'God Give You Tyme and Space' : essai de définition de l'espace des interludes

Jean-Paul Debax

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/509>

DOI : 10.4000/shakespeare.509

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1989

Pagination : 3-22

Référence électronique

Jean-Paul Debax, « 'God Give You Tyme and Space' : essai de définition de l'espace des interludes », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 6 | 1989, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/509> ; DOI : 10.4000/shakespeare.509

SOCIETE FRANCAISE SHAKESPEARE

Actes du Congrès — 1984

LIEU ET TEMPS

Directeur de la publication
Jean FUZIER

« God Gyve You Tyme And Space »

Essai de définition de l'espace des interludes

Cette citation de *Everyman*¹ qui intervient au moment décisif de l'évolution morale du héros constitue la réponse de Knowledge à Everyman qui implore la grâce de Dieu. C'est une réponse pleinement réconfortante puisque Knowledge l'assure qu'il a le temps et, par là-même l'occasion, le loisir, donc la grâce d'accomplir son salut.

On voit donc tout ce que ce terme suppose de positif, de dynamique. Il ne désigne pas l'étendue géographique, mesurable et donc inerte, mais le lieu de la faculté créatrice, le lieu de la chance². C'est en ce sens ouvert, me semble-t-il, que ce terme s'applique au théâtre, où l'espace n'est pas une donnée initiale, mais l'objet d'une création de tous les instants, qui est le fait à la fois des comédiens et du public, par la médiation du texte de la pièce et du cadre architectural dans lequel se déroule le jeu.

Pour replacer cette création dans son environnement culturel et idéologique je rappellerai dans un premier temps quelques éléments de la représentation du monde à une époque que, pour la commodité du propos nous appellerons encore la Moyen Age ; et j'examinerai

ensuite un certain nombre de pièces anglaises des XV^e et XVI^e siècles, antérieures aux années 1550, à une exception chronologique près qui est l'interlude inclus dans la pièce de *Sir Thomas More* d'époque élisabéthaine, mais qui nous fournit des renseignements précieux sur les spectacles privés au temps de Thomas More, c'est-à-dire à une date incluse dans la période qui nous intéresse. Je rejetterai de mon corpus *The Castle of Perseverance* et *Wisdom* : deux exclusions de taille qui demandent explication. Pour *Castle of Perseverance* les dimensions du texte et ce qu'on peut reconstruire des conditions et du lieu de la représentation³ l'assimilent à un Mystère ou à une passion. *Wisdom*, pour sa part, est une pièce solennelle, didactique, qui a pu être jouée dans une église, et s'apparente donc au genre liturgique, même si quelques diableries viennent apporter un élément de comique.

Les autres pièces⁴ supposent des conditions de représentation à peu près identiques dont nous pouvons nous faire une idée relativement précise⁵. Les lieux de représentations étaient des Halls privés, municipaux ou universitaires où les acteurs jouaient « à la demande ». Deuxièmement, ces pièces ont à peu près toutes comme sujet la vie, ou plutôt la destinée de l'homme, et elle utilisent des personnages allégoriques. Enfin, et ceci est plus central à notre propos, ces pièces utilisent les mêmes moyens de création de l'espace dramatique.

Mon travail n'est donc pas une description des lieux du jeu⁶, ni à proprement parler, une étude de mise en scène, car pour des pièces si éloignées dans le temps, les traditions de jeu sont totalement oubliées et l'étude ne pourrait être que conjecturelle et bien incertaine. Ce n'est pas non plus une spéculation de type philosophique sur l'idée d'espace telle qu'elle apparaît dans le texte des pièces. Ce que je tenterai de faire sera d'évaluer, compte tenu des conditions possibles de représentation, la nature de l'espace créé par les textes pour le lieu et le temps de la représentation, ainsi que les moyens qui permettent cette création, ou, pour l'exprimer dans les termes plus précis et plus élégants d'Anne Ubersfeld de « mettre en lumière non tant un espace scénique qu'un espace dramatique textuel avec ses possibilités de spatialisation concrète »⁷.

*

*

*

I. LES DEUX ESPACES HÉRITÉS DU MOYEN AGE

On peut sans doute affirmer que la représentation de l'espace est une donnée culturelle fondamentale. Elle est première par rapport au temps, nous disent les psychologues et les linguistiques. Elle me paraît fondamentale parce qu'elle incarne, matérialise les croyances des hommes et par là leur donne une existence tangible. Les hommes croient par l'intermédiaire de l'image qu'ils se font de l'organisation de l'univers, parce qu'ils ne peuvent pas croire *in abstracto* à de pures idées. Le besoin fondamental de l'homme est de se situer ; et pour se situer soi-même, il doit mettre en place le siège des pouvoirs qui conditionnent ou régissent son existence : les puissances de l'univers, c'est-à-dire les dieux. Il veut se situer par rapport à eux, et les situer par rapport à soi-même. Le temps n'apparaît ensuite, je suggère, que comme une métaphore de l'espace.

Je n'ai pas l'ambition de broser en quelques lignes le tableau de l'espace de l'homme médiéval, mais je prendrai simplement quelques exemples convergents qui nous permettront d'appréhender très rapidement quelques lignes de force qui structurent cette vision du monde. Je suggérerai ensuite que cet espace figuré, extériorisé, est en concurrence avec un espace plus abstrait, plus individuel, moins incarné.

