

## ATTRAITES ET OUTRANCES DU SPECTACULAIRE SUR LA SCÈNE JACOBÉENNE:

*The Travailes of The Three English Brothers  
Sir Thomas, Sir Anthony, Mr. Robert Shirley (1607)*

*Jean-Pierre Villquin*

Spectacle et théâtre sont deux termes si proches qu'ils sont presque synonymes. Ne va-t-on pas indifféremment au théâtre ou au spectacle, l'un étant inclus dans l'autre et réciproquement? Le spectaculaire est le propre du théâtre, et même si Aristote le considère comme la partie la moins artistique de l'art poétique,<sup>1</sup> il en fait néanmoins le premier élément de la tragédie: 'A tragedy must include the spectacle i.e. the stage-appearance of the actors, because they act the stories'.<sup>2</sup> Le lieu est si étroitement lié à la représentation que le premier reproche fait par Sir Philip Sidney aux dramaturges de son temps est de situer le lieu de leurs drames en des pays si divers et si éloignés les uns des autres que l'in vraisemblance gâche le spectacle.<sup>3</sup> Voilà qui semble condamner irrémédiablement *The Travels*<sup>4</sup> dont l'action se déroule successivement et alternativement de Kazvin à Constantinople, de Rome à Moscou, d'Alep à Ceos et autres lieux tout aussi exotiques. Mais le goût du public s'inscrit en faux sur l'appréciation théorique de Sidney, car il semble au contraire toujours être attiré par les éléments les plus spectaculaires de la représentation théâtrale. Il suffit de constater les rapports que nous entretenons aujourd'hui encore avec tout ce qui touche au grand spectacle et à la représentation de l'horreur. 'Ce goût est poussé si loin qu'il constitue une véritable passion',<sup>5</sup> écrit Jacques Scherer à propos de la dramaturgie classique en France. Cette passion du spectacle est populaire comme l'était le théâtre élisabéthain et comme l'étaient les trois coauteurs de cette pièce: John Day, William Rowley et George Wilkins. Le spectaculaire se développera, surtout après 1607, dans les Masques, les opéras et les pièces à machines, mais le drame en général saura remettre au goût du jour des procédés éprouvés qui mettent en œuvre le grand spectacle, le merveilleux, et le pathétique. A l'occasion de la découverte de ces aspects de *The Travels*, se posera nécessairement le problème de la nature et de la fonction du spectaculaire. Est-ce un simple ornement, ou s'intègre-t-il à la structure du drame? Quels sont ses rapports avec l'imaginaire? Quel rôle joue-t-il dans le trio que constituent le texte, le public, et la représentation? On retrouvera évidemment tout au long de ces aventures des procédés aussi vieux que le théâtre, on appréciera leur évolution et aussi leurs limites reconnues par les dramaturges:

Our Storie then so large we cannot give  
 All things in acts, we should intreat them live  
 By apprehension in your judging eyes. page 348

1. *La pompe, l'ostentation et l'éclat du spectacle.*

L'éclat, la pompe et la magnificence du spectacle font partie de toute représentation théâtrale, au moins avant la vogue des praticables désespérément vides et de la dialectique du silence sur les scènes contemporaines. Avec la Renaissance et surtout avec la naissance du Baroque, ces artifices ont été hissés au rang de règle esthétique:

Our Sceane is mantled in the robe of truth,  
 Yet must we crave (by law of poesie)  
 To give our history an ornament. page 319

L'ornementation devient donc la règle. Je limiterai mes investigations dans *The Travels* au spectacle dans le sens où l'entend l'abbé d'Aubignac, c'est-à-dire 'un spectacle magnifique'.<sup>6</sup> Je ne retiendrai que trois aspects principaux: le nombre des protagonistes, les fresques colorées, et le spectacle dans le spectacle.

Il n'y a pas de liste des personnages dans l'édition, la seule d'ailleurs, de 1607. S'il y en avait une, plusieurs pages seraient nécessaires. En effet, autour des trois frères Shirley gravite une multitude de personnages plus ou moins importants, plus ou moins éphémères, personnages aussi variés et aussi hauts en couleur que les pays dont ils sont originaires, de l'Europe à l'Orient. On passe sans transition de la cour du Sofi de Perse à celle du Tsar Boris Godounov à Moscou, du palais du Grand Turc à Constantinople, au Château saint Ange, résidence du Pape à Rome, en passant par la Toscane, Venise, les Cyclades et autres lieux plus ou moins exotiques. Autour de ces princes se presse une foule d'anonymes et de figurants.<sup>7</sup> Le choc des armes et le bruit des canons ponctuent systématiquement les affrontements. Les indications scéniques vont de la marche lente aux diverses sonneries de trompettes.<sup>8</sup> Il y a même de longues, très longues scènes de bataille, celle par exemple où Sir Thomas Shirley aborde dans l'île de Ceos occupée par les Turcs, et où il livre un combat épique quand, abandonné par ses marins et ses soldats mutinés, il est seul contre tous, son épée brisée, n'ayant plus que des cailloux pour toute arme: *Heere they fight; Sir Thomas being weaponlesse defends himselfe with stones; at last being opprest with multitudes his servant flees and he is taken* (360). C'est là un exemple de l'usage qui est fait des didascalies qui deviennent le vecteur

