Topographie du théâtre de John Day : dialectique du quotidien et de l'utopique

Jean-Pierre Villquin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/523>

DOI : 10.4000/shakespeare.523

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1989

Pagination : 129-140

Référence électronique

Jean-Pierre Villquin, « Topographie du théâtre de John Day : dialectique du quotidien et de l'utopique », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 6 | 1989, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/523> ; DOI : 10.4000/shakespeare.523

SOCIETE FRANCAISE SHAKESPEARE

Actes du Congrès — 1984

LIEU ET TEMPS

Directeur de la publication
Jean FUZIER

Topographie du théâtre de John Day : dialectique du quotidien et de l'utopique.

Sir Philip Sidney, dans *An Apology for Poetry* (c. 1583) déplore les libertés que prennent les dramaturges avec le lieu et le temps, ces « deux indispensables compagnons de l'action ». Il critique ces pièces où « vous avez l'Asie d'un côté et l'Afrique de l'autre et tant d'autres petits royaumes que l'acteur, quand il entre en scène, doit toujours commencer par dire où il se trouve, sinon le récit ne sera pas compris... »¹ Avouons d'emblée que souvent, John Day (c. 1574 - c. 1640) ne se donne même pas la peine de faire dire à ses personnages où ils se trouvent. Si on juge son théâtre d'après les règles de Castelvetro (1570), de Jean de la Taille (1572) ou de Sidney, notre auteur, comme Lope de Vega a des « habitudes barbares ». Les cinq pièces qui ont survécu² nous offrent une image assez révélatrice de la notion de lieu au théâtre entre 1600 et 1608. On peut distinguer trois tendances parfois complémentaires, parfois contradictoires : un goût immo-déré pour un exotisme de convention, un souci permanent de tout ramener à cet épiscetre que forment la cité de Londres, l'Angleterre

et les Anglais, enfin un tour d'esprit ironique qui permet un détachement à plusieurs niveaux jusqu'à faire du théâtre le miroir du théâtre. Faust voulait épuiser les ressources de la cosmographie, science qui mesure rivages et royaumes, contentons-nous d'accompagner les personnages de John Day qui nous entraînent jusqu'en Perse sans jamais vraiment quitter leur île.

Comme souvent dans les comédies élisabéthaines et jacobéennes, le lieu privilégié est l'Italie. Gènes, Pise, Padoue, Venise et Mantoue sont des points de repère connus et conventionnels. C'est tantôt la cour de ducs imaginaires, tantôt des bosquets et des campagnes bucoliques aussi exotiques que pouvait l'être la forêt d'Arden pour un londonien, le symbole éclipsant toujours le pittoresque ou la réalité. Alors que Marlowe, par exemple, nous éblouit avec les mosaïques colorées et les marbres sculptés de la basilique Saint Marc ou nous fait visiter Rome comme s'il avait son Baedeker à la main³, John Day se contente de mentionner simplement la ville, comme si un nom répété suffisait à débrider l'imagination. Mais la seule évocation d'une gondole était peut-être, hier comme aujourd'hui, assez magique pour évoquer la cité des Doges. Avec *The Travailes of Three English Brothers*, nous allons jusqu'en Orient, là encore ce ne sont que des noms : c'est Kasbin, ancienne capitale de la Perse, c'est Constantinople et Moscou. Voici par exemple, comment le Grand Turc, furieux d'avoir été vaincu par le Sophi, s'adresse à l'un des Pachas :

Turk.

Base and degenerate coward,
Are not wee *Hamath*, the sole god of earth,
King of all Kings, provost of Parradice,
Soldan and Emperour of *Babylon*,
Of *Catheria*, *Aegipt*, *Antioche* ;
Lord of the pretious stones of *India* ;
A Champion and defendor of the gods ;
Prince and conductor from the withered tree
To the greene bosome of *Achaia* mount ;
The ioye and comfort of great *Mahomet*... (p. 364)

Nous avons là une compilation, statique si on peut dire, mais le théâtre est action et non ivresse des mots pour le plaisir des mots.