Les axes de l'espace cosmique et collectif

Dans le texte hagiographique, les *Libri Miraculorum*, Grégoire de Tours crée un espace sacré destiné à la révélation des miracles. Cet espace s'ordonne selon deux axes qui aboutissent aux quatre points cardinaux (Oriens, Occidens, Auster ou Meridies et Aquilo) et selon un axe vertical qui joint le haut et le bas, le ciel et la terre. Ces axes sont pour Grégoire des directions signifiantes. Il n'entend pas réaliser ainsi une véritable organisation de l'univers visible, mais

« paradoxalement en apparence, parce qu'il est trop chargé de valeurs, l'espace n'est pas représenté comme un milieu concret, mais comme un cadre très abstrait... l'espace n'est donc pas un milieu rempli d'éléments valant pour eux-mêmes, mais un réseau, une trame de 'loca sancta'. »⁸

Ainsi les différents lieux sont comparables par la possession d'une qualité commune, manifestée par leur position sur un de ces axes : leur ressemblance est d'ordre métaphorique.

Ce repérage selon des axes privilégiés nous le retrouvons dans notre deuxième illustration : les cartes du monde et le plan de la ville idéale. Il serait naïf de s'étonner de la « naïveté » de ces cartes qui représentent le monde sous une forme géométrique régulière et parfaite, un cercle ou un carré. J'examinerai en particulier cette carte du monde des environs de 1275 qui représente les trois continents (Europe, Afrique, Asie) répartis à l'intérieur d'un cercle, dans les espaces délimités par les branches d'un T ; l'ensemble est ordonné autour de Jérusalem, le Paradis est tout en haut ; les continents sont représentés par des villes en forme de petits châteaux (« loca sancta » non reliés entre eux). Le T, comme la croix dans d'autres cartes, symbolise les axes organisateurs de l'univers, et leur croisée est le lieu privilégié où se superposent plusieurs symbolismes.

Les hommes ont aussi tenté d'inscrire cette carte abstraite dans le monde réel où ils vivaient – et c'est ma troisième illustration – dans des édifices symboliques puisque dédiés à Dieu, les églises et les monastères : règles d'orientation des églises, plan idéal et non fonctionnel – là aussi se retrouvent, dans la nef le chœur et le transept, les axes signifiants du monde ; de même dans les bâtiments conventuels, en particulier dans le jardin du cloître où les deux allées perpendiculaires qui se croisent figurent elles aussi les deux axes ordonnateurs, créant un point d'intersection privilégié, qui se situe dans un lieu lui aussi privilégié, le jardin.

Enfin, quatrième illustration, à côté de l'espace religieux, le Moyen Age a créé un autre espace idéal, celui de la fête, où se déroule un rite tout aussi réglé que celui du culte divin. Le théâtre des mystères et des Passions est un lieu ordonné, à la géographie stricte (quoique pas forcément rigide) et reprenant les directions symboliques que j'ai déjà mentionnées.

Imaginons, en simplifiant outrageusement le tableau, l'homme médiéval comme placé sur un parcours qui tient du damier et du jeu de l'oie – un parcours qu'il s'est plu à représenter en de multiples occasions dans sa volonté d'imprimer sa marque sur la face du monde.

Mais une autre exigence se fait jour parallèlement à ce besoin de repérer son espace : l'homme, confronté à ce grand puzzle qu'il s'est donné à lui-même, se pose aussi la question de savoir comment se déplacer individuellement d'une case à l'autre. Il ne lui suffit plus d'être chrétien, de faire partie des « fidèles » pour obtenir un visa collectif pour la Jérusalem céleste ; il ressent de plus en plus la nécessité de posséder un passeport personnel.

1215, ou la conscience d'un espace plus intérieur

1215 peut apparaître comme une date bien reculée. 1215 est évidemment une date symbolique.

Rappelons brièvement les faits : c'est en 1215 que Innocent III convoque le quatrième Concile du Latran « selon la coutume vénérable de nos anciens pères ». En fait cette volonté affichée de continuité s'applique à un événement qui est plutôt une « première ». Innocent III convoque pour la première fois un vrai concile œcuménique. On ne peut surestimer l'importance de ce concile. Malgré l'absence des évêques grecs (invités pour la première fois), le nombre des participants fut sans précédent, et certaines des décisions de ce concile ont été en vigueur jusqu'à Vatican II.

Des deux décisions religieuses majeures du Concile : la définition de la transsubstantiation et l'obligation annuelle de confession, c'est la deuxième que je retiendrai ici.⁹

Pour l'histoire religieuse anglaise, une autre date est d'égale importance : 1281. C'est la date du concile réuni à Lambeth par l'archevêque Peckham. Peckham est peut-être la figure religieuse la plus célèbre du XIII^e siècle anglais. Son influence profonde et durable est attestée par le nombre impressionnant de Manuels de Dévotion qui se conforment à son programme, et les nombreuses références qui sont faites à son nom pendant plusieurs siècles. Encore en 1526, pour ne prendre qu'un seul exemple, la charte de fondation d'une école à Childrey enjoint au directeur d'appliquer le programme de Peckham.

Comme le Concile du Latran, Peckham demande aux prêtres de rappeler l'enseignement fondamental de l'Église chaque fois qu'ils distribuent la communion. On remarque que les traités destinés aux prêtres et aux fidèles qui se réclament de son programme laissent

dans l'ombre les points ayant trait à la doctrine, mais développent au contraire ceux qui traitent des rapports avec le prochain, et de la charité¹⁰.

La popularisation de cet enseignement va avoir deux conséquences sur ce qu'on peut appeler la psychologie des chrétiens des XIV^e et XV^e siècles.