essentiel de l'action et de la représentation. Il y a aussi des scènes nombreuses où s'affrontent les armées turques et perses, où les cadavres s'amoncellent: ne compte-t-on pas 40,000 victimes du côté turc lors d'une seule bataille (321)! Plus loin, c'est trente ou quarante prisonniers enchaînés qui envahissent la scène. Si Sir Thomas venait à mourir dans les geôles de Constantinople, son frère Robert promet de terribles représailles:

If that he die within their Captives thrall,  
Ten thousand Turkes shal mourne his funeral. page 363

Les stratégies et les armes sont présentées comme des spectacles, le Sofi est non seulement fier de ses victoires militaires, mais il les fait rejouer sur scène pour le plaisir des yeux:

Weele show the manner of our Persian warres,  
Our musique and our conquests. Devide yee;  
The one halfe are *Persians*, the rest are *Turkes*:  
*A Battle presented. Excursions, the one halfe drives out the other;*  
*then enter with heads on their swords.* pages 322—3

Pour répondre à cette exquise politesse, les frères Shirley, qui sont à l'occasion marchands d'armes, font une démonstration de la puissance et de l'efficacité des canons, sans doute de fabrication anglaise: *A Christian battell showne betweene the two Brothers; Robert driven out, then enter S. Anthonie and the rest with the other part prisoners* (324). Le Sofi est si admiratif que, sur le champ, il nomme Robert, général de l'armée perse, non sans s'être lancé dans une tirade dithyrambique d'un lyrisme étonnant pour décrire les canons:

... your warres are royall,  
So joynd with musicke that even death itselſe  
Would seeme a dreame: your instruments dissolve  
A body into spirit but to heare  
Their cheereful Clamours; and those your Engines  
(We cannot give their proper Character)  
Those lowd tongues that spit their spleene in fire,  
Drowning the groanes of your then dying friends  
And with smoake hiding the gaspe of life  
That you nere thinke of ought but victory  
Till all be won or lost, — we cannot praise  
It well. pages 324—5

Tous ces faits d'armes, ces batailles, prises d'otages, carnages et hécatombes en tout genre ne pouvant être représentés sur scène, les dramaturges ont alors recours aux traditionnels récits des acteurs ou des messagers.

Plus pacifiques, mais aussi colorées sont les fêtes et les cérémonies qui se déroulent dans *The Travels*. Nous sommes invités à admirer le faste des réceptions données dans les plus grandes cours d'Europe et d'Orient. Chaque fois c'est l'occasion d'une présentation par le Prologue ou le Chœur qui souligne la somptuosité des costumes. Généralement suit une pantomime.<sup>9</sup> A peine ont-ils quitté le Tsar que Sir Anthony et sa suite arrivent à Rome:

... and they at Rome  
 In state are brought before his holinesse:  
 Where what succeeded for the former grudge  
 Give you us leave to shew, take leave to judge.

[A shew

*Enter the Pope and his Cardinals*

*Pope.* With great pompe, magnificence and state,  
 To the adoration of all dazeled eyes,  
 We do intend the Ambassadors once come  
 Shall have a hearing, feasting and then welcome. page 351

On ne peut s'empêcher de penser à Faust arrivant lui aussi à Rome en compagnie de Méphistophélès, mais ici le spectacle est au premier degré et n'a pas la dimension ironique que lui donne Marlowe. Aux trompettes guerrières succèdent la musique et la danse qui accompagnent les banquets. Celui que Sir Anthony veut offrir à ses invités à Venise tourne court (375), c'est dommage car une vive discussion s'était engagée pour savoir qui de Tubal Cain, de Pythagore ou d'Orphée avait inventé la musique. Les musiciens, groupés sous le terme générique de 'Musique' sont des personnages à part entière.<sup>10</sup> Zariph dansera sa gigue une autre fois (376).<sup>11</sup> Toutes ces cérémonies sont l'occasion d'un spectacle, même s'il peut paraître incongru, comme celui d'un baptême où l'on voit le Sofi de Perse, défenseur de l'Islam, être le parrain d'un petit chrétien, fruit des amours semi-clandestines de Robert Shirley et d'une Persane, la nièce du Sofi:

*Sofi.* Now for the Temple, when our royall hand  
 Shall make thy Child first Christian in our land.

