Actes des congrès de la Société française Shakespeare

14 | 1996

Variations sur la lettre, le mètre et la mesure :
Shakespeare

‘Exceeding Measure’ : la mesure dans les interludes moraux

Francis Guinle

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/966>

DOI : 10.4000/shakespeare.966

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1996

Pagination : 31-40

Référence électronique

Francis Guinle, « ‘Exceeding Measure’ : la mesure dans les interludes moraux », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 14 | 1996, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/966> ; DOI : 10.4000/shakespeare.966

Variations sur la lettre,
le mètre et la mesure

Shakespeare

textes présentés par Dominique Goy-Blanquet

Directeur de la publication : Richard Marienstras

COLLECTION STERNE
PRESSES DE L'UFR DE LANGUES
UNIVERSITÉ DE PICARDIE

“Exceeding measure”

La mesure dans les interludes moraux

Ce titre, “Exceedyng Measure”, est emprunté à une chanson de *Wit and Science*, pièce composée par John Redford dans les années 1540, et que l'on définit généralement comme un interlude moral. La pièce fut écrite pour une troupe d'acteurs enfants, les choristes de Saint Paul, ce qui explique l'abondance de l'élément musical, avec un accompagnement instrumental assez remarquable puisqu'il s'agit d'un quatuor de violes, comme nous le signalent à deux reprises les indications scéniques : “Here cum in with vyoles” (après 620)¹ et “Heere cumth in fowre wyth vyoles” (à la fin de la pièce).

Le terme “measure” employé ici évoque la modération nécessaire en toute chose pour préserver l'ordre et l'harmonie. Mais, comme cette idée s'exprime et se déploie en chanson, il faut entendre aussi “measure” au sens plus musical du terme, d'autant plus approprié que, dans ces interludes moraux, la musique nous aide à prendre la mesure des personnages, selon ce qu'ils chantent et comment ils le chantent. La définition “courante” de “measure” doit donc être mise en rapport avec sa ou ses définitions “musicales”. Voici celles qui avaient cours au XVI^e siècle selon l'*Oxford English Dictionary* :

- Prescribed or limited extent or quantity, due proportion.
- What is commensurate or adequate.
- An extent not to be exceeded.

Plusieurs termes nous intéressent : “exceeded”, qui rappelle le titre de la chanson de *Wit and Science*, mais aussi “proportion” qui s'emploie également en musique. Les définitions musicales désignent des aspects de “measure” en apparence distincts, mais en fait étroitement liés :-

- Metre - an air - tune - melody
- The relation between the time values of a note of one denomination and a note of the next, determining the kind of rhythm (duple, triple) - hence the time of a piece of music.
- Rhythmical motion: to keep measure = to observe strict time.
- A dance, especially a grave or stately dance, as in “to tread a measure”.

Le terme touche à la chanson (a tune, an air, a melody), au rythme et donc aux proportions (c'est-à-dire le rapport entre les valeurs de notes qui détermine notamment les modes binaires et ternaires), mais aussi à la danse.

L'écriture musicale étant gouvernée par la hauteur de son et les intervalles d'une part, les valeurs de notes et leurs rapports entre elles d'autre part, on voit que le terme “measure” en rend parfaitement compte. Codée en fonction de la consonance (mélodique et harmonique) et du rythme, l'écriture musicale absorbe toute

"irrégularité" par un système de proportions qui établit des équivalences entre les valeurs de notes afin de préserver, à travers les changements et les variations rythmiques, la régularité de la pulsation. Le jeu entre le binaire et le ternaire est lui-même codifié de telle façon que les notions de perfection et d'imperfection restent théoriques et n'affectent pas la régularité du rythme². Ces principes nous aideront à comprendre la fonction dramatique de la musique — liée au sens courant de "measure" — dans les interludes moraux.