– la connaissance de soi (vieux thème stoïque, mais repris par l'homilétique chrétienne). En effet la pratique de la confession (ou la lecture des Manuels aussi appelés « Sommes des vices et des vertus ») proposera à chaque individu une image de son âme, une invitation à une prise en charge individuelle de la vie morale. Les fidèles y apprennent, selon la belle formule de J. C. Payen, « à connaître les détours du cœur humain ».¹¹

– l'insistance sur le rôle des œuvres dans la vie morale, signe d'une ouverture vers les autres, d'une reconnaissance de la nécessité de la vie sociale.¹²

Cette exigence nouvelle en matière de religion est contemporaine de l'émergence de la ville comme lieu privilégié de vie, d'échange, de culture, à une époque où le moine et le seigneur féodal font place graduellement certes mais durablement, au frère membre d'un ordre prêcheur et au bourgeois ou à l'artisan de la ville. Dans la ville, l'homme se sent pour ainsi dire lié à la présence de son prochain, et la recherche de la pureté ne peut plus passer par une quelconque « fuga mundi ». Les vices et les vertus s'incarnent dans les comportements, les costumes, les visages : c'est donc l'être humain dans son intégralité, âme et corps réconciliés, et les institutions humaines qui sont à l'horizon de ce nouvel espace.¹³

Ces deux perspectives, l'une plus cosmique, l'autre plus personnelle, ces deux approches du monde, se sont partagé l'âme humaine au début de l'époque moderne. Je ne pense pas que ces deux appréhensions de l'espace aient été successives : elles ont pu se manifester dans la même société, chez les mêmes hommes, comme deux univers aux références différentes, et pas forcément antinomiques ; peut-être même étaient-elles perçues comme complémentaires, des perspectives différentes ; ce qui n'était nullement troublant pour des hommes à qui la représentation selon la perspective vitruvienne construite sur un point de fuite unique ne s'imposait nullement, mais qui au contraire admettaient parfaitement la multiplicité des points de vue.

II. LE THÉÂTRE DE L'INTIMITÉ

Si l'on admet que la première vision du monde décrite, celle que j'ai appelée cosmique est l'univers de référence du grand théâtre des Mystères et des Passions, l'espace restreint aux dimensions de l'âme humaine, ou tout au moins focalisé sur elle, inspire un autre type de théâtre qui par son cadre et ses dimensions, met l'homme en évidence, le corps humain et le visage, et qui se modèle selon les perspectives fluctuantes qu'a l'individu sur le monde : c'est ce que j'appellerai « le théâtre de l'intimité ». ¹⁴

L'espace créé par ce théâtre me paraît caractérisé par six traits distinctifs.

1) Ce théâtre constitue ou s'approprie un espace séculier et profane, non pas tellement par opposition à un espace religieux ou ecclésiastique. Par définition une pièce n'est pas un rite religieux ¹⁵. Ce qui nous importe ici c'est que le lieu soit différent du lieu sacralisé des scènes des Mystères, ou des parcours des Entrées Royales où se déroulent des rites sociaux et collectifs. Dans ce cas, rien de tel. Il s'agit d'un divertissement où le rôle de l'acteur en tant que comédien n'est jamais perdu de vue.

Comparons la fin de *Mankind* avec celle du *Castle of Perseverance*. Dans *Mankind* Titivillus se retire en disant :

« Au revoir tout le monde ! Car j'ai fini mon tour
Et j'ai amené Genre Humain à faire le mal et à la perdition. »

« Mon tour » contient une double allusion ; d'abord au rôle de Titivillus dans l'intrigue, mais aussi vis-à-vis du spectateur. Quelle différence avec la fin de *Castle of Perseverance* ou de *The Play of the Sacrament* qui finissent sur un *Te Deum*, le chant le plus solennel de l'Église. ¹⁶

Ces pièces sont des divertissements ; en effet quand la pièce est en concurrence avec un repas c'est l'attraction du repas qui l'emporte ; si les acteurs se retardent, les spectateurs n'attendent pas et vont dîner. Les devoirs d'État s'imposent évidemment encore plus impérieusement, et les acteurs sont renvoyés sans ménagements ¹⁷. Alors que la représentation d'un Mystère est une affaire collective qui implique les autorités civiles, ecclésiastiques, les responsables

des guildes, etc... la représentation d'un interlude est provoquée par une décision personnelle, et le responsable finance en général de ses propres deniers. Les acteurs sont en situation d'amuseurs qui doivent satisfaire chacun selon ses goûts. L'acteur A de *Fulgens and Lucrece* de Medwall explique que la pièce a été truffée de divers amusements pour provoquer le rire et le plaisir pour le simple divertissement du public¹⁸. *Youth* se termine sur ces mots :

« Nous espérons que tout le monde est content
« De peur d'être mal accueillis une autre fois ».

Medwall fait aussi présenter par l'intermédiaire de son personnage B des excuses pour l'imperfection de son œuvre et suggère même que quelqu'un qui aurait un plus grand talent que lui pourrait y apporter des améliorations¹⁹. Peut-on dire plus clairement que le spectacle est au service du spectateur, qu'il va vers lui, sans que le spectateur ait à faire le moindre effort pour aller vers le spectacle ? C'est cela que j'entends par profane.

2) Dans plusieurs de ces pièces allusion est explicitement faite au hall, lieu de la représentation. Ce peut être le hall d'une maison noble, d'un collège ou d'une des Inns of Court, ou même hall municipal, ou simple grange dans un bourg ou une petite ville. Partout les spectateurs sont chez eux.²⁰

Imaginons la différence qu'il pouvait y avoir entre aller dans un lieu public, quelquefois dans une autre ville, découvrir donc un lieu inconnu, mystérieux, et que l'on ne découvrait *que* pour le spectacle, et qui restait attaché au souvenir du spectacle, et ce hall où l'on prenait ses repas, qui était le témoin des va-et-vient de la maisonnée, de tous les événements de la vie familiale ou collective !

Il est possible que la représentation se donnât avant ou après un repas, soit avant *et* après le repas, car certains interludes comportaient deux parties séparées par un entr'acte. Les serviteurs passaient, desservant les tables. Certains spectateurs sortaient, d'autres entraient pendant le cours de la représentation. Les spectateurs, famille noble, voisins, serviteurs ou étudiants, ne constituaient pas une simple collection d'individus, mais un groupe structuré, un vrai public – comme en rêvent bien des metteurs en scène modernes – et étaient partie prenante dans le spectacle, en raison en particulier de la disposition des lieux – comme nous le verrons bientôt.

