

## La lente arrivée du Maure ou du Turc dans le théâtre anglais c. 1450-1600

André Lascombes  
(Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours)

Uniquement fondée sur les sources dramatiques actuellement répertoriées, cette brève présentation ne peut que constater des phénomènes sans spéculer sur leurs causes. La période considérée (entre le milieu du XV siècle et les années 1580 où s'affirme l'extraordinaire floraison du théâtre élisabéthain) paraît pouvoir être commodément divisée en deux de part et d'autre du changement dynastique qu'instaure en Angleterre la disparition à la bataille de Bosworth (août 1485) du dernier Plantagenet, Richard III, Duc de Lancaster, qui laisse le trône au premier Tudor, Henry VII, qui règne de 1485 à 1509. Césure d'autant plus signifiante qu'elle coïncide à peu près avec l'arrivée en Angleterre des ressources de l'imprimerie qu'apporte en Europe la découverte exploitée par celui appelé Johannes Gutenberg, éditeur en 1455 du psautier de Mayence, premier livre imprimé et daté. Césure confirmée enfin par deux autres événements majeurs. A Formigny en 1450 puis à Castillon en 1453, Charles VII le Victorieux met fin à la série de conflits appelée Guerre de Cent Ans, tandis que 1485 termine enfin la guerre des Roses ou des Cousins (1471-1485), déchirure dynastique anglo-anglaise née de l'usurpation du trône par Henry IV en 1399. Cette fin du XVe siècle constitue donc pour l'Angleterre, libérée de ce désordre interne comme du rêve continental qu'alimentait sa présence dans les territoires français, un véritable appel à se tourner vers un âge nouveau. Pour autant, une autre circonstance accroît la difficulté du dénombrement: le nombre réduit des textes dramatiques effectivement recueillis (par rapport aux allusions ou témoignages documentaires concernant l'activité spectaculaire de la fin du Moyen Age). Cette rareté fragilise, on le verra, les estimations.

### *A- La toute fin du Moyen Age, soit c.1350-1500*

On peut, pour faire court, y distinguer deux grandes catégories d'événements dramatiques et spectaculaires textuellement attestés:

I- Equivalents anglais des 'mystères' français, les Jeux composant les Cycles urbains que la critique anglo-saxonne préfère parfois appeler 'civic drama'.<sup>1</sup>

1) Ces ensembles de jeux, chacun fondé sur un épisode biblique de l'histoire humaine, font des ensembles de 4000 à 6000 vers. Documentés dans de multiples villes anglaises à des périodes entre la fin du XIIIe siècle et celle du XVe, seuls pourtant quatre Cycles entiers demeurent, dont trois sûrement attribuables à une ville (d'où leur nom de Chester Plays, York Plays, et pour Wakefield, The Towneley Plays, du nom du ms.). Le quatrième, par contre, assemblage hétéroclite écrit pour la région de l'East Anglia, semble avoir été joué de lieu en lieu, d'où le nom qui lui est donné aujourd'hui de Jeu de la Ville de N. Dans la tradition née fin XIIIe siècle pour fêter le Corpus Christi, ils se jouaient surtout au début de l'été, sous la responsabilité du gouvernement de la ville qui distribuait les jeux (jusqu'à près de cinquante pour le cycle de York) aux différents métiers ou gildes. Celles-ci assuraient la préparation des représentations, contribuant ainsi au renom de la cité mais assurant aussi du même coup la publicité de leur propre métier ainsi qu'une festivité souvent complice avec le public de la cité, comme avéré à Chester.

---

<sup>1</sup> On peut consulter pour ces présentations: *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, ou *The Revels History of Drama in English*, vol I, *Medieval Drama*, *passim*.

2) Selon les périodes, la situation économique des gildes et de la ville aussi, ces jeux étaient représentés de façon statique (sur une scène longiligne ou au contraire, semi-circulaire), ou (comme à Chester et à York) à certains moments selon un mode processionnel sur des chars à quatre roues, poussés à bras d'homme. Le spectacle se jouait sur deux ou trois niveaux (Ciel, Terre, Enfer) figurés sur le char, mais utilisait aussi l'espace de la rue autour du char. Suivant un itinéraire convenu dans la ville, chaque char s'arrêtait à un certain nombre de lieux convenus sur le parcours, jouait son jeu et repartait jusqu'au prochain arrêt, le deuxième char jouant là ensuite l'épisode suivant. Le public se massait dans les rues, aux fenêtres, sur les toits avoisinants.

3) Parmi les personnages bibliques joués fortement anglicisés, bien sûr, les héros représentés offrent autant d'images stéréotypées de l'homme oriental, à partir du récit biblique et de la science des scripteurs. A peu près constants, et en nombre réduit, ces stéréotypes incarnent d'une part le héros christianisé ou accessible au message chrétien, comme les hautes figures de rectitude morale que sont par exemple, Moïse ou Abraham. En face d'eux, fortement représentatifs eux aussi, plusieurs types du non-chrétien, inaccessible ou hostile au message chrétien: ils sont indifféremment juifs ou mahométans avant que d'être arabes, maures ou turcs, voire romains. (le critique anglais Chambers relève qu'en 1440 à Hereford sur le char des Merciers, Pilate, mais aussi les prêtres juifs Caïphas et Annas, figurent au côté de Mahomet) (Chambers, II, 369). De tels héros sont fréquemment vus comme à peau sombre, et pour bien montrer leur appartenance, ils jurent fréquemment par Mahound (Mahomet), voire par Saint Mahound.<sup>2</sup>

