Sur la forme du masque jacobéen

Jean Jacquot

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/372>

DOI : 10.4000/baroque.372

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 1972

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Jean Jacquot, « Sur la forme du masque jacobéen », *Baroque* [En ligne], 5 | 1972, mis en ligne le 04 octobre 2012, consulté le 08 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/372> ; DOI : 10.4000/baroque.372

Ce document a été généré automatiquement le 8 mai 2019.

© Tous droits réservés

Sur la forme du masque jacobéen

Jean Jacquot

- 1 Le but de ces pages n'est pas d'ajouter à la somme des connaissances relatives aux masques de la cour d'Angleterre, qui ont déjà beaucoup été étudiés¹, mais de proposer une réflexion sur un type de divertissement associant la poésie, la musique, la danse, la scénographie et l'art du décor. On estime généralement qu'il a atteint son apogée sous le règne des premiers Stuarts, et plus particulièrement celui de Jacques I^{er}. C'est dans cette période que nous choisirons nos principaux exemples, mais sans oublier que les masques jacobéens ont derrière eux une longue tradition qui fut particulièrement brillante durant le premier tiers du XVI^e siècle.
- 2 Pour définir ce qui constitue la spécificité du masque, il faut se reporter à ses manifestations les plus simples. Au cours d'un banquet ou d'une assemblée joyeuse, des personnages masqués et costumés entrent par surprise, accompagnés de porteurs de flambeaux et exécutent une danse avant de se mêler aux convives. Ceci suppose un espace de jeu, des musiciens, une entrée en cortège, et un minimum d'affabulation, dont se charge un présentateur : ambassadeur, interprète ou figure mythologique. Henri VIII, durant la première partie de son règne, affectionnait ce genre de divertissement, et s'y livrait volontiers avec des seigneurs de sa suite. Ces entrées masquées du jeune roi et de ses compagnons s'inséraient parfois dans un ensemble de festivités complexe (par exemple au Camp du Drap d'Or) mais elles gardaient, en apparence au moins, une allure impromptue. Leur succès dépendait d'un effet de surprise, qui jouait à la fois sur le moment de l'entrée, et sur la nature des costumes et du dépaysement qu'ils apportaient avec eux. Lorsque l'entrée était précédée d'un prologue destiné à expliquer par exemple les motifs de la visite de voyageurs venus de quelque lointain pays, l'effet de l'arrivée du cortège se trouvait renforcé par l'attente, sans que la surprise fût détruite, puisqu'elle dépendait, pour une bonne part, de l'aspect des danseurs costumés.
- 3 Les historiens du masque ont attaché une grande importance à une innovation importée d'Italie, qui aurait été introduite à la cour d'Henri VIII en 1512, pour *La Nuit des Rois*². La nouveauté aurait consisté en ceci, que le monarque et ses compagnons masqués et costumés demandèrent à des dames de l'assemblée de danser avec eux, ce que certaines refusèrent parce que ce n'était pas la coutume. La portée de cette innovation a été

récemment contestée³ et nous ne souhaitons pas ranimer la discussion, sauf sur un point. Nous voyons mentionner ici, pour la première fois, un élément qui fera plus tard partie intégrante du masque jacobéen, la danse des *masquers* avec des personnes de l'assemblée. Sans doute, les témoins de cet épisode de 1512 n'attachaient-ils pas à celui-ci la portée que des historiens lui ont ensuite attribuée. Et il n'est pas possible de distinguer une continuité d'évolution, à travers tout un siècle, de ce masque de *La Nuit des Rois* aux masques très élaborés de la cour de Jacques I^{er}. Il reste que ce que les livrets du XVII^e siècle appellent les *revels*, c'est-à-dire la danse des *masquers* avec des membres de l'assistance, est alors incorporée la structure du masque, si bien que, pour revenir au schéma qui a déjà été proposé on obtient l'organisation suivante :

- présentation, plus ou moins développée, destinée à introduire les *masquers*,
- danse (ou danses) des *masquers* qui constitue(nt) le point culminant du masque,
- *revels* : danse des *masquers* avec des partenaires choisis dans l'assemblée ; danse de spectateurs et de spectatrices entre eux.
- fin des *revels* et dernière danse des *masquers*.

4 Cet exemple constitue une forme close dans laquelle les *revels* se trouvent inclus. Elle correspond à une conception du masque où celui-ci possède une double fonction : exalter la splendeur du groupe des *masquers*, établir une communion entre ceux-ci et l'assistance. On présente d'abord à celle-ci un spectacle pur, puis elle est invitée à participer, acteurs et spectateurs se mêlent, enfin ils se séparent et les danseurs, après s'être donnés à nouveau en spectacle, se retirent. Cette ordonnance suppose une distinction entre deux types de danses, les unes, destinées à l'exhibition des *masquers*, de caractère plus solennel, et en vue desquelles pouvait être prévue (mais pas nécessairement) une chorégraphie spéciale, les autres, destinées au bal, conçu musicalement comme une suite des danses alors les plus en vogue. Bien que les *revels* aient pu se prolonger plus ou moins longtemps suivant les circonstances, ils ne pouvaient être considérés comme indépendants. Le librettiste devait prévoir leur introduction par un discours ou un chant, et indiquer de même leur fin, en annonçant la dernière *masquers' dance*.

5 Ce modèle, nous le répétons, s'est tardivement fixé, sous le règne de Jacques I^{er}. Mais il n'y a pas lieu de se demander avec Prunières comment

[...] un genre dramatique aussi déterminé que le Mask anglais a pu sortir d'un usage aussi peu dramatique que celui de se masquer et de se déguiser pour danser⁴.

Il faut se demander, au contraire, jusqu'à quel point le masque jacobéen peut être considéré comme un genre dramatique. Aussi complexe qu'en soient les éléments spectaculaires et narratifs, ceux-ci ont toujours pour fonction de mettre en relief les deux moments essentiels de la danse des *masquers* et des *revels*⁵. Même lorsqu'on introduit un renversement de situation comme la dissolution d'un enchantement, ou la mise en déroute d'une puissance mauvaise, le conflit lui-même ne reçoit qu'un faible développement, tout l'accent est mis sur le changement qui en résulte et l'ensemble demeure assez statique.

6 Mais pour revenir au point de départ de notre discussion, il faut reconnaître que certains *disguisings* du début de la période des Tudors étaient plus riches de possibilités dramatiques que les masques du siècle suivant. C'est le cas pour la série des divertissements présentés en 1501, à l'occasion du mariage du prince Arthur avec Catherine d'Aragon⁶. Y prenaient part, outre des seigneurs et dames de la Cour, des artistes professionnels : acteurs, choristes et instrumentistes de la Chapelle Royale. Ces spectacles nécessitaient l'usage de chars, décors mobiles de caractère à la fois figuratif et

symbolique du genre de ceux qu'on employait dans les entrées royales ou les tournois. Ces chars ou *pageants* transportaient des personnages, danseurs et musiciens. Leurs évolutions, de même que le déroulement des cortèges et des danses, exigeaient un espace scénique assez considérable. Ces divertissements comportaient une histoire, en partie racontée par un présentateur, en partie représentée sous forme de dialogue et d'action.