Certains des spectateurs qui n'avaient pas trouvé place à table restaient agglutinés autour des portes, les serviteurs sans doute, puisque c'étaient aussi les portes menant aux cuisines, et quelquefois les acteurs devaient se frayer un passage dans la foule pour arriver jusqu'à l'aire de jeu située entre les tables, aux cris de « Room ! Room ! »²¹ Dans *The Play of Sir Thomas More*, le vice fait reculer ces mêmes spectateurs en les menaçant de son sabre²². Dans *Impatient Poverty* l'officier de justice chargé de punir Poverty fait pousser les spectateurs pour permettre à l'acteur de faire le tour du hall pour exécuter sa punition²³. Quel effet troublant devaient produire les deux personnages A et B de *Fulgens and Lucrece* commençant leur dialogue depuis le groupe des spectateurs debout devant les portes, comme s'ils étaient eux-mêmes spectateurs, certainement habillés en serviteurs, puisqu'ils vont devenir ensuite dans la pièce les serviteurs de Cornelius et de Gaius. Effet semblable quand Thersite, attaqué par l'escargot géant, appelle ses serviteurs à la rescousse ; il y avait de nombreux serviteurs dans l'auditoire, et c'est à eux, bien évidemment, qu'il s'adresse à ce moment-là.²⁴

On peut donc dire que par le jeu les acteurs viennent investir l'espace de la vie quotidienne, où ils côtoient les spectateurs, espace qu'ils animent et théâtralissent, mais auquel ils restituent aussi par leur jeu cette qualité de quotidienneté. Par le fait de cette proximité les spectateurs possesseurs de l'espace, prennent également possession du jeu.

3) Un espace horizontal. De nombreux indices dans les textes nous poussent à penser que la pièce était représentée sur le sol même du hall, sans construction d'une scène surélevée, tout au moins en ce qui concerne la première moitié du XVI^e siècle. L'espace est horizontal à la fois pour les acteurs et pour les spectateurs. Ceci contraste avec ce qui se passe ailleurs. Dans le théâtre des Mystères spectateurs et acteurs peuvent être sur des échafauds. Dans la scène élisabéthaine plusieurs niveaux sont ménagés tant sur scène que dans la salle ; les dessous de la scène et les machines dans le ciel sont fréquemment utilisées. Dans ces deux types de théâtre l'axe vertical est un axe utile : il figure les hiérarchies sociales autant que cosmiques.

Ici l'horizontalité est une nouvelle preuve que nous n'avons pas là un espace ritualisé : en effet la vie ordinaire se déroule à plat, alors que sont dénivelés au contraire les espaces ritualisés enclavés dans l'espace quotidien, tels que églises, cours royales et cours de justice.²⁵

Le jeu dans le hall qui se déroule sur un seul plan peut être dit linéaire, justement comme la parole du récit. En effet les spectacles privés que constituent les interludes ne sont qu'une version plus élaborée du récit que faisait un trouvère, un acteur, ou quelque autre conteur le soir autour du feu. Le récit ne crée pas l'illusion ; il peut présenter, comme le sermon médiéval d'ailleurs, un embryon de dramatisation. Il peut créer un univers propre, mais un univers intérieur, qui a ses lois dans les limites même du récit.

On peut comparer les passages introductifs, prologues et inductions à la procédure de prise de parole par le conteur. Ils figurent de la même manière des passages graduels de l'espace « réel » à l'espace artistique ou fictif du drame. Ce type de théâtre ou de récit dramatique me paraît être le prolongement naturel de ce que E. Muir appelle « the age of narrative which ended with the Renaissance ».

Un autre procédé qui va dans le sens de la linéarité est le doublage. La pratique qui consiste à faire jouer à un seul acteur plusieurs rôles différents, et qui a donc pour effet de dissocier le rôle de l'acteur, interdit au public toute identification du comédien avec le personnage, donc tout effet réaliste. Il montre que le comédien n'est que l'image d'une parole, la figuration d'un rôle actantiel et non pas la représentation d'une personne, et exprime le caractère narratif et exemplaire de ces jeux.

4) Un espace vectorisé. Ici encore nous tirerons des enseignements de la comparaison avec la scène des Mystères. L'espace y est un espace orienté ; banalité sans doute que de dire cela à la suite de Konigson, qui a montré pour le Mystère de la Passion représenté sur la place du Weinmarkt à Lucerne en 1583, que chaque lieu de l'action correspondait à une direction sur la rose des vents. Nous avons une illustration de cette correspondance dans le schéma du lieu de représentation du *Castle of Perseverance*²⁶.

Il se peut que dans tel ou tel cas l'orientation de tel lieu ait changé en fonction d'impératifs conjoncturels locaux... mais ce qui compte c'est qu'il y ait eu correspondance métaphorique entre lieu et

direction cardinale. Le résultat de cette identification d'un lieu théâtral avec un lieu extra-théâtral c'est que chaque lieu théâtral ne constitue qu'un seul espace et donc qu'il ne peut pas y avoir utilisation, même successive, d'un même lieu pour plusieurs espaces : une grande distance à la fois réelle et symbolique sépare l'Enfer du Paradis. Le spectateur ne peut pas regarder simultanément les deux lieux : le jeu est centré *successivement* sur l'un puis sur l'autre ; et acteurs et spectateurs doivent se déplacer conjointement – même si pour les seconds ce déplacement n'est que celui du regard et de l'attention. Autre preuve s'il en était besoin du caractère rituel de ces représentations.

Une autre conclusion semble se faire jour. Ces représentations ne sont pas données *pour* le public, mais *avec* le public, et le spectacle converge en définitive vers l'échafaud où Dieu se tient en majesté, et le jeu culmine par un acte solennel, comme par exemple le chant collectif du *Te Deum*.