Pour donner l'illusion du mouvement, le dramaturge use des clichés les plus conventionnels comme l'enlèvement d'une jeune fille sur une galère turque où elle est la proie du désir d'un pirate d'une lascivité tout aussi conventionnelle. Tantôt c'est Rome, but d'un dérisoire pèlerinage, tantôt Marseille, Pise ou Livourne qui abritent dans leurs santuaires, sans autre raison que celle de donner un peu de lustre à cet exotisme de pacotille, de précieuses reliques et d'ineestimables bijoux (*LT*, 197, 128). La logique et la vraisemblance sont le moindre souci du dramaturge, ainsi apprend-on que l'Arno baigne les côtes de la Sardaigne, mais l'exactitude géographique n'est pas non plus le propre de Shakespeare. Et comme la fantaisie devient la règle, une expédition de plusieurs mois peut se résumer en quelques vers. Les spectateurs sont priés d'imaginer Sir Thomas Shirley quittant l'Angleterre, malgré les vents contraires – il faut bien une petite touche de réalisme – il arrive en Italie, est reçu à la cour du Duc de Florence, repart vers le détroit de Gibraltar, mouille à Livourne, fait escale une nouvelle fois en Toscane, cingle au large de la Sicile et sera fait prisonnier par les Turcs en débarquant sur l'île de Chio. Etrange itinéraire – d'ailleurs en partie fidèle à la réalité historique – qui ne semble avoir dans la pièce d'autre raison d'être que d'émailler un discours aux noms évocateurs.

Outre les lieux de l'action proprement dite, outre les lieux simplement évoqués, il y a une autre forme d'exotisme plus subtile, celle qui est déjà acquise et qui fait partie du quotidien. Rien de très original ici non plus, il s'agit par exemple du tabac, l'herbe venue des Indes, ou bien des modes, comme les rabats à la française ou à l'italienne, les jarretières à franges et les rapières espagnoles. Il y a aussi l'accent rocailleux des gardes suisses et le cri des écaillères de Calais qui hèlent le chaland pour les huîtres de septembre. Il y a les spectacles de foires français, et italiens surtout avec Arlequin, Pantalone, Cornuto et Magnifico (*TTEB*, 390-92 ; *IG*, 247). Quand les mots ne suffisent pas pour évoquer le lieu, Day utilise la pantomime. Le *Journal* de Henslowe nous apporte à ce sujet d'utiles précisions, ainsi une simple tiare faisait un Pape, une robe pourpre un cardinal et Rome était vivante sur scène. Dûment annoncées par le Chœur, les processions de soldats et de courtisans perses ou turcs, enturbannés ou en robes somptueuses⁴, offraient aux spectateurs une image conforme à ce qu'ils imaginaient. A ce niveau il n'y a pas trace d'ironie, tout est

pour le plaisir des yeux, c'est le spectacle au premier degré⁵. Mais l'ironiste reprend vite ses droits et les allusions aux mœurs des étrangers, à leur religion et à leurs particularités deviennent caricaturales. Les Perses adorent le soleil et la lune et jurent par Ali, les Turcs méditent en lisant le Coran, les Italiennes font emprisonner leur mari gênant par leur amant... etc. (*TTEB*, 337, 347, 378, 394), ainsi le machiavélisme des uns, la crédulité ou la cruauté des autres rejoignent la légende et les préjugés.