- 7 Par exemple : *huit dames habitent dans un château. Arrive un navire transportant les ambassadeurs de huit chevaliers. Ils parlementent, elles refusent de recevoir les chevaliers. Ceux-ci arrivent sur une montagne dont ils descendent pour livrer l'assaut au château. Les dames se soumettent et dansent avec les vainqueurs.* Le combat simulé joue un rôle central dans cette action (comme ce sera le cas plus tard en France pour le *Balet comique de la Royne* dont le thème n'est d'ailleurs pas la guerre d'amour, mais la destruction d'un enchantement). La danse des chevaliers et des dames est un point culminant du spectacle parce qu'elle dénoue le conflit et offre le modèle d'une harmonie entre les sexes, approprié au caractère nuptial de la fête. Mais à la différence des masques jacobéens, la danse solennelle et les *revels* ne s'enchaînent pas : le *disguising* et le bal ne sont pas organiquement liés.
- 8 Cette fonction symbolique de la danse est bien mise en évidence dans le programme d'un divertissement en trois journées qui devait être donné à l'occasion d'une rencontre d'Elisabeth I avec Marie Stuart, à Nottingham, en 1562, mais qui resta à l'état de projet⁷. Le spectacle, qui combinait l'usage de décors fixes et de décors mobiles sur chars, était fondé sur une allégorie politique associant la volonté de réconciliation de la reine d'Angleterre à une démonstration de sa puissance. La danse était conçue comme un moyen d'établir une communion et de restaurer la concorde. C'est ainsi que les dames anglaises devaient faire danser la noblesse étrangère, et que les seigneurs anglais devaient danser un masque avec les dames écossaises. Un masque de dames était également prévu pour terminer le spectacle.
- 9 À notre connaissance, le seul document iconographique que l'on possède sur les masques avant le XVII^e siècle est un détail du portrait de Sir Henry Unton (1596), conservé à la National Portrait Gallery de Londres⁸. Il s'agit d'un masque d'ambition assez modeste, donné au cours d'un banquet pour le mariage d'un gentilhomme. Le moment de l'entrée masquée y a été bien saisi. Un ensemble de six musiciens assis en cercle⁹ rythme l'entrée du cortège, que précède un messenger porteur d'une lettre. Puis viennent les porteurs de torches, Mercure, une déesse (Diane ?) et six dames de sa suite, accompagnés de dix *putti* porteurs de torches. Ce document confirme que les *masquers* étaient assez souvent des dames.
- 10 Les quatre *Inns of Court* de Londres, où étaient formés les hommes de loi et les magistrats du royaume, possédaient une longue tradition de théâtre et de fêtes, et contribuaient activement aux réjouissances de la Cour. Le masque le plus caractéristique de la période élisabéthaine est sans doute celui qui fut présenté à Gray's Inn, au cours d'un cycle de fêtes de Noël et de Nouvelle année (1594-1595) qui fut particulièrement brillant¹⁰. Ces fêtes étaient placées selon la coutume sous la souveraineté temporaire et plaisante d'un « Prince Purpoole », qui était un peu l'équivalent du « Lord of Misrule » des fêtes de la Cour. Le masque en question combine, en vue d'un compliment à la Reine, le thème de la délivrance des chevaliers captifs et celui des explorations maritimes. Il permet d'introduire un cortège de Protée et des divinités marines et un hymne à Neptune. L'argument, exposé au cours d'un dialogue entre l'Écuyer du Prince Purpoole et Protée, est des plus simples. *Le Prince et sept chevaliers sont retenus comme otages dans la Roche*

magnétique (Adamantine Rock). Protée révélera où elle se trouve si l'on peut lui montrer une vertu attractive plus puissante que celle de la Roche. Cette vertu est naturellement celle de la Reine qui attire tous les cœurs.

- 11 Un cortège mythologique, suivi d'un dialogue narratif, conduit donc à la découverte du Prince et des chevaliers qui suppose un décor de rochers susceptible de s'ouvrir comme une scène, d'où descendent les huit *masquers* accompagnés de pygmées (d'enfants) porteurs de torches.
- 12 Le programme se déroule ensuite comme suit : Danse des *masquers* – *Revels* (les *masquers* dansent avec les dames de l'assemblée) – Seconde danse des *masquers* – Offrande à la Reine des écus des chevaliers, ornés de leur devise – Retour des *masquers* dans le rocher.
- 13 Une telle organisation du spectacle suppose une aire de jeu assez étendue, avec à une extrémité le décor servant de scène et à l'autre le dais (*state*) où siègent la souveraine et ceux qui l'accompagnent, le reste de l'assemblée étant réparti sur le pourtour. On peut se référer pour l'imaginer à la gravure représentant la salle du Petit Bourbon lors de la représentation du *Balet comique de la Royné*¹¹, qui met bien en évidence le rôle du monarque, spectateur idéal et en même temps personnage auquel se réfère l'action.
- 14 Dans ce masque de Gray's Inn, un seul personnage s'approche de la Reine, pour un hommage emblématique, mais dans des masques plus tardifs, les *masquers* s'avancent jusqu'au dais royal, accompagnés de nombreux musiciens¹².
- 15 Le premier masque de la période jacobéenne, *La Vision des douze déesses* de Samuel Daniel, loin d'aller dans le sens d'une évolution vers la concentration du décor à une extrémité de la salle, offre au contraire un exemple tardif de décor dispersé : une grotte et un temple étant juxtaposés à un bout et une montagne occupant l'autre¹³. Les musiciens sont également répartis en trois groupes, les *lady masquers* (douze déesses) se déplacent en procession de la montagne au temple et utilisent l'espace central pour la danse.
- 16 Cependant une double révolution se produira bientôt dans l'art du masque, sous l'impulsion d'Inigo Jones et de Ben Jonson.
- 17 L'architecte scénographe œuvrera dans le sens d'une concentration du décor, sur une scène à l'italienne équipée d'une machinerie de plus en plus complexe. Cette évolution entraînera l'usage d'un cadre de scène d'aspect triomphal, mais ce cadre n'est pas toujours présent dans les masques de la première phase. De plus, l'usage du cadre n'empêchera pas la communication entre la scène et la salle. La scène conservera son caractère de présentoir, mais l'espace central de la salle continuera à être utilisé pour les danses des *masquers*, les *revels*, et la marche en procession vers le dais du souverain.
- 18 Jonson s'attachera au perfectionnement et à l'élaboration de la forme du masque. Il organisera la fable de manière à obtenir des contrastes et la gradation des effets. À cette fin il distinguera, plus systématiquement qu'on ne l'avait fait jusqu'alors, deux parties dans le spectacle : l'anti-masque qui sert de prologue et qui, par son caractère plaisant ou grotesque, met en relief la partie principale, de nature noble et héroïque. Il soutiendra l'action par des dialogues, des récits, des vers lyriques destinés à être chantés, qui se recommandent à la fois par leur efficacité et leur qualité poétique. Enfin il s'efforcera de joindre, avec un succès variable, l'enseignement à la louange, en poète humaniste qui se voudrait conseiller du prince. Pour la mise en œuvre des thèmes et les attributs des personnages il puisera largement dans les manuels de mythologie et d'iconologie de la Renaissance.