Situation inversée, me semble-t-il, pour la mise en scène des interludes. Nous devons imaginer rapidement la disposition des lieux. Le fond du hall est occupé par la Haute Table, dressée sur une marche. Deux longues tables courent le long des deux murs latéraux du hall, occupées par les invités ; les serviteurs et d'autres spectateurs de condition modeste sont massés près des portes du *screen*. Entre ces deux portes se dressait la plupart du temps un trône, sur une petite estrade sans doute (comme il sied à un trône !)²⁷. Ainsi ce n'est pas *un* public, mais *deux* publics différents que les comédiens trouvent devant eux, et auxquels ils s'adressent souvent séparément :

« Vous les seigneurs qui êtes assis, et vous les amis qui êtes debout »²⁸

Il y a donc, pouvons-nous dire, une double confrontation : l'aire de jeu est traversée par deux axes perpendiculaires ; le premier qui va du trône de théâtre jusqu'au centre de la haute table où siégeait le maître de maison (dans certains cas le roi lui-même) probablement assis sur un siège mettant en évidence sa dignité, donc, d'une certaine manière, aussi un trône²⁹. Ces deux trônes reliés par un axe de tension sont ainsi placés dans un face-à-face particulièrement frappant : d'un côté le trône du monde réel, de l'autre celui du monde fictif.

L'autre axe qui traverse cet espace est celui qui va d'une partie du public à l'autre ; mais ce face-à-face ne doit pas être confondu avec la disposition du public dans le théâtre en rond médiéval. Dans un théâtre comme celui représenté dans la miniature de Fouquet, la tension se situe entre chaque point de l'auditoire et le lieu où le drame est représenté. Dans le théâtre de l'interlude la tension passe uniquement par l'axe qui relie les deux trônes : l'autre axe est celui des spectateurs, des gens debout, des exclus, de ceux qui viennent seulement assister à la comédie³⁰.

Ce théâtre n'est donc ni une scène frontale ni un théâtre en rond ; il est axé ou plutôt « vectorisé » ; la comédie est donnée pour les puissants de ce monde qui se font jouer pour eux le spectacle du pouvoir, de la lutte pour le pouvoir, de la rivalité du bien et du mal.

5) Un espace protéen. Cet espace qui ne comporte ni maisons, ni hourdements, n'est pourtant ni neutre ni indifférencié, car la disposition des lieux, la présence du trône crée ce qu'on pourrait appeler un horizon d'attente. Le trône inoccupé crée un vide que la pièce va se charger de remplir³¹.

Tout au début de *Nature* nous trouvons cette disdascalie particulièrement instructive :

« Entre le Monde. Il s'assied et ne dit rien. Il est suivi d'Amour Mondain qui porte un manteau, un bonnet et une ceinture pour Genre Humain. »

Plus loin Genre Humain prend possession du trône. En l'installant le Monde lui dit :

« Assieds-toi puisque tu es né pour occuper cette place »³²

On remarquera avec un intérêt particulier ce qui se passe immédiatement avant et après ce passage. Quelques lignes plus haut le Monde propose à l'homme un habit neuf pour remplacer son « habit d'innocence », symbole donc d'entrée dans ce monde (mais qu'il ne faut pas confondre avec l'habit symbole de corruption qui sera évoqué plus loin par Orgueil³³). Lorsque le Monde lui propose ce vêtement je suggère que Genre Humain se dirige vers le trône, puis il se tient debout devant le trône pendant que le Monde et Amour Mondain

procèdent à son habillage. Puis il s'assied pendant que le Monde prononce ces paroles :

« Je te donne autorité et puissance sur toutes les choses de la terre »

Quelques vers plus loin Genre Humain répond à ce discours d'introduction en disant :

« Sois béni Seigneur de bonté, de m'avoir ainsi honoré, moi ta créature si indigne »³⁴ ;

A ce moment Genre Humain se relève pour prononcer cette bénédiction et se tient à nouveau debout devant son trône.

Cette gestuelle parfaitement compatible avec le texte est inspirée de celle de l'évêque lors des messes solennelles ; elle faisait sans doute aussi partie de l'étiquette royale. On aurait pu croire qu'un trône est fait exclusivement pour s'asseoir. Il n'en est rien ! Le trône est symbole du pouvoir dans tous les cas, même s'il est vide (comme c'est le cas à la Chambre des Lords, par exemple). Ce parallélisme suggère qu'il y a utilisation d'un trône, non seulement lorsque référence est faite à la position assise ou à un siège, mais aussi lors des scènes d'habillage ; soit à l'occasion d'une bénédiction solennelle. L'habillage et la bénédiction peuvent être marqués d'un signe positif (symbole de rédemption, de salut), ou négatif si le trône est investi par les puissances maléfiques.³⁵

J'ai insisté sur le rôle du trône car il semble que la critique ait négligé son omniprésence et sa signification. Si j'ai appelé l'espace ainsi créé un espace « protéen » c'est qu'il est susceptible d'être investi de valeurs contradictoires. Ces valeurs sont manifestées par la nature du personnage qui l'occupe (nature visible par exemple par le costume) mais plus encore par la parole qui en émane.

A la différence de ce qui se passe sur la scène des Mystères où le discours n'est en définitive que l'illustration des lieux, comme une sorte de sonorisation d'un tableau vivant, dans l'interlude c'est la parole qui crée son propre espace et le donne à contempler aux spectateurs.