*A show of the Christning.*

page 403<sup>12</sup>

Le théâtre dans le théâtre est par définition spectaculaire. Dans les exemples qui ont été cités, les personnages du drame sont alternativement acteurs et spectateurs de ces fêtes, de ces cérémonies et de ces spectacles. C'est ainsi que le Sofi invite les Shirley à un véritable spectacle:

It is the *Sophyes* high will and pleasure  
That you be seated here in the market place  
To view the manner of his victories. page 321

Il y a une longue scène (369—72) qui est insérée dans le drame, il ne s'agit pas à proprement parler d'une pièce dans la pièce, mais de l'intrusion du célèbre acteur et danseur William Kempe qui donne des nouvelles de ce qui se passe à Londres, qui rapporte les derniers potins de l'actualité théâtrale et qui, à l'occasion du banquet que veut offrir Sir Anthony à Venise, serait prêt à jouer dans une comédie italienne impromptue le rôle d'Arlequin, en compagnie de Pantalon, de la Courtisane, et du Cocu, chaque rôle faisant l'objet d'une discussion sur la fonction du personnage et sur la façon de l'interpréter.

Dans *The Travels*, les effets spectaculaires sont tantôt enchâssés les uns dans les autres, tantôt enchaînés, tantôt isolés, mais le système de représentation ne peut fonctionner sans la complicité active du spectateur. Les dramaturges sont en quelque sorte les pionniers du spectacle interactif. Le Prologue, porte-parole des auteurs, reconnaît que les mots sont faibles, que les moyens de représentation sont dérisoires par rapport à la capacité d'imagination du spectateur:

Our Sceane lies speechlesse, active but yet dumbe,  
Till your expressing thoughts give it a tongue ...  
Imagin now the gentle breath of heaven  
Hath on the liquid high-way of the waves  
Convaid him many thousand leagues from us:  
Thinke you have seen him ...  
Thinke you have heard ... page 320

Les limites de ce qui peut être représenté sont donc clairement établies, tout comme l'est le rapport subtil entre le texte, l'acteur et le spectacle.

## 2. *Le merveilleux*

Bien que la pièce soit profondément ancrée dans la réalité de l'histoire,<sup>13</sup> le merveilleux y est présent et exploité pour ce qu'il a de plus spectaculaire. On retrouve dans *The Travels* les formes traditionnelles du merveilleux

chrétien et du merveilleux païen. Comment ne pas considérer en effet comme miraculeux l'enthousiasme du Sofi pour la religion chrétienne ou la conversion spontanée d'une musulmane? Il faut admettre que Robert Shirley est non seulement un redoutable séducteur, mais aussi un missionnaire convaincant et efficace si on en croit les réponses du Sofi aux demandes de l'Anglais:

*Rob.* My child may be baptised in Christian faith ...

*Sop.* ... In our owne armes weele beare it to the place  
Where it shall receive the compleat Ceremonie ...

*Rob.* ... I would entreat I might erect a Church ...

*Sop.* Tis graunted, erect a stately Temple:  
It shall take name from thee, Great *Sherleys* Church ...

*Rob.* ... I would by your permissiion raise a house  
Where Christian children from their cradles  
Should know no other Education,  
Manners, language nor Religion  
Then what by Christians is deliver'd them.

*Sop.* ... 'Tis obtain'd ... pages 402—3

Ainsi ces opportunistes, ces éminences grises, ces marchands d'armes que sont les frères Shirley sont d'abord des Chrétiens, c'est d'ailleurs ainsi que se présente Sir Anthony au Pape sans une ombre d'ironie:

*Sherlye*, a Christian and a Gentleman,  
A Pilgrim Souldier and an Englishman. page 353

La rencontre de Robert Shirley avec un ermite qui lui dicte sa voie et lui rappelle son devoir de Chrétien s'inscrit naturellement dans une perspective religieuse qui semble être plus un alibi qu'un véritable but. Le contraste entre le christianisme et l'Islam est grossièrement souligné: cruauté des uns et charité des autres. L'attachement à leur religion manifesté par les frères Shirley en plusieurs occasions fait presque de ces aventuriers des martyrs de la foi. La façon dont ils se sortent des situations les plus désespérées relève bien souvent du miracle.