Certes la musique humaine est imparfaite, comme tout ce qui est sublunaire, mais elle tente de reproduire la musique céleste, naturellement parfaite. La mesure est un des concepts qui caractérisent l'harmonie céleste, gouvernant l'Univers et le mouvement des planètes. La Seconde pièce des bergers (*Secunda Pastorum*, Towneley Plays) le montre bien : après l'apparition de l'Ange dont l'intervention ("Gloria") est essentiellement musicale, les bergers commentent sa prestation :

- 2nd Shep. : *Say, what was his song ? Heard ye not how he cracked it ?*
 Three breves to a long.
 3rd Shep. : *Yea, marry, he hacked it.*
 Was no crotchet wrong, nor no thing that lacked it.
 1st Shep. : *For to sing us among, right as he knacked it, I can.*
 2nd Shep. : *Let us see how ye croon.*
 Can ye bark at the moon ?
 3rd Shep. : *Hold your tongues, have done.*
 1st Shep. : *Hark after, then.*

(p. 71)³

La remarque du deuxième berger, "Three breves to a long", fait allusion à la notation modale du Moyen Âge qui donne les bases de la notation blanche mesurée ("white mensural notation"), qui a cours à partir de 1450 environ. Il s'agit du troisième mode dont Willi Apel donne la définition :

*In the complete system of the modes, the ternary L [longa] of the third mode was considered the normal value and termed perfect, whereas the binary L of the first two modes was called imperfect.*⁴

En effet, comme dans la notation blanche de la Renaissance, la longue pouvait se subdiviser soit en deux, soit en trois brèves — la perfection définissant les subdivisions ternaires. Le *Gloria* de l'Ange, d'écriture et d'exécution parfaites, est une marque de l'intervention divine. L'imitation de ce chant par les bergers passe par un système d'appropriation qui déjà dénature l'harmonie céleste. Ils mesurent la perfection du chant de l'Ange à l'aune de leurs propres connaissances techniques et de leur propre harmonie dont ils nous ont déjà gratifiés dans une scène précédente :

- 1st Shep. : *That is right by the rood, these nights are long,*
 Yet I would, or we yode, one gave us a song.
 2nd Shep. : *So I thought as I stood, to mirth us among.*

3rd Shep. : *I grant.*
 1st Shep. : *Let me sing the tenory.*
 2nd Shep. : *And I the treble so high.*
 3rd Shep. : *Then the mean falls to me;*
 Let see how ye chaunt.

(pp. 57-8)

Les termes utilisés pour qualifier le chant de l'Ange nous indiquent déjà qu'il s'agit bien d'un détournement : "cracked", "hacked", "knacked", trois termes ayant la même consonance, puis deux termes variés : "croon", "bark", pour qualifier le chant des bergers. De la perfection à l'imperfection donc, imperfection déjà inscrite dans les termes peu "harmonieux" utilisés par les bergers, et qui est le lot des mortels.

Cette forme de détournement marque de façon constante l'utilisation de la musique et des chansons dans l'interlude moral du XVI^e siècle. La chute du protagoniste dans ces interludes est souvent accompagnée de musique, en particulier d'une chanson à plusieurs voix, proposée par les vices, à laquelle le protagoniste doit participer. Cette scène représente un passage obligé, rappelant la scène des bergers, dans la chanson qui précède l'apparition de l'Ange, puis dans celle qui la suit. Si la chanson des bergers se veut une imitation de l'harmonie céleste, celle des vices et du protagoniste des interludes moraux en est un détournement, un déguisement musical opéré par les vices, au même titre que cet autre déguisement qui consiste pour eux à changer de nom. Dans les quelques exemples que nous possédons, le chant à plusieurs voix de ces personnages suit les règles de la polyphonie et de la consonance, et la façon d'introduire les chansons est bien dans le droit fil de la tradition des bergers. Ainsi les voix sont dûment attribuées selon la tessiture des acteurs, avec souvent un clin d'oeil, par des jeux de mots sur le vocabulaire musical, au détournement. Ceci depuis le moment où, dans *The Nature of the Four Elements*, Ignorance impose à Humanité de chanter une sorte de refrain ou de faux-bourdon pour accompagner la ballade de Robin Hood :