6) L'espace de l'intimité. Je n'entends pas par là que l'espace d'un hall fût en soit plus « intime » qu'une place ou une rue de ville où se représentait une Passion. En fait le hall était dans une certaine mesure un lieu public. Par ailleurs les historiens nous rappellent que l'opposition intérieur/extérieur n'est pas vécue au Moyen Age comme de nos jours. En particulier la ville fait figure d'espace intérieur, comme centre de culture, de civilisation, par rapport au « désert » que constitue l'espace non-urbain, lieu de la non-civilisation, et donc image de l'extérieur. Dans la ville donc, les notions d'intérieur et d'extérieur sont très relatives et doivent plutôt être conçues comme une série d'enchâssements successifs que comme une opposition binaire absolue.

Dans l'espace de l'interlude nous allons retrouver cette imbrication de l'intérieur et de l'extérieur. Nous pouvons nous appuyer sur deux indices que fournit la mise en scène :

- d'abord l'étude des didascalies est très instructive : lorsqu'un personnage se soustrait à l'attention des spectateurs et quitte donc l'aire de jeu, son déplacement peut être qualifié soit d'« entrée » soit de « sortie » (et réciproquement pour l'entrée en scène)³⁷.

- cette confusion apparente est liée à un dispositif que l'on sait avoir été assez répandu dans le théâtre médiéval : la « ferme » (qui en Angleterre est appelée « *traverse* »). D'une façon générale il s'agit d'un rideau placé vers le fond de la scène qu'on peut tirer ou écarter et qui révèle alors un petit réduit, lui-même sans doute délimité par des tentures. La ferme n'a pas le but fonctionnel de la « *tiring-house* », puisque les acteurs pouvaient se préparer ailleurs dans la maison ; c'est un lieu théâtral. C'est le lieu où les acteurs se retirent, se cachent, mais sans quitter l'espace théâtral. Ce lieu est donc un peu comme une matrice, un lieu générateur d'espace théâtral, qui vient à la rencontre des spectateurs lorsque le rideau s'écarter et que s'avance un acteur.³⁸ Il est personnel et intime en ce sens qu'il est un peu comme le *Sanctum Sanctorum* du théâtre, un peu comme un théâtre dans le théâtre, mais qui fonctionnerait à l'inverse de la pièce dans la pièce ; car la pièce dans la pièce a pour effet de référencier la pièce englobante, tandis que la *traverse* théâtralise le lieu indifférencié où se donne le spectacle. Il est également intime car il parle directement à chaque spectateur, laissant libre son imagination, lui permettant de créer son monde sans être limité par des « représentations », fussent-elles schématiques.

Ces quelques remarques sur la nature de l'espace créé par les spectacles privés, joués en intérieur, me paraissent conduire aux conclusions suivantes :

- ces spectacles ne manifestent à aucun moment une ambition rituelle ou cultuelle. Ils ne prétendent pas non plus à la mimesis fût-ce la mimesis par rapport à un espace idéal. Leur espace est ludique et toujours donné pour tel. Le va-et-vient entre espace-du-spectateur et espace-du-spectacle est constant.

- Si nous admettons avec Honzl que la figure présidant à la création du monde théâtral est la synecdoque, c'est l'homme qui est ici représentatif des mondes créés, en l'absence de tout autre support pour l'imagination, par le corps, le costume, le geste. L'accent est donc sur les relations proxémiques qui constituent l'essentiel des moyens d'expression, et la proxémique inclut non seulement les comédiens, le lieu du spectacle, mais aussi les différentes parties du public.³⁹

En d'autres termes, ce théâtre est remarquable par le miracle permanent qu'y réalise le comédien qui, à partir de rien, fait surgir tout un monde d'un seul geste, et successivement un monde puis son envers. Ce jeu du sérieux et du parodique est merveilleusement illustré par le début de *Mankind* où, après le discours compassé de Mercy, Mischief reprend ses mots, la parabole du froment et de la balle, les met sens dessus dessous et élabore avec une verve extraordinaire une sorte d'anti-morale dans laquelle tout est équivalent, où la balle n'est pas moins utile que le froment, où il n'y a ni bien ni mal, et qu'il résume dans ce latin succulent :

« Corn servit breadibus, chaff horsibus, straw firibusque »⁴⁰

Un autre trait spécifique est que ce type de spectacle ne s'isole pas de son public, ou plutôt de ses publics. Il ne crée pas une aire de jeu distincte, comme le prouvent les appels fréquents à la participation et les apostrophes. Bien mieux, c'est un jeu à quatre places qui s'instaure : deux publics, et en face, des acteurs qui peuvent s'identifier tour à tour avec l'une ou l'autre partie du public, chacune pouvant être tour à tour spectatrice et actrice.

Cette liberté fascine les hommes, mais les inquiète aussi ; et cette inquiétude me paraît apporter une explication d'abord à l'atti-

tude de défiance qui se manifeste vis-à-vis des acteurs. En deuxième lieu cette inquiétude peut expliquer les attaques qui ont été adressées particulièrement aux Moralités et aux Interludes, alors que les Mystères étaient relativement épargnés. Ce n'étaient pas les grossièretés et les gaudrioles qui rebutaient prêtres et autorités, mais cette force dangereusement contestatrice de l'acteur aux mains nues.