- 19 Les premiers masques dus à la collaboration des deux hommes ne comportaient que des effets scéniques assez modestes : une marine avec des vagues et une conque transportant les *lady masquers* (*Masque of Blackness*) ; un Palais de Renommée succédant à un Enfer, marquant le passage de l'anti-masque au masque proprement dit, soulignant aussi le contraste entre Hecate et les sorcières, et les *lady masquers*, créatures de lumière et de beauté, qui leur succèdent (*Masque of Beauty*).
- 20 On peut prendre en exemple de l'art jonsonien le *Masque of Oberon* (1611) où le fils aîné de Jacques I^{er}, Henri, tenait le rôle du prince de la nation des Fées¹⁴. Il a beaucoup été étudié et nous remarquerons surtout l'agencement habile du livret en fonction des transformations du décor et de la succession des actions et des événements musicaux et chorégraphiques.
- 21 Le décor de rochers, en partie praticable, que révèle la chute d'un rideau au commencement du masque, s'ouvrira ensuite dans sa partie centrale pour révéler la façade d'un palais dont on aperçoit l'intérieur par transparence. Et dans un troisième temps la façade elle-même s'ouvrira pour en révéler l'intérieur avec les *masquers* et leur suite. Ainsi les mutations du décor vont dans le sens de la découverte successive de profondeurs toujours plus grandes. À cette gradation correspond celle des effets lumineux. Au début la scène est plongée dans l'ombre et s'éclaire progressivement lorsque la lune s'élève au-dessus des rochers. La clarté grandit lorsque est découverte la façade du palais. Elle devient éclatante lorsque l'intérieur se révèle. On observe encore une gradation semblable dans le peuplement de la scène. Des Satyres qui sont les personnages de l'anti-masque, Jonson en fait d'abord entrer un seul, prolonge cette impression de solitude par un effet de cornet en écho, et c'est après un troisième appel que la troupe turbulente, surgissant d'entre les rochers, se rassemble sous la conduite de Silène. Et ces personnages restent en scène lorsque le palais s'ouvre pour laisser voir, avec les *masquers*, « toute la nation des fées ».
- 22 L'épithète que Jonson applique aux ébats des Satyres est *antic*, qui caractérise le capricieux et le grotesque. Comme Richard Hosley l'a bien vu, ils représentent ici l'élément de « misrule »¹⁵. Ces petites divinités païennes se distinguent par l'effronterie de leurs propos et de leur conduite. Mais ils sont aussi enclins à l'émerveillement et pleins d'une curiosité mêlée de crainte à l'égard du Prince de Féerie et de ses chevaliers, qui vont célébrer cette nuit leurs rites solennels. Ils amusent le spectateur tout en excitant par leurs questions sa curiosité et son attente. L'événement attendu, la découverte des *masquers*, est toujours le même et la surprise réside uniquement dans la manière dont il est amené. Silène, qui est l'instructeur des Satyres et modère leur pétulance, est aussi le présentateur qui fait valoir, par anticipation, la vision espérée, et l'entoure de mystère et de crainte sacrée. Cette atmosphère vaguement religieuse est caractéristique de la partie noble du masque jacobéen ou caroléen, où figurent les prêtres d'un grand nombre de divinités antiques ou exotiques. Il ne s'agit pas seulement d'une transposition mythologique mais d'une manifestation du culte de la monarchie. Dans *Oberon* la transposition se fait dans le monde héroïque et merveilleux du roman de chevalerie, comme il convient à un jeune prince de tempérament assurément plus belliqueux que son père. Par la suite, le chef des Sylvains, qui font également partie de la suite du Prince, se joint à Silène dans le rôle de commentateur. Il réprimande les Satyres pour s'être livrés à des facéties trop hardies. Ainsi donc l'élément de « misrule », de dérèglement, essentiel dans les réjouissances populaires qui, des Saturnales au Carnaval ou à la Fête des Fous, se fondent sur la transgression des interdits, la suspension provisoire de la règle et de la

hiérarchie, est réduit ici à un rôle mineur, et soigneusement tenu sous contrôle. On lui assigne des limites à ne pas franchir et on le fait servir, en fin de compte, à l'exaltation de la règle et du pouvoir qui l'incarne.

- 23 Ceci Jonson l'accomplit, il faut le reconnaître, avec une grande habileté. Il ne se contente pas d'un contraste brutal entre masque et anti-masque mais ménage des transitions assez subtiles pour qu'on n'aperçoive pas quand finit l'un et commence l'autre. Il joue sur l'ambiguïté de la division ternaire et binaire, évitant un découpage trop sommaire en trois scènes correspondant aux changements du décor. Cependant il laisse subsister une opposition entre les deux parties du spectacle. Dans la première domine le dialogue parlé, dans la seconde le chant et la musique. L'une requiert des acteurs, danseurs et mimes professionnels, l'autre concentre l'intérêt sur de nobles amateurs. Les interventions musicales sont espacées dans l'anti-masque et, dans l'ensemble, n'exigent pas un grand volume sonore, la première intervention massive des voix et des instruments coïncidant avec la découverte des *masquers*.
- 24 Le spectacle s'ordonne donc selon le schéma suivant :
 (un décor de rochers)
 cornet avec effet d'écho – dialogue et mime des Satyres.
 découverte du Palais
 dialogue – *catch* (chanson en canon sur un sujet plaisant) – dialogue
 chanson plaisante – *antic dance*.
 découverte de l'intérieur du Palais
 et de la Nation des Fées (instrumentistes – chanteurs – et porteurs de torches).
- 25 Dans la profondeur de la scène les *masquers* sont assis, selon une perspective conduisant au char d'Obéron (le Prince) qui occupe, au fond et au centre, un lieu faisant exactement face à celui, où, dans la salle, siègent les autres membres de la famille royale. Le char (traîné par des ours blancs et conduit par des Sylvains) va se déplacer d'arrière en avant, selon l'axe de perspective, jusqu'au-devant de la scène, au son d'une musique triomphale et d'une chanson (*full song*) qui mobilise tous les effectifs vocaux du spectacle.
- 26 On s'attend à ce que le Prince et ses chevaliers commencent leur danse, mais ce moment est retardé non seulement par l'éloge du Prince, mais par un chant en duo, suivi d'une danse de Fées qui est une sorte de prolongement de l'anti-masque¹⁶.
- 27 La dernière partie est celle dont le déroulement se prête le moins aux variations, car elle consiste en une alternance de chansons et de danses, et le thème des chansons est toujours le même : exhorter les *masquers* à danser, à reprendre haleine, à choisir leur partenaire (pour les *revels*) et enfin à se retirer en raison de l'heure tardive. Une dernière invention scénique pouvait toutefois être introduite après les *revels* et avant une dernière danse des *masquers*. Jonson imagine de faire apparaître l'Étoile du Matin qui introduit avec elle la nostalgie des fêtes finissantes (il faut supposer ici un effet de machinerie qui n'est pas précisé mais qui consistait probablement en la descente du personnage dans une nacelle, à l'intérieur de l'espace scénique).
- 28 Si l'on désigne par des lettres les éléments qui sont combinés (C = chanson, M = *masquers dance*, R = *Revels*) on obtient le schéma suivant :
 C. M. C. M. C. R. C. * M. C.
 * ici se place l'apparition de l'Étoile du Matin.
- 29 Le spectacle ne se prolonge pas par un bal, c'est le bal qui est inclus dans le spectacle. Celui-ci, après avoir jeté un dernier éclat, se replie sur lui-même, les *masquers* réintègrent

la scène pour une danse finale et les portes du Palais de Féerie se referment sur eux et leur suite. Le monde imaginaire et le monde réel de la cour se sont rejoints, puis se séparent, ou si l'on veut, la famille royale et la Cour se sont admirées dans le miroir enchanté que le poète leur a tendu. La substance de ce masque est assez ténue et son mérite réside surtout dans l'agencement et une certaine félicité de l'invention et de la diction. Les éléments empruntés aux mythologies méditerranéennes et nordiques, et au roman de chevalerie, sont assez heureusement intégrés. Enfin, le petit monde espiègle de l'anti-masque n'est pas congédié après avoir diverti, comme cela arrive dans d'autres masques, il est admis à assister au reste du spectacle et même, ce qui est exceptionnel, à participer à la danse finale¹⁷.