L'exotisme et la fascination de l'Orient alimentent en grand partie ce qu'on peut appeler la merveilleux païen. La violence des comportements civils et militaires, la tyrannie familiale, les mœurs étranges, la fourberie des courtisans, tous ces clichés véhiculés par les récits de voyageurs sont ici amplifiés et surtout représentés, sinon sur scène, du moins par la puissance évocatrice du verbe. L'outrance des images apporte une dimension cosmique au récit:

*Turk* Stand, stand! our fury swells so high  
We cannot march a foote ere it breake forth.  
Oh thou inconstant fate whose deadly wings  
Lifts thee like Faulcons up to fall on Kings,  
On greater then on kings, for it strikes us  
To whom kings kneele ...  
Hearke, *Bassa*, how their voice of comming on  
Speakes like the tongue of heaven, threatening  
Destruction to mankind when it please.

*Bassa*. Yet let your bloud  
Be like the Ocean troubled with the wind,  
Rise till it dim the stars; such your high mind.

*Turk*. It shall, it shall; we will hold calme no longer:  
Swell sea of fury till these *Persians*,  
Standing like trees uppon our circling bankes  
Be over-flowne: Men, wrath and bloud,  
Meete like Earth, Fire and Ayre thats not withstood.

pages 328—9

L'accumulation de noms de lieux plus ou moins magiques ouvre la porte à des visions fantastiques. Quelle puissance d'évocation dans cette tirade du Grand Turc encore, revendiquant ses titres, lui qui règne sur les trois-quarts de l'univers:

Are not wee *Hamath*, the sole god of earth,  
King of all Kings, provost of Parradice,  
*Soldan* and Emperour of *Babilon*,  
Of *Catheria*, *Aegipt*, *Anthioche*;  
Lord of the pretious stones of *India* ...

page 364

Les allusions à la mythologie ajoutent encore à la dimension surhumaine de la pièce, s'inscrivant il est vrai dans la tradition du théâtre élisabéthain, utilisant ses codes, ses images, et son langage. L'évocation de Didon et d'Enée, la vision du Colosse, la dimension héroïque des personnages mythiques nous entraînent hors des frontières du visible, hors des limites de la scène pour nous faire pénétrer dans l'univers fabuleux de l'imaginaire.

Paradoxalement, le poids de la réalité historique, si colorée soit-elle, est très important, et il n'y a pas dans *The Travels* d'effets magiques à proprement parler. Les mystères sont expliqués, l'in vraisemblable justifié. Le message de détresse écrit sur le bras d'un envoyé de Sir Thomas prisonnier à Constantinople (362) n'a rien de mystérieux même si le

stratagème est peu crédible. La tête de Robert Shirley, fichée sur une pique, n'est qu'une macabre mise en scène (386); le joyau acheté au Juif Zariph doit être payé en ducats sonnants et trébuchants. L'ironie dramatique et la complicité du spectateur sont trop sollicitées pour que ce dernier croie au surnaturel. En fait, c'est le théâtre lui-même qui est magique, qui est source d'émerveillement grâce à la participation et à l'imagination du spectateur qui veut bien entrer dans le jeu, c'est-à-dire dans le domaine de l'illusion. Les auteurs dans leur préface, le Prologue et le Chœur dans la pièce interviennent pour préciser les limites du spectacle et pour aiguillonner l'imagination du public. Ne pouvant présenter la réalité, c'est-à-dire la 'substance', il faut bien se contenter de l'apparence, c'est-à-dire des 'ombres'. Les dramaturges sont prisonniers du temps et de l'espace, le spectateur ne verra donc qu'une petite partie de l'ensemble, à lui de combler les vides, à lui d'imaginer. Le procédé n'est pas original, Shakespeare, dans le Prologue de *Henry V*, a recours aux mêmes artifices. Mais dans *The Travels* cela devient systématique, presque caricatural: le Chœur nous rappelle la mission de Sir Anthony à Rome et d'un coup de baguette magique nous nous retrouvons à Venise en compagnie de Sir Thomas:

... suppose him [i.e. Sir Anthony] there  
 Where we will leave him, and intreate your thoughts  
 To think their eyes transported and they see  
 Sir *Thomas Sherleys* following miserie ...  
 (Unequall to his merits and his hopes)  
 He long remaind : at last in *Italy*  
 In the great Duke of *Florence* Court he is arriv'd,  
 Feasted and honoured. From thence, being furnisht  
 With all things fitting for a prosperous voyage,  
 He is come unto the Straights of *Gibralter*;  
 Then to *Legorne*, then to the Duke of *Tuscan* ...  
 And being in sight of the Isle of *Sisily*  
 Two of his ships forsooke him, and he with one  
 Is come to *leo* in the Turkes dominion ...  
 Suppose him landed heere himselfe to speake.                      pages 354—5