Nous sommes au théâtre, lieu de l'illusion, et le spectateur n'est jamais tout à fait dupe. Il y a nécessairement une certaine ambiguïté dans la représentation des lieux, car la marge est étroite entre fiction et réalité, j'entends une réalité qui est toute relative et pour ainsi dire de seconde main. Mais John Day va plus loin et fait éclater la notion de lieu quand par exemple dans *The Ile of Guls*, la scène se passe dans une Arcadie surréaliste, parodie de l'Arcadie de Sir Philip Sidney, où mythologie, histoire et fantaisie se mêlent pour modeler un masque à l'Angleterre. Il dépasse les bornes de la convention quand il insinue que le théâtre ne prend même plus en compte la notion de lieu, quand le théâtre est une force subversive capable de rompre les attaches avec le monde réel et de créer un univers où tout peut être dit et où tout devient possible. Le théâtre dans le théâtre permet ce jeu subtil des illusions, c'est ainsi que le jeune Strowd dans *The Blind Beggar of Bednal-Green* s'entend proposer un spectacle de foire où il verra la fameuse cité de Norwich et l'assassinat de Jules César sur le Capitole français par des Mésopotamiens hollandais⁶. Nous dépassons ici les limites de l'excentricité pour atteindre l'utopique.

*

* * *

Dans *The Blind Beggar of Bednal-Green*, John Day situe l'action à Londres, hors les murs, dans un lieu ouvert, Bednal-Green où l'on vient de faire les foins⁷. Là, une chaumière abrite Momford et sa fille, près de la pompe où l'on va chercher l'eau amenée par la grande canalisation. Nous avons là un décor familier pour les Londonniens,

un décor presque neutre qui contraste avec le clinquant des scènes exotiques. Le caractère topique de la pièce apparaît encore mieux avec ce qu'on peut appeler les lieux cités, les lieux évoqués, ceux qui se situent au-delà de l'espace limité de la scène, là où tout peut arriver. Le dramaturge fait encore appel à l'imagination du public, plutôt à ses souvenirs, ici c'est le cadre quotidien qui prend une dimension théâtrale. On peut ainsi faire le tour de la cité : Orchard Gate, Spittle Fields, Algate, Newgate, Bishopsgate, Holborn, Cheapside, Charing Cross, Mile end...etc., sans compter les rues anonymes, les tavernes, les boutiques, les repaires de filous, le tout dominé par le rassurant clocher de Saint Paul. L'évocation de Londres intra-muros, lieu de perdition, d'injustice et de turpitudes, s'oppose à la province honnête et laborieuse. Les Strowd de Harling, Norfolk, représentent à merveille ces solides paysans, avec leur accent, leurs habitudes, d'abord préoccupés de bien vendre leurs cochons aux foires de Lynmate ou de Thatford. Sous une forme embryonnaire, le lieu possède déjà, ici, une fonction dramatique, et le procédé connaîtra plus tard le succès avec Ben Honson et Shadwell.

Quand le drame se déroule à Londres, on peut s'attendre à ce que John Day, comme d'autres dramaturges de son temps, apparaisse comme un peintre de la vie quotidienne. Le lieu au théâtre n'a de sens que par ce qu'il signifie. Il a un double sens, sinon une double fonction qui est de souligner les traits des personnages et de leur donner l'illusion de la réalité en les associant à des lieux réels. On ne s'étonnera donc pas d'apprendre que Sir Westford possède une maison de campagne à Stepney, ou que le jeune Playnsey utilise une vieille ferme à Rederiff comme garçonnière pour y séduire les orphelines (*BBBG*, 26, 91). Toutes ces références à des lieux familiers rendent les personnages et l'histoire vraisemblables, tout au moins aux yeux d'un public élisabéthain. Mais une réalité peut en cacher une autre et l'hyper-réalité peut créer la confusion. Nous avons déjà noté la superficialité de l'exotisme du théâtre de John Day, or il perd toute crédibilité ou se métamorphose complètement lorsque c'est l'Angleterre qui se transporte au-delà de ses propres frontières. Ainsi, en Grèce comme en Italie on joue au tennis, aux boules ou à Colin-Maillard (*IG*, 221, 261 ; *HOB*, 411, 463). Les bourgeois d'Arcadie reprochent aux gens de la cour de manger de la langouste et de la brioche alors qu'eux doivent se contenter de pain de ménage et de