- 30 L'impression d'unité est encore renforcée par la continuité du soutien musical durant toute la deuxième partie. Les effectifs musicaux des masques étaient considérables¹⁸. Une bonne partie des interprètes avaient des rôles à tenir et paraissaient en costume, comme c'est le cas ici pour les nombreux chanteurs et musiciens de la nation des Fées. Mais on employait aussi des ensembles qui (visibles ou non de l'auditoire) n'avaient d'autres fonctions que de jouer de leurs instruments, notamment pour accompagner les danses. D'autre part il n'y avait pas une direction musicale unique, mais une division de la tâche entre compositeurs, arrangeurs, chorégraphes et maîtres à danser. Mais, malgré cette pluralité dans la création et l'exécution, l'ordonnance de la seconde partie du masque rendait souhaitable l'unification de la conception. Il s'agissait d'introduire dans cette alternance de chants et de danses de caractère solennel une variété suffisante pour éviter la monotonie, tout en maintenant l'unité de l'ensemble¹⁹. La musique d'*Oberon* nous est trop imparfaitement connue²⁰ pour que nous puissions tirer des conclusions à cet égard. Mais pour le règne de Charles Ier nous possédons un manuscrit de William Lawes qui montre que lorsque celui-ci était appelé à composer la partie « noble » du masque il la concevait comme un ensemble que des symétries, des reprises, des contrastes et même un usage cohérent des relations tonales mettaient en évidence²¹. Et il n'y a pas lieu de croire que ces préoccupations aient été étrangères à des prédécesseurs de W. Lawes dans cette voie comme Alfonso Ferrabosco II ou Giovanni Coperario²².
- 31 L'unité d'*Oberon* réside aussi dans un équilibre satisfaisant entre le canevas du masque et les moyens poétiques, musicaux, chorégraphiques et décoratifs mis en œuvre. Mais dans l'esprit de Jonson, tout devait rester subordonné à la poésie. Les démêlés qu'il eut par la suite avec Inigo Jones sont bien connus. Ils résultaient du désir qu'avait Jones d'introduire des effets scénographiques de plus en plus ambitieux et au besoin de leur subordonner la fable. Selon Jonson la poésie est l'âme du masque. Il ne se contente pas de la placer au sommet d'une hiérarchie des arts, il refuse le statut artistique aux techniques de la machinerie et du décor²³. Sur ce dernier point, Jonson aurait peut-être obtenu gain de cause devant la postérité si les dessins de Jones n'avaient pas été conservés, et si chacun ne pouvait, tout en constatant sa dette à l'égard de scénographes et décorateurs florentins comme Alfonso et Giovanni Parigi, reconnaître leur haute qualité artistique. Jones était d'ailleurs le premier en Angleterre à revendiquer pour elles l'égalité avec la poésie et la musique, voire la suprématie sur celles-ci. Le conflit ne provenait pas seulement de la susceptibilité des tempéraments. Il devait se reproduire dans des circonstances analogues à la cour d'Espagne lorsqu'en 1635 l'architecte Cosme Lotti prétendit imposer à Calderon le programme des effets scénographiques pour le spectacle des *Enchantements de Circé* dans les jardins du Buen Retira²⁴. Mais alors que Calderon sut faire prévaloir la supériorité de son art, Jonson finit par être évincé après avoir lutté

pendant un quart de siècle avec un succès divers pour maintenir le rapport de force en sa faveur.

- 32 À l'opposé se trouvaient des poètes comme Samuel Daniel, résignés d'avance à admettre que la vie et le charme de tels spectacles résidaient essentiellement dans l'invention du scénographe²⁵. Quarante ans plus tard Corneille adoptera une attitude semblable à l'égard de Torelli, dans son *Argument d'Andromède*, sans pouvoir s'empêcher toutefois d'indiquer les limites de tels spectacles, conçus pour plaire aux yeux plutôt que pour toucher l'esprit et le cœur.
- 33 On peut situer entre ces attitudes extrêmes celle de Thomas Campion dans *Le Masque des Seigneurs* (*The Lords' Masque*)²⁶. Son cas offre ceci de particulier qu'il était à la fois poète, compositeur et théoricien de la musique, qu'il possédait une solide culture classique dont témoignent ses vers latins, qu'il pratiquait la médecine et qu'il jugeait les arts non seulement conciliables avec sa profession mais utiles à celle-ci²⁷. Il se montre tout disposé, dans ce masque, à faire la part belle aux inventions de Jones, mais le canevas qu'il propose tend surtout à exalter l'union de la Poésie, de la Musique et de la Scénographie dans les spectacles de cour.
- 34 Ce masque fut présenté le soir du mariage de la princesse Élisabeth et de l'Électeur Palatin (14 février 1613). Il devait être suivi de deux autres masques, offerts par les Écoles de Droit, et dont les poètes étaient respectivement George Chapman et Francis Beaumont. Le voyage que Jonson faisait alors sur le continent explique qu'il n'ait pas participé à ces festivités.
- 35 *Le Lords' Masque* est ambitieux dans la recherche des effets scéniques, et complexe dans sa structure, ce qu'explique en partie le fait qu'il s'agissait d'un double masque, auquel participaient huit *lords* et huit *ladies*.
- 36 Le canevas de Campion, qui tient compte des effets que Jones souhaitait produire, assure une assez grande cohésion à l'ensemble. L'unité thématique du masque et de l'anti-masque est préservée. Et les trois personnages héroïques jouant le rôle de présentateurs sont en même temps associés à l'action. Le dispositif scénique est à deux niveaux, susceptibles d'être découverts indépendamment l'un de l'autre. La partie inférieure de la scène est le lieu de trois décors successifs, le dernier changement à vue survenant vers la fin, après les *revels*. La partie supérieure est réservée à des évolutions de nuées et de sphères. Les ressorts de l'action sont la délivrance et la métamorphose. Contrairement à une coutume observée notamment dans les deux autres masques de ce mariage, chanteurs et instrumentistes ne jouent aucun rôle sur la scène, sans doute parce que la complexité de la machinerie, des transformations et évolutions des deux groupes de *masquers* ne l'aurait pas permis sans nuire à la clarté des mouvements scéniques. Les effectifs d'un double ensemble instrumental étaient répartis à droite et à gauche de la scène²⁸, et sans doute étaient-ils visibles aux spectateurs. Les chanteurs, par contre, semblent avoir été dissimulés derrière les décors.
- 37 Considérant à la fois le déroulement du spectacle et ses implications symboliques, nous remarquons que l'anti-masque, qui se situe dans un décor forestier, exalte d'abord le pouvoir de la musique en la personne d'Orphée. Les sons qu'il commande à l'ensemble instrumental de faire entendre contraignent la Démence (*Mania*) à sortir de sa caverne. Il lui demande, au nom de Jupiter, de délivrer le poète Entheus qu'elle tient captive, par erreur, au milieu des fous dont elle a la garde. Campion se réfère ici à une théorie platonicienne de l'inspiration poétique, assez répandue à la Renaissance, qui assimilait

celle-ci à une transe, à une « fureur » d'origine divine, et distincte du délire vulgaire attribué au déséquilibre des humeurs et au désordre des passions. Mais avant que le poète ne soit libéré, on assiste à une sorte de masque de la folie, qui va mettre en évidence le pouvoir que possède la musique d'exaspérer ou de calmer les passions humaines. Déments et démentes se livrent d'abord à une gesticulation confuse (*a medley of madness*), chacun exprimant par signes le contenu de son délire. Puis les sons étranges que fait jouer Orphée les entraînent tous dans une danse folle (*a mad measure*) sur un air bruyant et fantasque (*a Loud fantastic tune*). Enfin un air solennel et doux les apaise et Orphée les congédie.