La maladresse de ces énumérations et de ce qu'on peut appeler le résumé des épisodes précédents (350) montre les limites de la représentation. A la fin de la pièce, l'allégorie de la Renommée tente de rassembler ces tableaux disparates et de leur donner un sens. Elle se métamorphose en magicienne et troque ses trompettes pour des longues-vues<sup>14</sup> qui, par un ultime miracle



optique permettent aux trois frères Shirley et aux spectateurs de voir sur le petit espace de la scène ceux qui étaient et sont encore dispersés, et cela non sans faire appel une dernière fois au public:

But would your apprehensions helpe poore art,  
Into three parts deviding this our stage,  
They all at once shall take their leaves of you.                      page 403

Mais pour ceux qui n'auraient pas su participer ou qui n'auraient pas cru à ce mystère, à la magie du théâtre, la renommée va leur expliquer:

To those that neede farther description  
Wee helpe their understandings with a tongue ...                      page 404

Suit une apologie de la brillante carrière des frères Shirley, Sir Anthony coulant des jours heureux à la cour d'Espagne, l'aîné, Sir Thomas, vivant le reste de ses jours en Angleterre après ses longs voyages et Robert étant resté en Perse. Ainsi le texte reprend ses droits et la vision des choses, même les plus extraordinaires, passe par les mots.

### 3. *Horreur, pitié et pathétique.*

'Le spectacle doit faire naître la terreur et la pitié', c'est encore là une des règles d'Aristote. Les dramaturges ne lésinent pas sur les moyens. Les horreurs de la guerre constituent l'arrière-plan permanent de la pièce: récits ou spectacles de luttes sanglantes, cadavres décapités, prisonniers exécutés (323) etc. Mais l'invention et l'industrie de l'homme civilisé occidental ont su multiplier les capacités destructrices des armes blanches. Voici, à titre d'exemple les arguments que Sir Anthony présente au Sofi ébahi:

Yet have we engins of more force then these,  
When our ore-heated bluods would massacre:  
We can lay Citties levell with the pavement,  
Bandee up Towers and turrets in the ayre  
And on the Seas ore-whelme an Argosie.  
These are those warriors.            [*Chambers go off.*]                      page 325

La mise à mort d'un ennemi peut être la source d'un plaisir raffiné si on en croit le lyrisme macabre de Hallibeck dans une description digne des fantasmes de Caliban imaginant l'assassinat de Prospero:

This steele shall glase itself within thy bloud  
And blunt his keene edge with thy *Turkish* bones;  
This point shall tilt itselfe within thy scull  
And beare it as birds fly twixt us and heaven;

And as thy blood shall streame along this blade  
 Ile laugh and say, 'For this our foes were made'. page 333

Les Shirley troquent parfois, et même souvent, le goupillon pour le glaive et savent être cruels eux aussi quand leur vie et leurs intérêts sont en jeu. Mais l'Anglais étant naturellement bon, la cruauté gratuite et perverse est en général projetée sur l'autre, sur l'étranger, sur le sauvage ou sur le Juif Zariph qui trouve un plaisir sadique à torturer un Chrétien, et qui se régalerait volontiers de chair chrétienne:

... 'twould my sp[i]rits much refresh  
 To tast a banket all of Christians flesh page 368

Here shalbe Canniballs  
 That shall be ready to teare him peece-meale  
 And devoure him raw; throw him in the wombe  
 Of unpittied misery, the prison;  
 Then let him starve and rotte, his dungeon crie  
 To *Zariphs* eares shall be sweete harmonie. page 375

Dues sans doute plus aux difficultés de la représentation qu'à une auto-censure, les tortures infligées aux victimes se limitent aux mots. Selon la coutume perse, le Sofi livre Hallibeck à la vindicte de Robert Shirley (400) qui est prêt à pardonner à son ennemi. Mais la clémence n'appartient pas aux mœurs orientales, et le Sofi inflige un châtement 'spectaculairement' progressif à son ancien conseiller:

*Sherley* ha's pardoned the offence to him,  
 Not the transgressions thou hast done to us.  
 We sent thee forth as our Ambassador,  
 To deale for us as we ourselfe were there,  
 Which dignity of ours thy tongue profan'd;  
 For which we do adjudge thee loose thy tongue.  
 We made thy hand, like ours, to strike or spare,  
 Which powre and grace of ours thou didst abuse;  
 For which thou shalt go handlesse to thy grave:  
 And that thy head, that made the rest offend,  
 Shall off. page 401