J. P. DEBAX

NOTES

- 1) Pour *Everyman* référence est faite à l'édition de A. C. Cawley, Manchester University Press, 1961. La citation est incluse dans le passage suivant :
 – « I wyll now begyn, yf God gyve me grace.
 Everyman, God gyve you tyme and space !
 Thus I bequeth you in the handes of our Savyour ;
 Now may you make your rekenynge sure. » 607-610.
- 2) On peut imaginer que le Moyen Anglais *space* avait hérité du terme latin *spatium* cette valeur classée N° 1 dans le dictionnaire Gaffiot : « champ de course, carrière, arène », lieu de spectacle, mais aussi lieu où l'athlète, le gladiateur, va vers son destin, lieu où il est l'auteur de son destin. L'acteur fait-il autre chose ?
- 3) Nécessitant en particulier un lieu de plein air spécialement aménagé.
- 4) *Everyman* pose évidemment un problème un peu à part. Il n'est pas certain que cette pièce, traduite du Hollandais, ait été jamais jouée en Angleterre. Elle est un « treatyse » comme nous le rappelle l'édition de John Skot, et peut-être plus adaptée aux conditions de représentation en vigueur dans les Rederyker Kamers des Pays-Bas qui comportaient en particulier une « façade ». Cf. G. R. Kernodle, *From Art to Theatre*, 1937 (Rptd 1944), partic. pp. 112-129 et *Dutch Crossing* 22 « The Medieval Drama of the Low Countries », 1984.
- 5) En particulier grâce à R. Southern, *The Staging of Plays before Shakespeare*, London, 1973.
- 6) Pour cette description voir R. Southern, *op. cit.*, E. Konigson, *L'espace théâtral médiéval*, ed. du C.N.R.S., 1975, Glynne Wickham, *Early English Stages*, London and New York, 1966, vol. II, pp. 229-253, R. Hosley, « The Origins of the Shakespearian Playhouse », *Shakespeare Quarterly*, 15, 1964, pp. 29-39 et « The Discovery Space in Shakespeare's Globe », *Shakespeare Survey* 12, 1959, pp. 35-46, et bien d'autres...
- 7) in *Le texte et la scène, Etude sur l'espace et l'acteur*, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, Groupe de Recherches de l'Institut d'Études Théâtrales, 1978.
- 8) Voir l'étude de Patrick Gauthier-Dalché, « La représentation de l'espace dans les *Libri Miraculorum* de Grégoire de Tours », *Le Moyen Age*, 88, 1982, pp. 397-420.
- 9) Je ne retiens ici qu'un aspect du Concile qui porte directement sur le sujet de cet article. Sur le Latran voir : J. Hefele, *Histoire des conciles*, T. V., 2^e partie, Paris

1913 ; pour le Concile de Lambeth, W. W. Capes, *History of the English Church*, London, 1900, vol. 3 ; sur l'influence de Peckham B. L. Manning, *The People's Faith in the Time of Wyclif*, 1919 ; G. C. Coulton, *Medieval Studies* n° 7 « Religious Education before the Reformation », 1907 et n° 13 « The Plain man's Religion in the Middle Ages », 1916 ; W. Longman, *The Life and Time of Edward III*, London, 1869 ; sur les constitutions de Peckham, *Lyndwood's Provinciale* ed. J. V. Bullard et H. Charmer Bell, London, 1929 ; J. L. Peckham, *Archbishop Peckham as a Religious Educator*, Yale Studies in Religion, n° 7, 1934.

- 10) Le strict minimum est représenté par la communion annuelle (au temps de Pâques) ; elle est recommandée quatre fois l'an (les Quatres Temps). Les six points du programme de Peckham sont les suivants :

1) Les quatorze articles de la foi, 2) Les dix commandements, 3) Les six travaux de miséricorde, 4) Les sept péchés capitaux, 5) Les sept vertus, 6) Les sept sacrements.

Les points sur lesquels insistent les Manuels de Confession sont les points 3, 4 et 5. Il font quelquefois l'objet d'ouvrages entiers, généralement connus sous le titre générique de « Somme des vices et des vertus ». Le *Lay Folk's Catechism* également connu sous le titre de *Dan Gaytryge's Sermon* est un excellent résumé du programme de Peckham ; ed. T. F. Simmons et H. F. Nolloth, E.E.T.S. ; O. S. 118, 1901. Voir ma traduction dans *Everyman*, Publications de l'AMAES, Poitiers, 1982.

- 11) *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale des origines à 1230*, Genève, 1968, p. 592.

Le renouveau du thème du « nosce te ipsum » dans l'apologétique chrétienne a été dû à la place donnée à la connaissance de soi comme étape vers la connaissance de Dieu.

- 12) Notons que la nécessité des œuvres est généralement admise y compris par les réformateurs (par ex. Wyclif), tout au moins en ce qui concerne l'Angleterre.
- 13) Ce point mériterait une abondante illustration. Je ne prendrai que trois exemples : les larmes, phénomènes touchant le visage humain ; elles sont le signe de la contrition, la marque de la présence de la grâce. La dévotion larmoyante, qui est une ancienne tradition monastique, devient maintenant « la doctrine pénitentielle de tout l'occident chrétien », J. C. Payen, *op. cit.*, p. 32. Grégoire de Nazianze qualifie la confession de « second baptême par les larmes », Sermon 39, cité Payen, *op. cit.*, loc. cit. Le costume : à la ville, où tout le monde n'est pas forcément connu, on peut dire que « l'habit fait le moine ». La liberté relative du costume le rend signifiant de vertus personnelles. D'où la symbolique du costume au théâtre, et dans la société les fréquents édits légiférant en matière d'apparat ; e. g. limitant le port de la soie, des fourrures... Le tribunal : est comme une formalisation des rapports urbains. Le modèle légal envahit la vie publique et privée. Les deux étapes importantes de la vie morale de l'homme, la confession et le Jugement Dernier, sont désormais conçues comme des tribunaux. On peut ajouter que le processus de la Rédemption est également représenté comme un « Procès de Paradis (*Parliament of Heaven*).