morue⁸. Il y a donc un dialogue permanent entre la fiction et la réalité. L'utilisation de lieux utopiques ou exotiques n'est qu'un procédé de trompe-l'œil et ne sert souvent qu'à mieux révéler des problèmes domestiques, ou à flatter l'amour propre des Anglais. Ces lieux faussement exotiques, faussement étrangers permettent une critique qui, elle, n'est pas dissimulée : les Lacédémoniens de *The Ile of guls* sont de virulents porte-parole qui dénoncent la corruption des fonctionnaires, les impôts trop lourds, les étrangers, le marasme des affaires, les libertés menacées, l'insécurité et le laxisme de la justice (IG, 267-68). L'Arcadie n'est plus un ailleurs mythique et pastoral, mais l'Angleterre de Jacques I, avec ses problèmes quotidiens. Le masque est devenu transparent.

La référence constante aux lieux familiers et l'intrusion de scènes d'actualité, non seulement limitent la crédibilité de l'exotisme, mais donnent une nouvelle dimension au quotidien qui ainsi atteint souvent les frontières du surréalisme. Deux scènes peuvent illustrer ce jeu des confusions. Londres et ses faits divers retirés de leur contexte deviennent à leur tour étranges et étrangers. Ainsi dans *Law Tricks*, à Gènes, nous sommes entraînés dans une digression à propos de fantastiques nouvelles apportées par un messager anglais, à propos d'une inondation si terrible que les bateliers et les passeurs de la Tamise doivent ramer au-dessus des maisons et aborder à Saint Paul. Les pêcheurs qui d'habitude tendaient leurs filets entre Douvres et Calais pêchent maintenant le maquereau et l'éperlan au milieu de la Bourse (LT, 177 sq.). Au nom de la logique et de la vraisemblance, le Duc Ferneze s'étonne, mais l'Italie n'est plus l'Italie, et Londres n'est plus tout-à-fait Londres, le lieu est nulle part, il n'est que dans sa fugitive existence sur scène. On peut noter une autre intrusion du même type, c'est l'arrivée à Venise du célèbre comédien anglais William Kempe. Cet intermède n'est en rien relié à l'action, il permet seulement à Sir Anthony Shirley – et au public – d'avoir les dernières nouvelles de Londres, des pièces qu'on y joue, de l'air du temps, de tout et de rien (TTEB, 369).

Il n'y a pas véritablement de méthode dans cette douce folie, les dés sont toujours pipés, car aux intrusions dont on vient de parler, s'ajoutent l'ambiguïté, l'ambivalence et l'incongruité. Comment croire à un Duc de Venise, Octavio, qui se présente comme un mendiant irlandais⁹? Que penser de la charmante vénitienne, Florimell, amou-

reuse d'Aspéro au point de l'aimer « autant qu'un Gallois aime le fromage » (*HOB*, 440) ? Peut-on imaginer une jument de brasseur en Arcadie ou encore mieux dans les ruelles de Venise (*IG*, 259 ; *HOB*, 467) ? Le Sophi de Perse affuble son ambassadeur du titre de Duc et celui-ci oublie ses dieux persans pour jurer par l'enfer et la damnation (*TTEB*, 339, 389). La nièce de ce même Sophi jure, elle, par la sainte Vierge et hésite entre la bière et le vin pour porter un toast. Enfin Gènes se retrouve sur les berges d'un fleuve soumis à la marée qui ressemble à s'y méprendre à la Tamise (*LT*, 152). La liste n'est pas exhaustive, elle est suffisante pour montrer que par la confusion, par l'alternance de la mystification et de la démystification, les lieux se métamorphosent, perdent jusqu'à leur identité et leur fonction de support de l'action pour devenir un décor utopique où tous les jeux sont possibles.