La cruauté morale est plus insidieuse, moins spectaculaire quand elle est le résultat de mensonges, d'intrigues, de suspicions ou de déceptions. *The Travels* n'offre guère de place aux interrogations et à l'introspection, les larmes de la pitié ne coulent pas à flot. Cependant la compassion naît

spontanément quand par exemple, pour faire avouer à sa nièce son amour coupable pour Shirley, le Sofi lui présente une tête au bout d'une pique, faisant croire à la malheureuse qu'il s'agit de celle de son amant décapité.<sup>15</sup> La tension est maintenue jusqu'aux limites du supportable et la scène s'achève sur une pointe d'humour d'un goût discutable:

*Sop.* Take it [i.e Robert Shirley's mangled body]  
with our best love and furtherance,  
And having joynde his body to the head  
His winding sheete be thy chast mariage bed. page 388

Ici le texte n'est que l'accompagnement de l'action. Il s'apparente, comme dans de nombreux exemples précédents à de simples didascalies dont l'outrance et le grotesque annihilent l'effet de compassion.

La prison est le lieu privilégié et conventionnel au théâtre pour représenter la souffrance et par conséquent pour susciter la compassion. Les auteurs de *The Travels* ne nous épargnent aucun détail. Les geôles de Constantinople, de Moscou ou de Venise sont identiques, avec leurs chaînes (332), leurs cadenas (334), leurs fers (365) et leurs planches pour dormir (329). Les cachots sont humides, la nourriture se compose d'eau saumâtre et de brouet (367). Les interrogatoires sont musclés et les tortures décrites avec délectation. Voici le sort de Sir Thomas Shirley dans la prison de Constantinople:

*Turk.* ... put him on the rack,  
Where foure and twenty howers he shall remaine.  
... hoist him up. page 393

Les gémissements du condamné ponctuent chaque nouveau tour de vis. Le bourreau serre un peu plus les liens, les veines se gonflent et se tendent puis on le descend et on le reconduit dans sa cellule. C'est là une scène comme beaucoup d'autres, scène gratuite qui ne fait pas avancer l'action, composée d'une suite d'exclamations et de didascalies. Les méditations des victimes exprimées dans de conventionnels monologues (391) accroissent les effets pathétiques, mais les commentaires des geôliers et des bourreaux, émaillés de plaisanteries douteuses (389) brisent ces mêmes effets. Le pathétique reste superficiel, le sang des principaux acteurs du drame n'est d'ailleurs jamais versé. À part les mots, souvent violents, le spectaculaire est en quelque sorte aseptisé et se cantonne à l'imaginaire: la terrible sentence du traître Hallibeck, par exemple, n'est pas exécutée sur scène. La succession des tableaux est trop rapide pour qu'on éprouve une vraie compassion au-delà de l'éphémère et violent spectacle de la douleur. Les dramaturges

avaient été prudents en marquant d'entrée de jeu les limites du spectacle dans leur pièce.

4. *Spectacle et dramaturgie, fonction dramatique du spectaculaire.*

Après avoir dressé cet inventaire partiel des éléments spectaculaires exceptionnellement nombreux, divers et frappants dans *The Travels*, on peut s'interroger, même s'il s'agit d'une pièce de troisième rang dans la hiérarchie conventionnelle du théâtre élisabéthain, sur la fonction dramatique du spectaculaire.

L'affrontement des civilisations, des religions, et des armées, les intrigues planétaires des frères Shirley rendent sensibles, j'entends perceptibles aux sens, des conflits qui étaient peut-être, et qui sont sans doute encore perçus de façon confuse. Les batailles sont la mise en équation, la mise en action, la représentation d'un conflit, l'incarnation concrète d'une situation potentiellement dramatique. Le duel, plus sobre et si courant dans la tragédie, relève d'ailleurs de la même technique. Dans *The Travels*, la focalisation est différente sinon inversée par rapport à d'autres pièces, il est vrai difficilement comparables. Tamerlan est la figure emblématique de l'esprit de conquête, Richard II, dans sa prison, porte à lui seul toute la misère du monde, le vaste et diffus encerclement de Macbeth se resserre pour l'enfermer dans le dérisoire et minuscule rond de sa couronne. Dans *The Travels* le spectaculaire est non seulement dispersé, éclaté, mais il est divergent plus que convergent. A part Sir Anthony seul contre les Turcs, il n'y a pas de gros plans comme Shakespeare sait nous en montrer dans les scènes de bataille, que ce soit dans *Henry IV*, *Henry V* ou *Richard III*. Ici l'accent est mis délibérément sur de grandes fresques spectaculaires, plus pour leur valeur intrinsèque que pour leur pertinence dramatique. Cette 'spectacularité' met en jeu toutes les ressources du théâtre du temps. Les grandes manœuvres des armées, le bruit des détonations, les sonneries de trompettes et les pantomimes mobilisent l'œil et l'ouïe, peut-être au détriment de la cohérence de l'action dramatique. Ces procédés, qui ont pour effet de faire entrer des scènes 'panoramiques' dans les limites étroites d'un plateau de théâtre, relèvent d'un art consommé des didascalies, et font la part belle au metteur en scène.