- 38 Mais la musique possède des charmes plus puissants lorsqu'elle est jointe à la poésie. Orphée et Entheus délivré vont associer leurs arts et, pour la première fois, les instruments vont s'unir aux voix. Un chant d'invocation persuade Prométhée de faire descendre huit étoiles du ciel²⁹ sous une forme humaine pour ajouter à la solennité de ce mariage princier. Le niveau supérieur de la scène, où se tient Prométhée, est alors découvert: huit globes célestes apparaissent au milieu des nuées, puis se meuvent en cadence au son de la musique et du chant. À la fin de cette danse, les astres seront métamorphosés en *masquers* aux vêtements d'argent rehaussés de feu. Prométhée fera également surgir, au niveau inférieur de la scène, seize esprits du feu porteurs de torches qui exécuteront une danse, puis serviront d'escorte aux *masquers* lorsque ceux-ci, transportés avec Prométhée sur une nuée, seront descendus au niveau inférieur. Entre temps, la partie inférieure de la scène s'est transformée en un décor d'architecture. Des pilastres encadrent quatre statues d'or et soutiennent des cartouches où se trouve représentée l'histoire de Prométhée déroband le feu céleste pour donner la vie aux figures d'argile qu'il a façonnées, ce qui provoque la colère de Jupiter, qui change les créatures de Prométhée en statues.
- 39 Il s'agit maintenant, en invoquant Jupiter, d'obtenir la transformation contraire. Les quatre statues sont changées en femmes. Puis pour mettre fin à la rivalité des huit *masquers* qui les courtisent, quatre autres statues seront métamorphosées. L'égalité étant ainsi établie entre les sexes, les *masquing dances* et les *revels* vont maintenant se succéder. Le livret n'indique pas clairement que les huit seigneurs dansent avec les huit dames. Mais cette danse des *masquers* et des *lady masquers* est l'aboutissement nécessaire de tout ce qui précède.
- 40 Elle est d'ailleurs nettement spécifiée dans d'autres masques où figurent des seigneurs et des dames³⁰. Notons enfin que cette danse est l'exact opposé de celle de l'anti-masque des six déments et six démentes qui représentait le désordre des passions. Cette danse des *masquers* prend la valeur d'un symbole de l'harmonie entre les sexes et du mariage. Cette signification se prolonge Jusque dans les *revels* où le Comte Palatin et la princesse dont on célèbre les noces se mêlent aux autres couples de danseurs.
- 41 La fin des *revels* sera marquée par une nouvelle invention, mais il nous faut d'abord revenir en arrière. Dans cette seconde partie qui conduit aux *masquing-dances* se trouvent combinés assez habilement plusieurs thèmes et symboles. Le thème du pouvoir de la musique, mis en valeur d'ans l'anti-masque, trouve son prolongement dans l'harmonie cosmique que représente la danse des sphères, qui se meuvent selon le mètre du poète et la mesure du musicien. Mais la musique des sphères, la danse cosmique, ces images platoniciennes qui restent verbales chez Shakespeare³¹, ou chez Sir John Davies³², sont ici matérialisées. Ce sont des machines qui règlent les mouvements des sphères, et qui vont rendre sensible aux regards la descente du ciel et de l'harmonie sur la terre. Et c'est l'art

de l'ingénieur-scénographe que l'on exalte ici sous les traits de Prométhée, voleur du feu céleste. Champion s'est attaché, dans son livret, à célébrer sous son triple aspect la création artistique dans le masque. Mais il ne peut perdre de vue l'objectif même de la fête, qui est d'honorer les nouveaux époux, tout en réservant au roi sa part d'encens.

- 42 Tout recours, dans le masque, aux dieux et aux héros de la fable implique une référence, également transposée dans le mythe, au souverain comme à une instance supérieure, qui n'intervient pas dans l'action, mais à qui toute action se rapporte en dernier ressort. Si trois artistes héroïques, qui se disent divinement inspirés, effectuent les métamorphoses qu'on vient de décrire, ce ne peut être que conformément à la volonté et grâce au pouvoir de Jupiter, qui est clairement assimilé au souverain. Mais pour des raisons qui sautent aux yeux, il devient malaisé de respecter cette convention pour ce qui touche Prométhée. Celui-ci est qualifié de « vénérable », de « divin », de « protecteur des humains, puissant et généreux ». On ne peut cependant oublier qu'il est le rebelle que Jupiter a châtié. Champion dissimule de son mieux cette contradiction. Sans doute est-ce par un nouveau larcin que Prométhée a attiré dans la région sublunaire ces étoiles d'origine céleste, mais c'est un pieux larcin puisqu'il les fait descendre en un lieu digne du ciel, c'est-à-dire la cour³³. Quant aux créatures de Prométhée que Jupiter a changées en statues, Champion imagine que des invocations et des prières apaisent la colère du dieu qui consent à leur rendre la vie. Ce qui compte c'est l'effet à produire, on ne saurait exiger une cohérence rigoureuse des motivations dans un spectacle de cet ordre. La contradiction que nous avons relevée n'en correspond pas moins à une situation réelle. D'une part une prise de conscience du pouvoir que l'artiste porte en lui-même, de l'autre un sentiment de dépendance à l'égard du souverain et de la cour, sans lesquels ces spectacles somptueux ne sauraient exister.
- 43 Tandis que les *revels* s'achèvent, la scène change: de part et d'autre, des portiques en perspective, au centre un obélisque flanqué des effigies dorées de la princesse et du comte Palatin. Cette machine, comme le char d'Obéron dans le masque de Jonson, se déplace d'arrière en avant. Une Sybille semble la tirer à l'aide d'un fil d'or. Elle prononce une première prophétie sur le devant de la scène puis, quittant celle-ci pour s'avancer vers le dais royal, guidée par Orphée, Entheus et Prométhée, elle bénit les jeunes époux. Elle exalte la puissance qui résultera de cette alliance :
- ... additur Germaniae
Robur Britannicum ; ecquid esse par potest ?
- 44 et promet que de ce mariage sortira une longue lignée de rois et d'empereurs. Hélas ! l'histoire, avec la défaite des protestants à la Montagne-Blanche, allait bientôt démentir cette prophétie.
- 45 Si l'on récapitule maintenant l'ordre du spectacle, on obtient le schéma suivant³⁴ :
- découverte d'un décor sylvestre
l'ensemble instrumental : Orphée et la Démence.
AM danse de l'anti-masque (musique étrange – danse fantastique – musique solennelle).
délivrance d'Entheus.
C1 invocation à Prométhée (1^{re} strophe).
découverte des sphères
C1' commentaire sur le spectacle (2^e strophe).
C 2 (trois strophes) et danse des 8 sphères.
métamorphose des sphères en *masquers*.

AM danse des esprits du feu.

C3 descente des *masquers* – *changement de décor* – apparition de quatre statues.

C4 invocation à Jupiter – métamorphose des 4 statues en *lady masquers*.

C5 invitation des 8 *masquers* à courtiser les 4 dames : « wooing song », deux strophes – mime de leur rivalité.

C4' deuxième invocation à Jupiter : 4 autres statues sont métamorphosées en *lady masquers*.

M1 *masquers' dance*.

C6 Dialogue (*dialogue song*) et chœur (1^{re} strophe).

M2 *masquers' dance*.

C6' Dialogue et chœur (2^e strophe) : invitation aux *revels*.

R. *Revels*.

C7 annonçant la fin des *revels*.

2^e *changement de décor*.

CS Musique triomphale et chanson introduisant la Sybille : prophétie.

C9 + M3 Chanson et danse triomphales des *masquers* (2 strophes).

la Sybille descend dans la salle et est conduite vers le dais royal. – bénédiction des époux.

C10 invitant les *masquers* à se retirer après une dernière danse.

M4 4^e danse des *masquers*.

