche et le Lointain: sur Shakespeare, le Drame Elisabethain et l'Idéologie Anglaise aux 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> Siècles*. Collection Arguments. Paris: Aux Editions de Minuit, 1981.

Martinet, Marie-Madeleine. *Le Miroir de l'Esprit dans le Théâtre Elisabethain*. Collection Etudes Anglaises, 79. Paris: Didier-Erudition, 1981.

Monsarrat, Gilles D. *Les Thèmes Stoïciens dans la Littérature de la Renaissance Anglaise*. Lille: Université de Lille III, 1975.

Monsarrat, Gilles D. *Light from the Porch: Stoicism and English Renaissance Literature*. Collection Etudes Anglaises, 86. Paris: Didier-Erudition, 1984.

Mousnier, Roland. *Les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles: La grande mutation intellectuelle de l'humanité; l'avènement de la science moderne et l'expansion de l'Europe*. 1953; rpt. Quadriga. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

Mounin, Georges. *Introduction à la sémiologie*. Le Sens Commun. Paris: Les Editions de Minuit, 1970.

Omesco, Ion. *Hamlet ou la tentation du possible: Essai*. Paris: Presses Universitaires de France, 1987.

Ornstein, Robert. *The Moral Vision of Jacobean Tragedy*. 1960. Madison and Milwaukee: University of Wisconsin Press, 1960.

Pasquier, Marie-Claire, Nicole Rougier, Bernard Brugière. *Le Nouveau Théâtre Anglais*. Collection U2. Paris: Librairie Armand Colin, 1969.

Peers, Edgar Allison. *Elizabethan Drama and its Mad Folk*. Cambridge: Heffer, 1914.

Peter, John Desmond. *Complaint and Satire in Early English Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1956. [Chapters 6 & 8 on John Marston].

Pollard, Arthur. *Satire*. The Critical Idiom. Ed. John D. Jump. London: Methuen, 1970.

Prezzolini, G. *Le Legs de l'Italie*. Trad. Louis Chatelain. Paris: Payot, 1949.

Romilly, Jacqueline de. *La Tragédie Grecque*. 1970; rpt. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.

Rousset, Jean. *L'Intérieur et l'extérieur: Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle*. Nouvelle Edition. 1976. Paris: Librairie José Corti, 1988.

Shapiro, Michael. *Children of the Revels*. New-York: Columbia University Press, 1977.

Styan, J.L. *The Shakespeare Revolution: Criticism and Performance in the Twentieth Century*. 1977. Rpt. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Suhamy, Henri. *La Poétique*. Que Sais-je?, n°2311. 1986; 2<sup>e</sup> ed. Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

Taylor, Gary. *Reinventing Shakespeare: a Cultural History from the Restoration to the Present*. The Hogarth Press, 1990; rpt. London: Vintage, 1991.

Thomson, Peter. *Shakespeare's Theatre; Second Edition*. 1983; rpt. London and New-York: Routledge, 1992.

Todorov, Tzvetan. *Théories du symbole*. Points, Essais. Paris: Editions du Seuil, 1977.

Toliver, Harold E. *Pastoral Forms and Attitudes*. Berkeley: University of California Press, 1971.

Venet, Gisèle. *Temps et Vision Tragique: Shakespeare et ses Contemporains*. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1985.

Welsford, Enid. *The Court Masque: a Study in the Relationships between Poetry and the Revels*. Cambridge: At the University Press, 1927.

Welsford, Enid. *The Fool, His Social and Literary History*. London, 1935.

Willems, Michèle, ed. *Shakespeare à la télévision*. Centre d'Etudes du Théâtre Anglo-saxon. N°123. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 1987.

Zanta, Léontine. *La Renaissance du Stoïcisme au XVIè siècle*. Paris: Edouard Champion, 1914.

Zimbaro, Rose A. *Wycherley's Drama: A Link in the Development of English Satire*. New-Haven, Conn.: Yale University Press, 1965.

## V. ŒUVRES CONTEMPORAINES A JOHN MARSTON

### ET AUTRES AUTEURS

Aristote. *Poétique*. Ed. Michel Magnien. Paris: Le Livre de Poche, 1990.

Bacon. *Essais*. Ed. avec une introd. par Maurice Castelain. Collection Bilingue des Classiques Etrangers. Paris: Aubier Montaigne, 1979.

Beaumont and Fletcher, Francis and John. *The Knight of The Burning Pestle*. Ed. avec une Introd. par M.T. Jones-Davies. Collection Bilingue des Classiques Etrangers. Paris: Aubier, 1958.

Beaumont and Fletcher, Francis and John. *Philaster or Love Lies a-Bleeding*. Ed. Andrew Gurr. The Revels Plays. Manchester: Manchester University Press, 1973.

Ben Jonson. *The Alchemist*. Ed. Douglas Brown. The New Mermaids. London: Ernest Benn, 1978.

Ben Jonson. *Volpone or the Fox*. Ed. David Cook. University Paperbacks. London: Methuen, 1962.

Ben Jonson. *Bartholmew Fair*. Ed. Hibbard, G.R. The New Mermaids. London: Ernest Benn, 1977.

Ben Jonson. *Every Man out of his Humour*. London: The Malone Society Reprints, 1920.

Ben Jonson. *Ben Jonson's Plays*. 2 vols. Ed. and introd. Felix E. Schelling. Everyman's Library. London: Dent, 1970.