Les enlèvements, les emprisonnements, les prises d'otages, les mauvais traitements mettent en évidence le péril dans lequel soudain se trouve le héros. A cet effet de surprise et d'imprévu s'ajoute souvent ce qu'on pourrait appeler l'effet d'imminence, ou le suspense tragique: Sir Anthony va-t-il recevoir à temps l'argent pour payer le Juif? Sir Thomas va-t-il céder

sous la torture? Va-t-il être sauvé malgré la hâte du bourreau? Ces situations parmi de nombreuses autres s'apparentent au procédé de l'exécution retardée très utilisé dans le théâtre élisabéthain, et recours ultime des cinéastes d'aujourd'hui en mal d'inspiration. Le spectacle de ces moments du drame, souvent grossièrement soulignés, intensifie les effets dramatiques primaires. Ils relèvent moins de l'art que de l'artifice.

Malgré leurs outrances et leurs faiblesses, les effets spectaculaires qui ne se limitent pas à ce qui est vu et entendu, mais qui sont également le résultat de ce qui est dit, ont non seulement une fonction ornementale mais aussi une fonction dramatique. Ils révèlent et accentuent les conflits, établissant une sorte de dialectique entre des forces contraires et offrant des perspectives toujours renouvelées même si elles sont très conventionnelles et reproduisent des stéréotypes: le bien, le mal, le héros, le 'villain', le Juif, l'étranger, le bourreau, et la victime. Les goûts ont changé depuis 1607, mais le spectaculaire rencontre toujours le même succès populaire. *The Travels* est un drame populaire, et le titre de nombreuses pièces de cette époque atteste la vogue du genre. *The Tempest* n'est-elle pas la quintessence de la littérature du voyage? Pourquoi ne pas reconnaître à cette pièce à grand spectacle qu'est *The Travels* une certaine valeur esthétique précisément pour les tableaux colorés qu'elle nous offre et pour son potentiel dramaturgique? Les défenseurs de la primauté du texte crieraient sans doute au scandale. Pendant tout le dix-huitième siècle, en Angleterre, les metteurs en scène retenaient de *Romeo and Juliet* surtout le bal et le cortège funèbre, scènes où les costumes et la musique tenaient le plus grand rôle. Cette tentative de réhabilitation d'un genre dramatique laissé dans l'ombre a évidemment ses limites. Cependant, je souscris volontiers à l'opinion de Clément qui, en 1784, écrivait que 'le spectaculaire peut être considéré comme devant être un moyen conventionnel, nécessaire ... aux effets de la tragédie, et non comme un appareil frivole, un simple objet de curiosité.'<sup>16</sup>

Day, Rowley et Wilkins nous offrent dans *The Travels* sans doute ce qu'il y a de pire et de meilleur en matière de spectaculaire. Sans cet élément que resterait-il de la pièce? Rien, sinon un document, ou plutôt le squelette de récits de voyages ou de pamphlets d'historiens aussi insipides — du point de vue dramatique — que ceux qui inspirèrent la pièce. Le spectaculaire est ici un facteur d'unité et d'intérêt dramatiques, même si les auteurs ont souvent recours à des procédés conventionnels. Mais de plus célèbres les ont aussi utilisés, de Sackville et Norton à Ford et Webster, en passant par Marlowe, Shakespeare, Middleton, et les autres. Certes, on atteint très vite les

limites du genre dans *The Travels*. D'une part, l'excès et les outrances du spectaculaire détruisent en grande partie l'impact tragique ou émotionnel, d'autre part, l'absence quasi totale de dimension ironique nous oblige à ne voir le spectacle qu'au premier degré. La problématique du rapport entre le spectateur et le spectacle, entre le texte et sa représentation est posée clairement au début et reprise tout au long de la pièce. Soyons donc naïfs et prenons la longue-vue que nous tend la Renommée pour voir des gens, des choses, des pays, des mondes extraordinaires. Suivons le conseil du Prologue et faisons appel à notre imagination, car les plus beaux spectacles sont encore ceux qui naissent de nos rêves.