- 46 La musique du *Lords' Masque* nous est parvenue sous une forme encore plus fragmentaire que celle d'*Oberon*³⁵. Mais *Campion*, auteur des vers lyriques du *Masque*, est aussi l'un des compositeurs, et nous pouvons être sûrs qu'il a veillé, en choisissant les mètres et les rimes, en faisant alterner ou en combinant les modes d'expression, en graduant les effets, à préserver l'unité dans la variété dont dépend la réussite esthétique du masque.
- 47 On remarque que dans l'anti-masque il fait d'abord alterner les instruments seuls avec la parole, puis associe les instruments à la danse, ou s'en sert comme d'un fond sonore pour ajouter à la solennité des paroles d'*Orphée*. C'est seulement quand celui-ci joint ses efforts à ceux d'*Entheus* que les instruments sont associés pour la première fois au chant (C1) pour symboliser l'union de la musique et de la poésie. Le chant et la danse seront joints à deux reprises, une première fois (C2) pour illustrer le thème de la musique et de la danse des sphères, une deuxième fois (C9) pour la danse triomphale des *masquers* au moment où le spectacle atteint son point culminant avec l'hommage rendu au couple princier.
- 48 Un regard un peu attentif au livret permet de discerner les différentes formes d'alternance et de combinaison de la parole, du chant, de la danse et des transformations scéniques. La parole non chantée, c'est-à-dire le discours poétique, conserve une place importante, malgré la place accordée aux autres moyens d'expression. Les trois figures héroïques, malgré leurs fonctions distinctes, ont un but commun. Il ne s'établit pas entre elles un véritable dialogue ; elles monologuent à tour de rôle comme les voix alternées d'un chœur, sur le mode du commentaire, de l'exhortation et de la louange. À leurs discours il faut encore ajouter les harangues latines de la Sybille. On ne s'étonne pas que les amateurs de spectacles plus légers aient trouvé celui-ci long et ennuyeux malgré sa splendeur, et plus semblable à une pièce qu'à un masque³⁶.
- 49 Mais bien que l'abondance de discours versifiés ajoute au sentiment de pléthore, l'effort pour diversifier et ordonner tout à la fois est manifeste. Il apparaît notamment dans l'emploi de formes entrelacées. Ainsi C1 (qui se compose d'ailleurs de deux quatrains de mètres très différents) se trouve répétée (C1') après la découverte des sphères. De même entre la première et la seconde invocation à Jupiter (C4 et C4') s'insèrent les trois strophes

de C5 (*wooing song*). Enfin la première et la seconde strophe de C6 encadrent une danse des *masquers* (la forme de C6 est d'ailleurs complexe, chaque strophe se composant d'un dialogue – ce qui peut vouloir dire l'alternance de deux voix solistes ou de deux demi-chœurs – suivi d'un refrain chanté par le chœur).

- 50 Les thèmes sur lesquels se fonde l'unité du masque font partie des lieux communs des élisabéthains et jacobéens cultivés. Dans son *Éloge de la musique*³⁷, John Case répertorie dès 1586 les autorités et les exemples qui attestent son pouvoir sur les passions qu'elle peut exciter ou calmer. Assimilée à l'harmonie cosmique elle peut exercer une action bienfaisante sur la vie des sociétés (dans les fêtes et les cérémonies) et sur le petit univers de l'homme. Mais pour que son influence, qui n'est pas sans rapports avec la magie, soit bénéfique, il faut que celui qui y recourt joigne à la science la pureté des mœurs et élève ses pensées vers le divin, comme ce fut le cas d'Orphée. Cette tradition est reprise sous ses divers aspects, dans les préfaces de maints recueils d'airs ou de madrigaux. Elle inspire des vers lyriques qui sont mis en musique, elle suggère aux dramaturges des situations et des scènes. Dans *La Tempête*, pièce de création récente et qui fut reprise à la cour à l'occasion des fêtes du mariage de la princesse Élisabeth, le pouvoir magique de Prospero était assimilé à celui de la musique. Les chants d'Ariel, ou le concert d'instruments invisibles, jetaient dans l'égaré ceux que Prospero voulait réduire à sa merci, puis leur faisaient retrouver leurs esprits. La musique céleste et solennelle qu'il fait entendre pour cette ultime opération offre une relation évidente avec celle qu'Orphée fait jouer pour calmer les déments. Quant à l'idée d'introduire ces derniers dans l'anti-masque, nous en trouvons l'équivalent chez John Webster, qui utilise (mais cette fois à des fins tragiques) un masque des fous dans *La Duchesse d'Amalfi*³⁸. L'idée même d'enfermer un poète parmi les déments avait été exploitée quelques années plus tôt par Thomas Dekker et le même Webster dans *Northward Ho*. Il s'agissait cette fois d'une satire pas très méchante de Chapman, insérée dans une intrigue de comédie. Mais la plaisanterie portait sur la distinction entre la « fureur » qu'est l'inspiration et la folie qu'on enferme, distinction que Champion reprend sérieusement à son compte dans le *Lords' Masque*, attribuant au musicien, au poète, au scénographe la même inspiration qui les rend dignes de faire descendre le ciel sur la terre pour célébrer l'union de ce couple « divin ».
- 51 Il reste un aspect du masque nuptial qui n'est guère mis en valeur dans celui-ci. Si l'on y fait allusion c'est en latin :
- Sponsam, sponse, toro tene pudicam, Sponsum, sponsa, tene toro pudicum.
- 52 L'occasion d'un mariage princier explique cette retenue. Champion, qui dans ses livres d'airs imite volontiers Catulle³⁹, donne libre cours à une veine plus sensuelle dans le *Masque* pour les noces d'un favori de Jacques I^{er}, Lord Hay, dont le thème, qu'il traite avec un certain bonheur, est celui de la conciliation d'une dispute entre Flore et Zéphyr, et la Nuit, qui défendent respectivement les droits de l'Hymen, et de Diane.
- 53 Le *Lords' Masque* nous paraît surtout caractéristique, avec le recul du temps, en tant que manifeste pour la collaboration des arts sur un pied d'égalité, ce qui implique la reconnaissance de la scénographie en tant qu'art mais non sa prédominance⁴⁰. Nous avons également noté l'effort pour assurer l'organisation et l'équilibre de l'ensemble. Ce masque est une œuvre plus dynamique, plus proliférante que celui d'*Oberon*. Les moyens d'expression, bien qu'astreints à se servir l'un l'autre, tendent à briller chacun pour soi. S'il n'y a rivalité, il y a du moins émulation entre les arts, de même qu'il y a concurrence entre plusieurs idées qui se pressent et cherchent à s'affirmer au premier plan. Cette multiplication des lignes de force crée une certaine tension sans qu'on atteigne pourtant

des moments véritablement dramatiques. Même ici l'on doit constater les limites du genre. La cour, une fois de plus, est invitée à se contempler dans un miroir flatteur, tandis que les artistes se glorifient eux-mêmes dans leur art. Le manifeste pour l'union des arts que comporte le masque paraît nous ménager une ouverture sur l'opéra. Mais il manque ce qui serait susceptible de faire sortir les spectateurs, comme les créateurs, de leur narcissisme : une situation et des personnages dramatiques. Si l'on pense aux possibilités que les figures d'Orphée ou de Prométhée représentent à cet égard, on peut seulement constater qu'ils sont réduits ici aux fonctions d'ordonnateurs de spectacle.