Chapman, George. *All Fools*. Ed. Frank Manley. Regents Renaissance Drama Series. London: Edward Arnold, 1974.

Chapman, George. *Bussy d'Amboise*. Ed. avec une introd. par Jean Jacquot. Collection Bilingue des Classiques Etrangers. Paris: Aubier, 1960.

Chaucer, Geoffrey. "The Nun's Priest's Prologue and Tale", from *The Canterbury Tales*. Ed. Maurice Hussey. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.

Danchin, Pierre, ed. *The Prologues and Epilogues of the Restoration 1660-1700. Part One: 1660-1676*. 2 vols. Nancy: Publications Université Nancy II, 1981.

Danchin, Pierre, ed. *The Prologues and Epilogues of the Restoration 1660-1700. Part Two: 1677-1690*. 2 vols. Nancy: Presses Universitaires de Nancy II, 1984.

Ford, John. *The Broken Heart*. Ed. avec une introd. par Robert Davril. Collection Bilingue des Classiques Etrangers. Paris: Aubier, 1954.

Ford, John. *'Tis Pity She's a Whore*. Ed. Brian Morris. The New Mermaids. London: Ernest Benn, 1968.

Lindsay, Sir David. *Ane Satire of the Thrie Estaitis*. In *Four Morality Plays*. Ed. Peter Happé. Harmondsworth: Penguin Books, 1979.

Machiavel. *Le Prince*. Introd. Raymond Aron, trad. & notes Jean Anglade. Paris: Le Livre de Poche, 1983.

Marc-Aurèle. *Pensées pour moi-même* suivies du *Manuel* d'Epictète. Ed. mario Meunier. Paris: GF, Flammarion, 1964.

Marlowe, Christopher. *The Complete Plays*. Ed. with an introd. by J.B. Steane. Harmondsworth: Penguin Books, 1983.

Massinger, Philip. *A New Way to Pay Old Debts*. Ed. T.W. Craik. The New Mermaids. London: Ernest Benn, 1964.

Massinger, Philip. *The City-Madam*. Ed. T.W. Craik. The New Mermaids. London: Ernest Benn, 1964.

Middleton, Thomas and William Rowley. *The Changeling*. Ed. Patricia Thomson. The New Mermaids. London: Ernest Benn, 1977.

Middleton, Thomas. *The Changeling*. In *Three Jacobean Tragedies*. Ed. with an introd. by Gamini Salgado. Harmondsworth: Penguin Books, 1981.

Platon. *Cratyle*. In *Protagoras, Euthydème, Gorgias, Ménexème, Ménon, Cratyle*. Ed., trad. Emile Chambry. Paris: Garnier-Flammarion, 1967.

Shakespeare, William. *As You Like It*. Ed. Agnes Latham. The Arden Shakespeare. London: Methuen, 1975.

Shakespeare, William. *Hamlet, Prince of Denmark*. Ed. Bernard Lott. New Swan Shakespeare Advanced Series. London: Longman, 1972.

Shakespeare, William. *Measure for Measure*. Ed. J.W. Lever. The Arden Shakespeare. London: Methuen, 1975.

Shakespeare, William. *Othello, The Moor of Venice*. Ed. avec une introd. par Maurice Castelain. Collection Bilingue des Classiques Etrangers. Paris: Aubier, 1949.

Shakespeare, William. *Richard III*. In *The Complete Works*. Ed. with an introd. by Peter Alexander. London and Glasgow: Collins, 1971.

Shakespeare, William. *Timon of Athens*. In *The Complete Works*. Ed. with an introd. by Peter Alexander. London and Glasgow: Collins, 1971.

Shakespeare, William. *The Complete Works*. Ed. with an introd. by Peter Alexander. London and Glasgow: Collins, 1971.

Sir Thomas Browne. *Religio Medici, Hydriotaphia and The Garden of Cyrus*. Ed. R.H.A. Robbins. Oxford: Clarendon Press, 1972.

Tourneur, Cyril. *The Atheist's Tragedy*. Ed. Brian Morris and Roma Gill. The New Mermaids. London: Ernest Benn, 1976.

Tourneur, Cyril. *The Revenger's Tragedy*. Ed. Brian Gibbons. The New Mermaids. London: Ernest Benn, 1967.

Tourneur, Cyril. *The Revenger's Tragedy*. Ed. Lawrence J. Ross. Regents Renaissance Drama Series. London: Edward Arnold, 1974.

Tourneur, Cyril. *The Revenger's Tragedy*. In *Three Jacobean Tragedies*. Ed. with an introd. by Gamini Salgado. Harmondsworth: Penguin Books, 1981.

Vanbrugh, John. *The Provoked Wife*. Ed. James L. Smith. The New Mermaids. London: Ernest Benn, 1974.

Webster, John. *The Devil's Law-Case*. Ed. Elizabeth M. Brennan. The New Mermaids. London: Ernest Benn, 1975.

Webster, John. *The Duchess of Malfi*. Ed. Elizabeth M. Brennan. The New Mermaids. London: Ernest Benn, 1975.

Webster, John. *The White Devil*. In *Three Jacobean Tragedies*. Ed. with an introd. by Gamini Salgado. Harmondsworth: Penguin Books, 1981.

Wycherley, William. *The Country Wife*. In *Restoration Plays*. Int. by Sir Edmund Gosse. Everyman's Library. London: Dent, 1966, pp.81-161.

\*\*\*