Yngnoraunce :	<i>But what shall we do now, telle me The meane whyle for our comfort ?</i>
Humanyte :	<i>Then let us some lusty balet syng.</i>
Yngnoraunce :	<i>Nay, syr, by the hevyn king, For me thynkyth it servyth for no thyng All suche pevysh prykyeryd song.</i>
Humanyte :	<i>Pes, man, prycksong may not be dispysyd, For therwith God is well plesyd, Honowryd, praysyd, and servyd, In the churche oft tymes among.</i>
Yngnoraunce :	<i>Is God well pleasyd, trowst thou, therby ? Nay, nay, for there is no reason why. For is it not as good to say playnly 'Give me a spade' As 'Gyfe a spa-ve-va-ve-va-ve-vade' ?</i>

*But yf thou wylt have a song that is good,
 I have one of Robyn Hode,
 The best that ever was made.*
 Humanyte : *Then, a feleshyp, let us here it.*
 Yngnoraunce : *But there is a bordon, thou must bere it,
 Or ellys it wyll not be.*
 Humanyte : *Than begyn and care not fo[r me].
 Downe, downe, downe, downe, etc.* ⁵

Le détournement est d'autant plus flagrant que la discussion porte sur la musique d'église, par l'intermédiaire de l'expression "pricksong", musique composée et notée qui s'oppose ici à la ballade populaire. La critique de la musique liturgique annonce celle à venir des réformateurs, qui entraînera la suppression des mélismes et vocalises. L'excès de note par rapport aux syllabes est une démesure qui masque le texte sacré. Mais la critique, ici, vient d'Ignorance. Humanité, lui, défend cette musique qui, dit-il, plaît à Dieu. Ignorance (qui d'ailleurs jure par le nom du Seigneur : "by the hevyn king") propose de détourner cette musique, louange à Dieu en la remplaçant par une ballade profane, et il fait porter le "fardeau" ("burden") de ce détournement à Humanité.

La distribution des voix devient un des traits caractéristiques de ces pièces. Dans *The Trial of Treasure*, alors que Inclination offre de conduire Lust dans un lieu de débauche et de plaisir, Sturdiness propose une chanson :

Inclination : *But so, Master Lust, I will lead you to a place,
 Where you shall have pleasure enough in short space.*
 Lust : *Yea, but shall not this company go thither ?*
 Inclination : *Yes, marry, we four will all go together.
 But Sturdiness shall tarry to face out the matter,
 If Just peradventure against you shall clatter.*
 Sturdiness : *By the mass, and well said, but first let us sing.*
 Inclination : *I must tune my pipes first of all by drinking.*
 Elation : *Tush, what then ? I pray thee help us a part.*
 Inclination : *Yes, I will sing the treble with all my heart.*
They sing ⁶

Parfois comme dans *The Conflict of Conscience*, les vices changent de noms (Tyranny devenant Zeal, et Avarice, Careful Provision) pour simuler la vertu, mais l'absence d'une voix rend l'harmonie incomplète, et la réconciliation tourne court :

Hypocrisie : *Nay, yet in signe of a mery hart,
 Let us singe before we go away.*
 Avarice : *I am content, begyn I you pray;
 But to singe the treble, we must needes have one.*
 Hypocrisie : *If you say so, let it even alone.*
Exeunt ⁷

Ces introductions aux chansons, avec leur répartition des voix, entraînent des jeux parfois élaborés comme dans *Misogonus* (1570). Cacurgus, qui fait office de Vice, propose une chanson que le protagoniste accepte :

Misogonus :	<i>Go to ! I am content; then sing one and no mo; Begin you, Cacurgus, and take your tune right.</i>
Cacurgus :	<i>Fa, fa, fa, sol, sol, sol - cods ! that's too low; La, la, la, la, me, me, re - by th' mass ! that's as high.</i>
Misogonus :	<i>Take heed, Sir ! you go not too low for the crow.</i>
Cacurgus :	<i>And take heed, Sir ! you go not too high for the pie.</i>
Orgalus	<i>None of us, to tell the truth, can sing well mean; Too high, or too low, we sing everyone.</i>
Cacurgus :	<i>Well, then, because you take me for your dean, I'll appoint the parts myself, by St John ! You shall sing the fr.e..de,⁸ I mean - you know what; And thoust bear the base because thou art rusty; The counterfiet tenor is yours by your lot; Myself will sing the treble and that very trusty.⁹</i>

Outre la distribution des voix, c'est la remarque d'Orgalus qui nous retient ici : "None of us, to tell the truth, can sing well mean; / Too high or too low, we sing everyone". Ceci semble corroboré par les voix distribuées, puisque le "mean", voix moyenne, intermédiaire, en particulier entre le ténor et le soprano, n'y figure pas. La référence à un moyen terme, une mesure que Cacurgus a bien du mal à trouver, est explicite, et Misogonus est entraîné dans tous les excès.