- 54 Par rapport aux modèles les plus achevés de Jonson et de quelques autres poètes jacobéens, comme Campion, Beaumont et Chapman, l'unité formelle du masque tend à se dégrader tandis qu'on avance dans la période de trente-cinq années où le masque connut la plus grande faveur. La cause la plus fréquente est l'absence d'unité thématique entre le masque et l'anti-masque, à laquelle vient s'ajouter le disparate entre les éléments de ce dernier. Destiné à fournir un contraste à la belle ordonnance du masque, l'anti-masque était placé sous le signe de l'irrégularité, du mélange, de la bigarrure. Beaumont, dans le *Masque* offert par les Écoles de l'*Inner Temple* et de *Gray's Inn* pour le mariage de la princesse Élisabeth⁴¹, emploie le ressort d'une rivalité entre Mercure et Iris (messagers de Jupiter et de Junon). Chacun d'eux présentera un anti-masque dont le premier est un mélange de figures mythologiques, le second un divertissement rustique. Le thème de l'émulation artistique maintient une certaine cohésion de l'ensemble. Mais, à l'imitation de certains ballets français, on en viendra à concevoir l'anti-masque comme une série d'entrées burlesques, qu'une fable relie d'un fil de plus en plus ténu.
- 55 L'anti-masque prendra un sens nouveau lorsque, vers la fin du règne de Charles 1^{er}, se préciseront les menaces de guerre civile. Le puritanisme y sera rendu odieux et ridicule⁴², et le dernier masque de cette période, *Salmacida Spolia* (1640) acquerra du fait des circonstances un caractère presque dramatique⁴³. Aux Furies déchaînées par les ennemis de la monarchie, au tableau désolé d'un monde qui retourne au chaos, l'œuvre oppose le Bon Génie de la Grande-Bretagne et le chœur du Peuple bien-aimé (le peuple qui n'était représenté jusqu'ici dans ces spectacles que par des figures destinées à faire rire, en attendant la partie solennelle du masque). Le roi et la reine conduisent en personne le double masque des nobles et des dames de la cour. Mais bien que les pouvoirs de la musique et de la danse soient ici invoqués pour renforcer dans l'assistance le sentiment d'unité et de confiance, la part du divertissement frivole reste grande (vingt entrées comiques). C'est aussi dans *Salmacida* qu'Inigo Jones, dont le nom figure maintenant en tête du livret avant celui du poète, William Davenant, porte à leur plus haut degré ses prouesses de machinerie.
- 56 On ne saurait porter un jugement sur la Cour d'Angleterre en se référant aux seuls masques. On n'observe point pour celui-ci d'évolution semblable à celle qui conduit en Italie de l'intermède à l'opéra. On ne voit point naître l'opéra à la cour d'Élisabeth Ire comme cela se produit au tournant du siècle à Florence et à Mantoue. Mais les troupes des théâtres publics, et notamment celle de Shakespeare, jouent devant ces souverains. Ces représentations, on l'a déjà noté, constituent une part importante des fêtes du mariage de la princesse Élisabeth. Sans doute à cette date (1613) la dépendance du théâtre à l'égard de la cour tend déjà à croître, et cette évolution s'affirmera dans les décennies qui suivent. Il reste que le masque ne reflète que partiellement le goût de la cour.
- 57 D'ailleurs le masque, même si dans les meilleurs cas il reste faiblement dramatique, n'en comporte pas moins des éléments capables de servir à la composition d'un opéra. Nous

pensons surtout à ces ensembles de soli, chœurs, danses et transformations scéniques, auxquels Campion s'efforçait de donner unité et cohérence dans le *Lords' Masque* et dont nous pouvons apprécier la continuité sur le plan musical dans les masques plus tardifs auxquels collabora William Lawes.

- 58 Ces ensembles, il était possible de les insérer dans les pauses d'une action dramatique. Mais cette action manquait, avec le jeu des passions qu'elle implique, pour que puisse s'effectuer le passage à l'opéra, en tant que drame entièrement mis en musique. Cette évolution s'accomplit dans la seconde moitié du XVII^e siècle, mais pour quelques œuvres seulement qui, en leur temps, n'ont jamais connu la scène publique. Ces œuvres n'ont pu recevoir le nom de masque qu'en donnant à celui-ci un sens nouveau. *Cupid and Death*⁴⁴ est encore proche du masque par sa structure et par le caractère allégorique de l'action et des personnages. *Vénus et Adonis* de John Blow, *Didon et Enée*, de Henry Purcell, sont deux joyaux de l'opéra anglais. On sait que cette forme ne s'est pas imposée en Angleterre, du moins avant Haendel. À la Restauration, c'est le *dramatic opera* qui a prévalu. L'action, pour l'essentiel, y reste parlée, mais les éléments développés dans le masque y sont introduits à l'occasion de scènes solennelles (cérémonies, interventions des dieux) ou sous forme d'intermèdes et de divertissements. Le drame élisabéthain et jacobéen laissait entrevoir la possibilité d'un tel développement ; la musique, sans jamais être envahissante, y occupait en effet une place de choix. Ce que devint *La Tempête* de Shakespeare, entre les mains des dramaturges, compositeurs et scénographes de la Restauration, Mme Mathieu-Arth nous le décrit dans son étude⁴⁵.

NOTES

1. Citons notamment Paul REYHER, *Les Masques anglais*, Paris 1909 ; Enid WELSFORD, *The Court Masque*, Cambridge U.P. 1927, rééd. Russell and Russell, New York 1962 ; D.J. GORDON, « Ben Jonson's Masque of Union », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VIII, 1945 - « The intellectual setting of the Quarrel between Jonson and Inigo Jones », *Ibid*, XII, 1949. - « Ben Jonson's Haddington Masque », *Modern Language Review*, XLII, 1947. - « Le Masque mémorable de Chapman », in *Les Fêtes de la Renaissance*, I, C.N.R.S., Paris, 1956, pp. 305-17 ; John P. CUTTS, « Le Rôle de la musique dans les masques de Ben Jonson », *Ibid.*, pp. 285-303 ; Stephen ORGEL, *The Jonsonian Masque*, Harvard U.P., 1965 ; M. T. JONES-DAVIES, *Inigo Jones, Ben Jonson et le masque*, Paris 1967 (abondamment illustré). Les travaux de Sydney ANGLO apportent une lumière nouvelle sur les masques de la première moitié du XVI^e siècle : « The Evolution of the early Tudor disguising, pageant and mask » in *Renaissance Drama*, éd. by S. SCHOENBAUM, Evanston 1968 ; *Spectacle, pageantry and early Tudor Policy*, Oxford 1969. Le catalogue des dessins d'I. Jones a été publié par Percy SIMPSON et C. F. BELL, *Designs by Inigo Jones for Masques and Plays at Court*, 1924, rééd. Russell and Russell, New York, 1966. Le livre d'Allardyce NICOLL, *Stuart Masques and the Renaissance Stage*, London, 1937, reste l'étude scénographique la plus complète. *A Book of Masques*, Cambridge U.P. 1967, offert en hommage à Allardyce Nicoll, présente un choix de masques de la première moitié du XVII^e siècle. On trouvera l'ensemble des Masques de Jonson au vol. VII du *Ben Jonson* de C. H. HERFORD et Percy SIMPSON, Oxford 1924 (commentaires au vol. X). Sur la musique on consultera Andrew J. SABOL, *Songs and dances from the Stuart Masque*, Brown U.P. Providence, Rhode Island,