*
* *

Le jeu sur les lieux permet un double regard du dehors, et la scène renvoie une image qui tantôt flatte le public, tantôt sert à dénoncer les abus et les vices du temps. Comme les Cannibales de Montaigne ou les Persans de Montesquieu, les personnages du théâtre de John Day tendent un miroir à la nature et c'est bien là le propre du théâtre. Entraîné par un irrésistible mouvement concentrique, tout est attiré par un pôle qui n'est autre que l'Angleterre, cet « hémisphère », « cette île aussi féconde que les prairies du paradis »¹⁰. Tout ce qui est étranger apparaît comme un repoussoir pour mieux mettre en valeur le caractère anglais de ce petit univers clos qu'est le théâtre où chacun se sent bien chez soi et peut rêver sans risque. John Day utilise une technique inverse de celle qu'utilise Montesquieu, comme les Parisiens dans les *Lettres Persanes*, c'est au Sophi de s'étonner : comment peut-on ne pas être Anglais ? S'il y a satire des étrangers, de leur puérilité, de leur cruauté ou de leur sottise, c'est toujours par rapport aux qualités des Anglais. Voici comment Sir Anthony se définit : « Sherley, chrétien et gentilhomme, soldat pèlerin et citoyen anglais »¹¹. Il y a dans une large mesure un

rejet de tout ce qui est étranger. Ainsi, à l'idée de voir un spectacle français, le jeune Strowd refuse tout net et ne veut entendre que ce qui est anglais¹². Chacun, comme l'écrit Montaigne, appelle « barbarie ce qui n'est pas de son usage »¹³. Malgré l'importance des références topographiques, le lieu n'est qu'un accessoire de scène quand ce n'est pas une protection contre la censure. Cette approche facilite dans le théâtre de John Day le symbolisme des lieux – d'ailleurs fort conventionnel – qui révèle l'opposition entre la ville et la campagne, entre la forêt, espace de liberté désormais menacée et l'espace clos des chambres et des caveaux. Lieux et images des lieux sont donc souvent interchangeables et ne sont là que pour rendre possible l'indispensable et tacite dialogue entre la scène et le public.

Le véritable lieu théâtral pour John Day est bien le théâtre lui-même, c'est-à-dire un lieu à part, un « non lieu », autrement dit, l'utopie. Shakespeare voulait que le monde fût une scène, John Day fait de la scène un monde miniature et un monde d'artifices. Il n'y a là rien de très original sinon qu'il faut encore souligner avec quelle désinvolture il joue avec les lieux. Il faut attendre deux scènes avant de savoir, par accident, que *Law Tricks* se passe à Gènes. Il n'y a aucune indication scénique pour préciser les lieux ou les changements de lieux, il y a encore moins de messagers pour donner quelque vraisemblance à des allées et venues désordonnées. *The Ile of Guls* est peut-être le meilleur exemple de cette recherche systématique de détachement. La distanciation se fait à plusieurs niveaux, l'Induction établit d'emblée le théâtre comme lieu représenté, avec des spectateurs qui regardent d'autres spectateurs. Ensuite il y a la pièce dans la pièce, parfaitement intégrée à l'intrigue, sans changement de lieu, sans déguisements, sans autres acteurs que ceux de la comédie qui continuent à se jouer les uns des autres et à jouer une « très lamentable, comico-historico-tragico-musico-pastorale »¹⁴. Enfin, cette île aux dupes, ce microcosme, cette Arcadie devenue sphère se veut un espace libre, une île déserte, une terre neuve, c'est-à-dire un lieu où tout est possible, une terre vierge dont le découvreur se dit lui-même étranger (IG, 210, 216, 227). Évidemment l'ironie fait que le spectateur n'est pas longtemps dupe, l'auteur et son île sont rapidement localisés par des coordonnées précises : « A stranger?... comes he Eastward, Westward or Northward hoe? » (IG, 210). Le contact est ainsi établi et la comédie bien amarrée au petit

monde du théâtre contemporain, bien ancrée aussi dans le lit de la Tamise. Le théâtre permet ces mutations, ces métamorphoses, ces réductions de l'espace. Ainsi, Démétrius, évoquant ses pérégrinations à travers le vaste monde, avoue qu'il a fini par se perdre dans le regard de celle qu'il aime : « in the strange Region of a woman's eye ». Ce n'est qu'une image, mais au-delà de la rhétorique, il y a un symbole révélateur¹⁵.