Ce jeu sur "mean", nous le retrouvons dans *Magnifycence*, de John Skelton, pièce qui centre ses préoccupations sur la notion de mesure. Lorsque Magnifycence se trouve au sommet de ses ambitions il s'exclame :

*Fortune by her lawys can not abandune me;
But I shall of Fortune rule the reyne.
I fere nothyng Fortune perplexyte
All Honour to me must nedys stowpe and lene.
I synge of two partys without a mene.¹⁰*

En s'associant à Lyberte et Fancy contre Felycyte, Magnifycence s'adonne à Lusty Pleasure en perdant toute mesure. Il répond ici à la métaphore musicale employée par Measure au début du texte : "All trebyllys and tenours be rulyd by a meyne" (p.5, l.137). Measure incarne le personnage-virtu, la qualité centrale de la pièce que Magnifycence avait promis de suivre afin de préserver Felycyte (souvent nommé Welth par Magnifycence), et qui tente de s'imposer ainsi :

*Where Measure is mayster, Plenty dothe none offence;
Where Measure lackyth, all thyng dysorderyd is :
Where Measure is absent, Ryot kepeth resydence ;*

*Where Measure is ruler, there is nothyng amyse.
Measure is treasure; howe say ye, is it not this ?
(p. 5, ll. 121-25)*

Voici en quels termes Magnyfycence avait déclaré sa ligne de conduite :

*For by measure I warne you we thynke to be gydyd;
Wherin it is necessary my pleasure you know :
Measure and I wyll never be devydyd,
For no dyscorde that any man can saw;
For Measure is a meane, nether to hy nor to lawe,
In whose attemperaunce I have suche delyght,
That Measure shall never departe from my syght.
(p. 7, ll. 184-90)*

La pièce présente toute une galerie de vices qui, à travers monologues et dialogues, définissent leur action. En quelques vers, Folly décrit une scène mainte fois reprise dans les interludes moraux et qui associe la musique et l'oisiveté à la chute des protagonistes, représentée ici par les maisons closes :

Folly : *Syr, of my maner I shall tell you the playne:
Fyrst I lay before them my bybyll
And teche them howe they sholde syt ydyll
To pyke theyr fyngers all the day longe;
So in theyr eyre I synge them a songe
And make them so longe to muse
That some of them renneth strayght to the stuse.
(p. 39, ll. 1220-26)*

Measure ayant donc été rejeté par Magnyfycence, il s'ensuit la ruine du royaume. Le fait même que les vices puissent prendre le visage de vertus et détournent toute notion vers l'excès montre l'ambivalence de toute chose. Lyberte, n'étant plus contrôlé par Measure, sème la discorde et provoque la ruine et la pauvreté. Alors que Magnyfycence est au comble du désespoir, Lyberte dresse contre lui un réquisitoire sans appel :

*But yet, Syrs, hardely one thyng lerne of me :
I warne you beware of to moche Lyberte;
For totum in toto is not worth an haw, —
To hardy, or to moche, to free of the dawe,
To sober, to sad, to subtell, to wyse,
To mery, to mad, to gyglynge, to nyse,
To full of Fansyes, to lordly, to prowde,
To homly, to holy, to lewde, and to lowde,
To flatteryng, to smatteryng, to to out of harre,*

*To claterynge, to chaterynge, to shorte, and to farre,
 To iettynge, to iaggyng, and to full of iapes,
 To mockynge, to mowynge, to lyke a iackenapes, —
 Thus totum in toto groweth up, as ye may se,
 By meanes of Madnesse and to moche Lyberte.
 For I am a vertue yf I be well used,
 And I am a vyce where I am abused.*

(p. 65, ll. 2087-2102)

C'est bien ce "trop", cet excès, cette démesure qui est condamnée, et non pas le concept en soi, qui peut donc être vertu ou vice, selon le bon usage ou l'abus. Cette notion d'abus trouve une expression particulièrement forte dans les scènes musicales des interludes moraux.