1959. *Trois Masques à la cour de Charles I^{er} d'Angleterre*, C.N.R.S., Paris, 1970, introductions, commentaires et transcriptions par Murray LEFKOWITZ, reproduit les livrets de J. SHIRLEY et W. DAVENANT, la musique de W. LAWES, et des dessins d'I. JONES.
2. REYHER, *op. cit.*, pp. 11 et suiv. WELSFORD, *op. cit.*, pp. 130 et suiv.
3. S. ANGLO, « The Evolution of the early Tudor... mask », art. cité, pp. 4 et suiv.
4. *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, p. 27, cité par S. ANGLO, art. cité, p. 5.
5. Parfois, mais rarement, les masques ne comportaient pas de *revels* : ce fut le cas pour *The Triumphs of the Prince d'Amour* in *Trois Masques à la cour de Charles I^{er}*, *op. cit.*
6. Cf. S. ANGLO, art. cit. pp. 8 et suiv.
7. Cf. E. WELSFORD, *op. cit.*, pp. 153 et suiv.
8. Il en existe de nombreuses reproductions, notamment E. K. CHAMBERS, *The Elisabethan Stage*, Oxford, 1923, vol. I ; F. W. STERNFELD, *Music in Shakespearean Tragedy*, London, 1963 ; Thomas Morley, *The First Book of Consort Lessons*, éd. par Sydney Beck, New York, 1959 (en couleurs).
9. Il s'agit d'un ensemble aux timbres mêlés (*broken consort*), exactement celui des *Consort Lessons* de Morley cités à la note précédente : dessus et basse de viole, flûte, luth, cistre et pandore. Un tambour figure également dans le cortège.
10. *Gesta Grayorum*, The Malone Society Reprints, Oxford U.P., 1914, pp. 58-68.
11. Margaret MCGOWAN, *L'Art du ballet de cour en France (1581-1643)*, C.N.R.S., Paris, 1963, pl. II.
12. Ces évolutions sont décrites par M. LEFKOWITZ dans *Trois Masques à la cour de Charles I^{er}.....*, *op. cit.*, pp. 55-58 et pl. VIII-IX.
13. On trouvera le texte du livret dans *A Book of Masques*, *op. cit.*, éd. par Joan REES. *Le Balet comique de la Royne* présente un stade intermédiaire entre le décor dispersé et le décor concentré sur une scène. Il existe une scène principale et deux décors secondaires, et en outre des décors mobiles sur chars.
14. Texte dans *Ben Jonson*, éd. Herford and Simpson, vol. VII, et dans *A Book of Masques*, éd. par Richard HOSLEY (avec les dessins d'I. Jones).
15. Éd. cit., p. 50.
16. On ne doit pas imaginer des créatures féminines et éthérées. Il n'est pas certain que les personnages aux costumes plus ou moins fantastiques, et d'aspect parfois agressif (46, 48, 49 du Catalogue Simpson et Bell des dessins de Jones) soient des Fées d'*Oberon*. Mais il est pratiquement certain qu'aucun personnage féminin n'apparaissait dans ce spectacle. Jonson précise qu'il s'agit de « lesser Fays », de rang peu élevé dans la nation des Fées, ce qui les l'attache plutôt à l'anti-masque.
17. Cf. R. HOSLEY, éd. cit., pp. 46 et 51.
18. On compte, pour *Oberon*, un ensemble de la famille des violons, 10 chanteurs, 26 luthistes, 13 hautbois, 2 cornets et 16 autres instruments. R. HOSLEY, éd. cit., p. 49.
19. Les danses des *revels*, qui offraient une grande diversité de mesures et de temps, n'étaient pas composées spécialement pour les masques, et restaient donc distinctes de cet ensemble. Du moins pouvaient-elles être choisies et organisées en suites de manière à satisfaire les auditeurs aussi bien que les danseurs.
20. Deux chansons d'A. FERRABOSCO (II) ; deux danses de Robert JOHNSON, pour les *Satyres* et, probablement, les « lesser Fays ». Musique publiée par John P. CUTTS, art. cité in *Les Fêtes de la Renaissance*, et par Andrew J. SABOL, *Sangs and Dances for the Stuart Masque*.
21. Publiée intégralement et commentée par Murray LEFKOWITZ dans *Trois masques à la cour de Charles I^{er}*.
22. On possède un ensemble de chanson qui se suivent pour le *Masque of Beauty* de Jonson, A. FERRABOSCO, Ayres (1609) n° 18 à 22, publiés par SABOL, *Sangs and Dances... Lovers made Men* (1617), de Jonson, fut chanté d'un bout à l'autre « *stilo recitativo* », mais la musique de Nicholas LANIER est perdue.

23. « An Expostulation with Inigo Jones », *Ben Jonson*, WH, pp. 403-4, cité par G. E. BENTLEY, p. 5, in *A Book of Masques*.
24. Charles V. AUBRUN, « Les débuts du drame lyrique en Espagne » in *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, C.N.R.S., Paris, 1964, pp. 429 et suiv.
25. *Tethys' Festival* (1610), Préface, citée par G. E. BENTLEY, p. 4, in *A Book of Masques*.
26. Livret dans *The Works of Thomas Campion*, éd. Walter R. DAVIS, London, 1969, pp. 249 et suiv. Également dans *A Book of Masques*, éd. par I. A. SHAPIRO.
27. Épigramme latine, à la fin de *The Lord Hay's Masque*. *The Works*, éd. W. R. DAVIS, p. 228.
28. C'est ainsi que nous interprétons « a double consort »... « placed on either side of the room ».
29. Vraisemblablement le Soleil, la Lune et les six planètes du système de Ptolémée.
30. Notamment dans *Salmacida spolia* (1640) où Charles I^{er} et Henriette-Marie sont chacun à la tête d'un groupe de *masquers*.
31. Outre le *locus classicus* du *Merchant of Venice*, V. 1, 69-88, voir *Pericles*, V. 1, 222-31.
32. *Orchestra or a Poem of Dancing*, 1596.
33. View these heav'n-born stars,
Who by my stealth are become sublunars.
How well their native beauties fit this place...
(v. 138 et suiv. *Prometheus loquitur*).
34. AM = danse de l'anti-masque ; C = chanson ; M = *masquers' dance* ; R = *revels*.
35. Une chanson mise en musique par CAMPION, « *Woo her, and win her* », a été publiée par F. W. STERNFELD, *Journal of the Warburg Institute*, XX, 1957, pp. 373-5. « *Come away* » présente des similarités métriques et verbales avec la chanson du même nom dans *The Second Book of Ayres* de CAMPION, et fut peut-être chantée sur la même musique. Quelques danses subsistent peut-être aussi sous la forme d'un dessus et d'une basse. Voir *The Works*, éd. W. R. DAVIS, p. 233.
36. *A Book of Masques*, p. 102.
37. Sur *The Praise of Musick* de John CASE, voir notre étude « L'Éloge de la musique, Grandeur et décadence d'un schème de culture » in *Revue belge de musicologie*, vol. XX (1966), pp. 91-110.
38. La date de *The Duchess of Malfi* ne peut être qu'approximativement établie (entre 1612 et 1614) et on ne peut affirmer que la pièce ait précédé le masque.
39. Notamment dans le second des *Two Books of Ayres* (*Light conceits of lovers*).
40. Comme le déclare Prométhée :
Entheus and Orpheus, names both dear to me,
In equal balance I your third will be
In this night's honour. (v. 136-8).
41. Dans *A Book of Masques*, éd. par Philip EDWARDS.
42. Surtout dans l'anti-masque de *Britannia Triumphans*. Mais *The Triumph of Peace* était déjà conçu comme une riposte aux attaques du puritain William Prynne contre les représentations théâtrales à la cour. Voir *Trois Masques à la cour de Charles I^{er}*, op. cit.
43. Voir l'édition du livret par T. J. B. SPENCER dans *A Book of Masques* et, de Spencer également, « Le Masque à la cour d'Angleterre à la veille de la Guerre civile » dans *Dramaturgie et Société aux XVI^e et XVII^e siècles*, C.N.R.S., Paris, 1968, t. II, p. 783-9.
44. Livret dans *A Book of Masques*, éd. par B. A. HARRIS, musique dans *Musica Britannica*, vol. II.
45. Voir également son étude « Du masque à l'opéra anglais » dans *Le Baroque au théâtre*. Montauban, 1967, et ma communication « The last plays and the masque » dans *Shakespeare 1971*, Acta of the World Shakespeare Congress, Vancouver, University of Toronto Press (en cours d'impression).

AUTEUR

JEAN JACQUOT

C.N.R.S. Paris