Université de Nantes

#### NOTES

1. 'Spectacle is certainly an attraction, but is is the least artistic of all the parts and has least connection with the art of poetry': *Aristotle's Poetics, Demetrius on Style, Longinus on the Sublime* (Dent, London, 1963) 15.
2. *Aristotle's Poetics* 12.
3. *An Apology for Poetry* dans *Elizabethan Critical Essays* édité par G. Gregory Smith (Oxford UP, 1904, réimprimé 1967) I 197.  
Voir aussi, dans *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' (509). Voir aussi (494), dans *Théâtre Complet de Corneille 1* (Library Garnier, Paris, 1942).
4. 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). *The Blind Beggar of Bednal Green, Law Trickes or Who Would have Thought It, The Ile of Guls, The Travails of Three English Brothers, Humour out of Breath*. La pièce sera désormais citée sous le titre abrégé de *The Travels*.
5. Jacques Scherer *La Dramaturgie classique en France* (Nizet, Paris, 1979) 150.
6. *Pratique du théâtre*, Livre 3, ch. 5, 233. Cité par Scherer *Dramaturgie* 161.
7. Le problème du nombre d'acteurs dans les pièces élisabéthaines a été étudié en détail par Scott McMillin à propos de *The Book of Sir Thomas More* dans *The Elizabethan Theatre and 'The Book of Sir Thomas More'* (Ithaca, New York, Cornell UP, 1987).

8. *Soft march* (329), *A Chamber shot* (356), *Alarum* (360), *Flourish* (335), *Retreat* (331), etc.
9. Un exemple parmi d'autres: *Enter in state the Emperour of Russia, with three or foure Lordes to him ...* (348).
10. *Musique*. The *Musique* says the banquet is at hand. *Enter Sir Anthony, some Venetians, others with a banquet* (375).
11. Les banquets ont souvent donné lieu à des scènes spectaculaires, il suffit de rappeler celui de *Titus Andronicus*, celui de *The Tempest* lui-même inspiré de celui de *Faust*.
12. L'événement fit grand bruit. Beaumont et Fletcher y font allusion avec ironie dans *The Knight of the Burning Pestle*.  
*Boy*. You shall have what you will sir.  
*Cit*. Why so sir, go and fetch me him then, and let the Sophy of *Persia* come and christen him a childe.  
*Boy*. Beleeve me sir, that will not do so well, 'tis stale, it has beene had before at the red Bull. (1H<sup>F</sup>)  
*Le Chevalier de l'ardent pylon*, texte, traduction et introduction M.-T. Jones-Davies (Aubier, Paris, 1958) 4.1.41—5 (266). La scène du baptême dans *Henry VIII* a pu être inspirée par la pantomime. Voir *Le Chevalier* note 1.43.350—1. Des portraits de Van Dyck représentant Robert et sa femme se trouvent à Petworth House dans le Sussex. Note de E.F. Theodossin *A Critical Edition of John Day's The Travels ...* (Unpublished thesis, University College, University of London, 1961) 157.
13. Les dramaturges s'inspirèrent de deux ouvrages: *Discourse* (1601) de William Parry et *The Three English Brothers* (1607) de Anthony Nixon.
14. Dans *Macbeth*, au cours de la pantomime: [sd.]: *A show of eight Kings, the last with a glass in his hand*; Banquo *following*, Macbeth évoque ce type de miroir, 'not an ordinary mirror in which King James could see himself ... but a prospective, or magic glass'. Note (4.1.119) *Macbeth* édité par K. Muir (The Arden Shakespeare: Methuen, London, 1951, 1984) 114.
15. Dans *The Duchess of Malfi* de Webster, le même procédé est utilisé, là, c'est la tête des enfants qu'on présente à leur mère.
16. Clément *De la Tragédie* (1784) 168. Cité par Scherer *Dramaturgie classique* 170.

ENGLISH SUMMARY

USE AND ABUSE OF THE SPECTACULAR  
ON THE JACOBEAN STAGE:  
**The Travailes of the Three English Brothers**  
**Sir Thomas, Sir Anthony, Mr. Robert Shirley (1607)**

*The Travels*, a play whose dramatic effects are mostly based on the spectacular, is relevant evidence for the study of its nature and function. Several questions can be asked: is it a mere curiosity, a mere ornament, or is it part and parcel of the dramatic structure? What rôle can it play in the relationship between the text, the representation and the audience? This approach will try not only to fix the limits of the spectacular, as the dramatists did with great lucidity, but also stress the importance of the imagination of the spectators.