Toujours étroitement associée à la musique, la "measure" assurant ce lien, la danse est sujette aux mêmes abus. La démesure confinant à la violence se compare à la gaillarde dans un ouvrage de Thomas Elyot :

*Vehement exercise is compounde of violent exercise and swifte
 whan they ar joyned together at one tyme, as dansyng of
 galyardes.*¹¹

Dans *Impatient Poverty* (1560), Prosperyte s'apprête à la débauche, poussé par Mysrule et Envyte :

Mysrule :	<i>Nowe let us both synge and daunce</i>	
	<i>Wyll ye have a frenshe rounde ?</i>	
Prosperyte :	<i>And thou shalt se me bounce above the ground</i>	
	<i>Hey with revel dashe.</i> ¹²	

Outre la gaillarde, plusieurs danses étaient considérées comme très énergiques, avec un parfum de scandale, à la limite de la bienséance, comme "La Volte" d'origine sinon française, du moins continentale, et probablement dérivée de la gaillarde. Cette "frenshe rounde" que propose Mysrule semble appropriée à la circonstance.

S'il est clair que Mysrule se range d'emblée du côté de la démesure, en revanche l'attitude d'Honest Recreation dans *Wit and Science* de John Redford est plus ambivalente. C'est lui qui conseille à Wyt d'ôter le vêtement de Science :

Honest Recreation :	<i>Can ye dawnce than ?</i>
Wyt :	<i>Evyn as I can</i>
	<i>Prove me ye must.</i>
Honest Recreation :	<i>Then for a while</i>
	<i>Ye must excyle</i>
	<i>This garment cumbryng.</i> ¹³

Si Wyt vient de pécher par excès d'étude et d'austérité, au point d'avoir été terrassé par le géant Tediousness, il va tomber dans l'excès inverse en s'adonnant entièrement à la danse, et qui plus est une gaillarde :

Here they dawnce, and in the mene-whyle Idelnes cumth in and
sytht downe; and when the galyard is doone, Wyt sayth as
folowyth, and so falyth downe in Idellnes lap. (p. 195)

Des mains de Tediousness au giron d'Idleness, c'est la danse qui marque le passage. Pourtant la danse ni la musique ne sont en elles-mêmes condamnables, comme d'ailleurs aucun divertissement; seul l'excès, la démesure sont fautifs. Un débat s'instaure entre Honest Recreation et Idleness :

*When Tediousnes to grownd hath smytten them
Honest Recreation up doth quyken them
Wyth such honest pastymes, sportes or games,
As unto myne honest nature frames,
And not, as she [Idleness] sayth, wyth pastyme suche
As be abusyd, lytell or muche.
For where honest pastymes be abusyd
Honest Recreation is refused;
Honest Recreation is present never
But where honest pastymes be well usyd ever.*¹⁴

Wyt, entraîné par Idleness, troque le costume de Science pour celui d'Ignorance. C'est alors que le Monde (World, comme dans la trilogie, "The World, the Flesh and the Devil") tente, avec une complainte chantée par ses envoyés, de séduire Science : complainte de la démesure hypocrite qui se sert à la fois de l'harmonie et du discours amoureux auquel, toutefois, Science ne se laisse pas prendre. Fame, Favour, Riches et Worship accompagnent leur chant, "Exceedyng mesure, with paynes continewall" d'un quatuor de violes, simulant l'amour excessif que le Monde porte à Science et dont elle devine bien tout l'opportunisme :

*Freendes, we thanke you for thes your plesures,
Takyn on us as chance to us measures.*
(p. 204, ll. 645-46)

Et sans ambage Science rejette ces quatre envoyés du Monde montrant par là son attachement à la mesure — ni trop, ni trop peu :

*But yet, to tell you playne, ye jiii ar suche
as Science lookth for lytell nor muche.*
(p. 205, ll. 659-60).