L'utopie s'accommode mal des contingences de la scène et c'est ailleurs, dans l'allégorie de *Peregrinatio Scholastica* et dans *The Parliament of Bees* que John Day pourra échapper à l'attraction topique et créer un univers entièrement imaginaire. Au théâtre, il est conscient du poids de la vraisemblance, même limitée, et de la nécessaire complicité du public. Les règles du jeu sont établies dans la préface de *The Travailes of Three English Brothers* : l'ombre ou l'image se substituera à la réalité, la scène se drapera dans le manteau de la vérité mais ce n'est qu'une apparence et c'est au spectateur de bien vouloir croire¹⁶.

Our scene lies speechless, active but yet dumbe,
Till your expressing thoughts give it a tongue. (TTEB, 320)

Tout au long de la pièce, c'est un appel constant au public, il faut « imaginer » un interminable voyage en mer, « imaginer » la cour du Sophi de Perse, imaginer des sites et des personnages. Heureusement le chœur et les pantomines soutiennent l'imagination et rendent possible l'invraisemblable :

Our storie then so large we cannot give
All things in acts, we should entreat them live
By apprehension in your judging eyes. (TTEB, 348)

Ainsi on en revient toujours au jeu permanent entre l'illusion et la représentation d'images, car par définition, la réalité théâtrale ne peut pas exister. Quand, à la fin de leurs fabuleux voyages, chacun des frères Shirley se retrouve, l'un en Angleterre, l'autre en Espagne et le troisième en Perse, une pantomime présente la Renommée donnant à chacun une longue vue qui leur permet de se voir et de se saluer, cette longue-vue – prospective glass –¹⁷ me semble être

le symbole du théâtre de John Day, machine optique qui offre une réduction du monde à l'imagination du spectateur.

*
* * *

Quand John Day nous entraîne hors de son île natale, c'est pour nous offrir un exotisme en trompe-l'œil, assemblage hétéroclite de clichés tirés du fonds commun du théâtre élisabéthain, sans cesse renouvelé par l'actualité. Personne ne peut être dupe de l'illusion ; derrière la toile qui représente Venise ou Constantinople, c'est toujours la ville de Londres qui transparaît à chaque instant, il n'y a d'ailleurs aucune intention de vraisemblance. Même si le public peut se sentir attiré par ce qui vient d'outre-Manche, il entend bien s'appuyer sur un décor familier, réel, qui lui fait peut-être plus facilement croire aux succédanés d'exotisme qu'on le prie d'imaginer. Avec Lope de Vega, Day aurait pu dire qu'il « enfermait les règles à triple verrou et qu'il écrivait selon l'art inventé par ceux qui aspirent aux applaudissements du public. »¹⁸ En effet il y a une étroite complicité entre le dramaturge et son public, mais John Day reste maître de ce jeu d'illusionniste où s'opposent l'appel répété à l'imagination et la présence constante du quotidien. Au lieu d'enchâsser le rêve dans la réalité, il crée la confusion ou se réfugie dans un décor allégorique, car il sait mieux que tout autre que le théâtre est un jeu de dupes et que le lieu, s'il doit exister au théâtre, n'existe que dans notre imagination.

Jean-Pierre VILLQUIN

NOTES

1) *An Apology for Poetry* in *Elizabethan Critical Essays*, G. Gregory Smith ed., O.U.P. 1904, reprinted 1967, vol. 1, p. 197.

Sur Castelvetro et Jean de la Taille, voir Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, A. G. Nizet éd. Paris, 1970.

Voir *l'Illusion comique* de Corneille (1636), la remarque de Matamore à Clindor qui vient d'évoquer les fabuleux voyages de son maître en Chine, en Egypte à Damas et autres lieux :

« Que tu remarques bien et les lieux et les temps » (p. 509). Voir aussi p. 494, dans *Théâtre Complet de Corneille*, vol. I, lib. Garnier, Paris, 1942.