- 14) Par l'introduction de l'appellation « théâtre de l'intimité » je ne tente pas la définition d'un genre qui viendrait se superposer aux moralités et aux interludes, termes qui se recoupent déjà très largement d'ailleurs. Cette dénomination ne s'entend que par rapport au problème de l'espace.
- 15) Ceci a été démontré de façon convaincante par C. Gauvin, « Rite et jeu dans le théâtre religieux anglais du Moyen Age », *Revue d'histoire du théâtre*, 1977, 2, pp. 128-140.
- 16) Tityvillus :
 « Farwell, everychon ! for I have don my game,
 For I have brought Mankynde to myscheff and to schame » (605-6)
 Un peu plus loin Mercy dit :
 « Wyrschepyll soferreyns, I hawe do my propirte » (903)
 où la double référence est évidente aussi. (ed. E.E.T.S., O.S. 262, 1969).
- 17) Voir l'interlude inclus dans *The Play of Sir Thomas More*
- 18) « Dyvers toys mengled yn the same
 To styre folke to myrthe and game
 And to do them solace »
Fulgens and Lucrece, 2^e partie, 22-24. Il faudrait citer tout le passage 22-50 qui démontre comment la pièce doit être au service du public.
- 19) « Wolde every man be contente
 Leaste on other daye we be shente »
Youth, 779-80, in *Tudor Interludes*, ed. P. Happé, 1972. Voir 2F & L, 902-21. Aussi *Nature*, 1^e partie, 1428-38, *Magnificence*, 2542-48, *Impatient Poverty*, 1081-3, *A Satire of the Three Estates*, 4648-55 et 4661-3.
- 20) Les allusions au hall sont nombreuses : 1F & L, 354, 631, 1413, 2F & L, 50. Pour les allusions au feu qui brûle dans le hall : 1F & L, 1302, 2N, 268, 513.
- 21) On peut distinguer deux types de personnages : ceux qui utilisent le cri de « room » et ceux qui ne l'utilisent pas, peut-être parce qu'ils avaient une escorte (non mentionnée dans les didascalies) en tant que personnages puissants ou vertueux.
- 22) IV, i, 201.
- 23) 990-1.
- 24) 405, 415-6, 426-30, 433-4.
- 25) Remarquons que le lieu ritualisé peut envahir l'espace de l'interlude, tel celui de la cour de justice qui à l'image du Procès de Paradis, constitue une pièce dans la pièce (dans *Imp. Pov.*, *Susanna*, *Nice Wanton*).
- 26) Que l'aire de jeu soit frontale ou en rond ne change pas sensiblement le problème.
- 27) Voir allusions au trône ou à « s'asseoir » : *Pride of life*, 276 ; *The World and the Child*, 22 ; *Nature* ; *Play of the weather* ; *Nice Wanton* ; et *Magnificence* ; et la vignette de l'ed. de 1522 de *The W & the Ch.* qui représente le monde sur son trône.
- 28) « O 3^e soverens at sytt and 3^e brothern at stonde ryght wppe »
Mankind, 29. A titre d'exemple un personnage se permet de traiter un spectateur de « Horson cocold » (2N, 406). Ce n'était sûrement pas un seigneur !

- 29) Allusions au maître de maison : 1N, 1437 ; 1F & L, 6, 7, 13, 766, 1426, 1432 ; *Mankind*, 466 et le rôle de Thomas More dans *The Play of T. M.*
- 30) On pense ici à ce que Simon Balazard dit du public de *L'Age d'Or* : «le peuple est profondément, essentiellement *innocent*. Il n'a pas le pouvoir, ce n'est pas lui qui a fait cette société, il s'y glisse comme il peut.... et ceux qui s'agitent sur la scène sont des guignols dont il peut rire sans arrière-pensée, comme il rit de lui-même... » ; « La référence au théâtre dans *L'âge d'or* » in *Le texte et la scène*, op. cit., 112-3.
- 31) Il n'y a certes dans *Everyman* qu'un seul trône, celui de Dieu. Mais dans les Mystères ou dans le plan de *Castle of Perseverance* il y a une multiplicité de trônes. Le trône de l'interlude n'est pas l'héritier du trône de Dieu.
- 32) « Fyrst cometh in Mundus and syttyth down and sayth nothyng, and wyth hym Wordly Affecyon berynge a gown and cap and a gyrdyll for man. »
« Syt down as ye ar borne to occupye thys place », 1N, 471.
- 33) « Syr, our mayster shall have a gown
That all the galandys in thys town
Shall on the fassyon wonder » 1058-60.
- 34) « I gyve you here auctoryte and power
Over all thyng... » 472-3
Blessyd by thou my Lord most bounteous,
That.../Me thy wretched creature hast honoured thus.. » 477-8
- 35) C'est le cas de la fameuse bénédiction de la main gauche donnée par Titivillus :
« I blysse you wyth my lyfte honde : foull you befall » MK, 522.
On voit comment dans *Mankind* le trône est investi successivement par Mercy, Mischief (en tant que juge), puis de nouveau par Mercy. Cet interlude est remarquable car il contient deux fins : la première intervient lorsque Mercy dit du haut du trône :
« Dominus custodit te ab omni malo
In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti. Amen ! » 901-2
Il traverse ensuite l'aire de jeu pour venir déclarer au pied de la haute table :
« Wyeschepyll soferreyns... » 903.
Mais l'exemple le plus frappant est celui de *Magnificence*, où toute la deuxième partie (à partir du vers 1375) se déroule en présence de Magnificence et par rapport au trône : scènes d'habillage, éloignement par rapport au trône, remontée solennelle, bénédiction. Tout ceci se passant en présence du souverain lui-même, avec la possibilité d'allusions politiques et polémiques, comme plus tard ce sera le cas dans *Respublica*.
- 36) Cf. G. Duby, *Histoire de la France urbaine*, 1980, vol. III, 367-70.
- 37) Voir à ce sujet R. Southern, op. cit. pp. 371 et seq.
- 38) La première mention de la *traverse* est dans *Pride of Life* (entre 1400 et 1425), v. 303-4.
- 39) J. Honzl, *Dynamics of the Sign in the Theatre*, 1940, Traduc. in Metejka and Titunik, *Semiotics of Art : Prague School Contributions*, 1976, 118-27.
- 40) *Mankind*, 57.