Ainsi, du début du siècle aux années 1570, la mesure est une préoccupation centrales des interludes moraux, et chaque cas mériterait une étude détaillée. L'association de cette notion à la chute du protagoniste, et au détournement opéré par les vices, entraîne une représentation musicale du thème en accord avec les diverses définitions du terme et les métaphores et analogies que permet le vocabulaire musical. L'exploitation de ces thèmes assure une permanence, une continuité du discours dans une période où les changements et revirements sur le plan religieux vont bon train. Que le contexte des pièces et leur discours dogmatique soient catholiques, protestants ou anglicans, la morale fondamentale reste la même, et s'exprime toujours de la même façon.

Francis GUINLE
Université Lyon-II

ANNEXE

Dans la notation blanche mesurée de la Renaissance ("White mensural notation"), il convient de distinguer entre les mesures parfaites et les mesures imparfaites. Cette distinction affecte particulièrement la division de la brève et celle de la semi-brève. Les valeurs plus longues sont en général considérées comme imparfaites et les valeurs plus petites le sont toujours. Willi Appel donne les tableaux suivants :

- Maxime (Mx) = 2 Longues (L)
- Longue = 2 Brèves (B)
- Brève = 2 ou 3 Semi-brèves (S)
- Semi-brève = 2 ou 3 Minimales (M)
- Minimale = 2 Semi-minimales (Sm)
- Semi-minime = 2 Fusas (F) etc.

On appelle la mensuration de la brève le *tempus* et selon la division ternaire ou binaire on obtient donc un *tempus perfectum* et un *tempus imperfectum*. La mensuration de la semi-brève s'appelle la *prolatio* et on obtient soit une *prolatio perfecta* soit une *prolatio imperfecta*. Voici les quatre combinaisons possibles :

- *Tempus imperfectum cum prolatione imperfecta* :
C B = 2S et S = 2M
- *Tempus perfectum cum prolatione imperfecta* :
O B = 3S et S = 2M
- *Tempus imperfectum cum prolatione perfecta* :
C B = 2S et S = 3M
- *Tempus perfectum cum prolatione perfecta* :
O B = 3S et S = 3M.

- 1 Références à l'édition de P. Happé, *Tudor Interludes*, Penguin Books, 1972.
- 2 Voir en annexe une table qui détermine la perfection et l'imperfection aux différents niveaux de relation entre les valeurs de notes.
- 3 Références à *Everyman and Other Interludes*, ed. E. Rhys, Londres, Dent, 1909. Pour une analyse des épisodes musicaux, voir Guinle : "Fonction du texte lyrique dans le texte théâtral", *Tudor Theatre*, Paris, Peter Lang, 1994, pp. 51-62.
- 4 Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*, Cambridge, Mass., The Mediaeval Academy of America, 1953, p. 221.
- 5 *The Nature of the Four Elements*, in Richard Axton, *Three Rastell Plays*, Cambridge, D.S. Brewer, 1979, pp. 66-7.
- 6 W.Wager ?, *The Trial of Treasure*, 1567, in *Anonymous Plays*, ed. J. S. Farmer, Londres, Early English Drama Society, 1905-1908, p. 218.
- 7 N. Woodes, *The Conflict of Conscience*, 1572, *Malone Society Repts* 1952.
- 8 Le mot, illisible dans le manuscrit, pourrait être "freeburden", contraction de "free faburden". La pratique du "faburden" (faux bourdon) affectait essentiellement la musique religieuse, et consistait à ajouter une voix à une mélodie grégorienne, voix qui suivait la mélodie note à note à un intervalle donné. Le "free faburden" concerne des compositions qui ne comportent pas de mélodie grégorienne.
- 9 *Misogonus*, 1570, in *Anonymous Plays*, pp. 162-63.
- 10 John Skelton, *Magnyfycence*, ed. Robert Lee Ramsay, Early English Text Society, Oxford U. P., 1908, rpt 1958, p. 46.
- 11 Thomas Elyot, *The Castel of Helth*, Londres, 1539, 50b.
- 12 *Impatient Poverty*, 1560, ed. J. S. Farmer, *The Tudor Reprinted and Parallel Texts*, Londres, 1909, p. 24.
- 13 John Redford, *Wit and Science*, in *Tudor Interludes*, ed. Peter Happé, Hamondsworth, Penguin, 1972, p. 194, ll. 316-21.
- 14 p. 197, ll. 197-406.