2) *The Blind Beggar of Bednal Green, Law Trickes or Who Would have Thought it, The Ile of Guls, The Travailes of Three English Brothers, Humour out of Breath*. L'édition utilisée est : *The Works of John Day*, reprinted from the collected Edition by A.H. Bullen (1881) with an introduction by Robin Jeffs, Holland Press, London, 1963.

Pour éviter la multiplication des notes, les titres sont abrégés : *BBBG*, *LT*, *HOB*, *IG*, *TTTEB*, le chiffre qui suit renvoie aux pages de l'édition mentionnée dans cette note.

3) Christopher Marlowe, *Docteur Faustus*, sc. viii, vv. 1-51, ed. by John J. Jump, London, 1962, reprinted 1965, pp. 47-50.

4) *The Travailes*, pp. 322 et sq. Voir Henslowe's *Diary*, Cambridge U.P., 1961, p. 168 et pp. 316-25.

5) *The Travailes*, p. 351.

..... How he left the Court

To please your eyes wee in this shew report.

A Shew.

6) *The Blind Beggar*

Canbee. You shall likewise see the famous City of Norwitch, and the stabbing of Julius Caesar in the French Capitol by a sort of Dutch Mesapotamians (sic). p. 72

7) *The Blind Beggar*.

Old Strowd.

There is a new mown field

Lying by Eastward of a little shed

That stands on *Bednall-Green*. (p. 34)

Bess I am going with this earthen Pitcher

To fetch clean water from the Conduit-head :

We eat the herbs that grow on the Spring's brinck,

And cont the Conduit-water wholsom drink. (p. 89)

8) *The Ile*

Miso. ... You must have your Crevishes, with a pox ! cannot Citty Maunchet and fresh cod serve your turne but you must have Court cake bread and Crevishes, with a vengeance ? (pp. 291-92)

9) *Humour out of Breath*

Octavio. Looke you, sir, I am like an Irish beggar, and an English bur, will sticke close where I finde a good nap. (p. 431)

10) *The Travailes*

Sir Anthony. My Countrie's farre remote,
 An Iland, but a handfull to the world,
 Yet fruitfull as the meades of paradise ;
 Defenc'd with streames such as from *Edem* runne ; (p. 326)

11) *The Travailes*

Sir Anthony. Sherley, a Christian and a Gentleman,
 A Pilgrim Souldier and an Englishman. (p. 353)

12) *The Blind Beggar*

Young Strowd. France ? – Thou speakest all *French* to me : but off with this
 snuffling *French* Mask and speak in your *English* voyce, or, as God sa me, I'll
 beat thy nostrils as flat as a pancake or a barly froyes. (p. 73)

13) Montaigne, *Essais*, I, xxx, éd. de la Pléiade, 1953, p. 243.14) *The Ile*

Boy. So, so, so ; take your places, for this same bald pated oke is the stage where
 ye shall see the part of a doting foole performd by an old man and young wench.

....

Philanax. Hath he no fellow acters in his most lamentable commicall, historicall,
 tragicall, musicall pastoriall ? (p. 293)

15) *The Ile*

Demetrius. I have left my country to seeke out my friend.

Lisander. And I my country and my friend for love.

Demetrius. And in the search of him have lost myselfe in the strange Region of a
 womans eye. (p. 234)

16) *The Travailes*

Being unable to present the substances, wee have epitomiz'd their large volume in a
 compendious abstract, which we wish all to peruse... (Epître dédicatoire, p. 318.)

Voir aussi p. 320 : Imagin now... Thinke you have seene... Thinke you have heard...
 Idem, p. 354 : suppose him there... and intreate your thoughts/ To think their eyes
 transported and they see/ *Sir Thomas*...

p. 319 : « Our Sceane is mantled in the robe of truth. »

17) *The Travailes*

Fame gives to each a prospective glasse, they seme to see one another and offer to
 embrace, at which *Fame* parts them, and so : *Exeunt*. (Indication scénique, p. 404).

18) Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, 1609. Cité dans *Le Théâtre*, p. 38,
 Bordas, 1981.