Cet archétype présente des traits à peu près constants, plus ou moins accentués selon l'identité et l'auteur du cycle. Le plus affirmé est celui de la fureur, liée à la puissance tyrannique d'un souverain dont le pouvoir est menacé (ici par l'enfant-Dieu). Toutes les incarnations de Pilate ou d'Hérode manifestent cette fureur dans leur discours, et cela d'une voix légendaire, déjà signalée par Chaucer<sup>3</sup> et que Shakespeare évoquera encore à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Cette fureur nourrit une cruauté guerrière (celle de l'Oriental), liée aussi à l'intempérance, à son amour du vin (boisson satanique), et parfois des femmes.<sup>4</sup> Ainsi, confirmant son statut de non-chrétien, il est du côté de Satan. Dans le Jeu X du Massacre des Innocents des Chester Plays, tandis qu'Hérode ripaille, réjouit de la tuerie des Innocents dans les bras de leurs mères, les spectateurs voient entrer en scène à l'insu du tyran, la Mort qui le trucidé puis le traîne aux Enfers (The Chester Plays, X, *Massacre of the Innocents*, vv. 433-57).

Bien que moins fréquemment représenté, un autre archétype incarne un potentat oriental dont la générosité repose sur des trésors fabuleux. C'est bien sûr le cas des Rois Mages apportant dans tous les cycles leurs précieuses offrandes. C'est aussi le cas du père de Marie-Madeleine qui est Roi de Béthanie, dans la pièce contant la vie de cette sainte (*The Life of Mary Magdelene*).

II- Il est précisément temps de se tourner vers une deuxième catégorie de textes (en nombre également très limité) illustrant des genres représentés en Angleterre: les 'moral plays', les 'saint plays' ou encore les 'conversion plays'.

Il nous reste quatre ou cinq exemples de 'moral plays', pièces fondées sur le modèle de la *psychomachia* de Prudence, c'est-à-dire contant comment le héros humain, d'abord tenté par différents péchés en sa jeunesse, va lutter et revenir à la vertu pour gagner le Salut éternel.

<sup>2</sup> Des exemples de tels jurons in Chester Plays, Jeu 5: vv. 287-88; York Plays, Jeu 19, Massacre, vv. 12-16, 33-36, 73-76. "

<sup>3</sup> *The Canterbury Tales, The Miller's Prologue*, "[...] But in Pilates voys he gan to crie [...]", v. 3124.

<sup>4</sup> L'un des passages où ce lien est particulièrement évident est, dans *The Chester Plays, X, Massacre des Innocents*, vv. 399-400, où Hérode jure par le vin qu'il est en train de boire.

Outre *The Pride of Life* (c.1350-1450), histoire d'un roi qu'aveugle son pouvoir et qui néglige la perspective de la mort pour se convaincre tardivement de son existence, on trouve *The Castle of Perseverance* (1405-25), texte de près de 4000 vers, et ne comptant pas moins de 35 rôles parlés, dans la région du Lincolnshire. Comme dans ces "moral plays", le héros humain, bien fragile, ne se convertit à la discipline de la vertu que sous la menace de la ruine finale. *The Castle* fut joué, on le sait, dans un dispositif scénique appelé "place and scaffold staging": autour d'un lieu circulaire fermé, par escarpement naturel ou barrière de bois, sont érigés des échafauds, lieux scéniques des principaux protagonistes du drame. Le rond central, lui, appelé place (*platea* en latin), est l'espace de jeu du protagoniste principal (ici Genre Humain) qui, en son château, résiste aux tentations de ses antagonistes. Les autres "moral plays" (bien plus brèves et n'exigeant que 4 à 6 acteurs), pouvaient être jouées dans un dispositif semblable, à la belle saison. L'une d'elles, traduction anglaise d'un texte flamand (traité à la fois et pièce à jouer, plusieurs fois rééditée au début du C15) est aujourd'hui considérée comme l'un des textes-sources du théâtre anglais: il s'agit de *Everyman*. Ce drame conte les dernières heures d'un homme jeune et aisé qui, averti par la Mort de son trépas imminent, affronte sa solitude en s'y préparant. On voit que la *platea* (par opposition aux échafauds, toujours dédiés à certains grands antagonistes) est un espace polyvalent pouvant figurer tout lieu nécessité par la fiction. Dans ce dispositif, le public, logé dans les intervalles restés libres du cercle, jouit d'une vue circulaire (spectacle et parole viennent de toutes parts). Ajoutons immédiatement qu'à la mauvaise saison ces pièces sont très souvent jouées dans le Hall d'une maison aristocratique ou celui de quelque gilde marchande, voire d'une église, et que là aussi le dispositif est, sinon circulaire, du moins semi-circulaire. Se fondant sur l'examen précis des textes en cause, on estime que la majorité des pièces morales ou des interludes furent (ou purent être) joué(e)s dans ce dispositif (Voir sur ces deux dispositifs la bibliographie).<sup>5</sup>

Arrêtons-nous brièvement sur l'une des trois "conversion plays" textuellement attestées: *The Croxton Play of the Sacrament* (1471). Très certainement jouée dans les environs de ce petit village du Norfolk, dans cet East Anglia riche en témoignages dramatiques à cette époque, la pièce, très anglicisée, reprend le motif fréquemment dramatisé sur le Continent de l'hostie volée qu'un riche marchand juif va poignarder pour vérifier son soupçon qu'elle ne contient ni le corps ni le sang du Christ. Le flot de sang intarissable qui s'en échappe lui fait perdre la raison avant qu'il ne se convertisse, alors que l'image du Christ lui apparaît. Contrairement au marchand anglais qui a dérobé l'hostie pour lui, ce Juif (qui, lui aussi, jure par Mahomet) est un modèle de sensibilité esthétique aux richesses de l'Orient dont il fait commerce. C'est là un second trait déjà attesté et qui se retrouvera plus tard.

Il faut donc convenir que ces différentes formes n'offrent que très peu de personnages liés à l'Orient, qu'ils soient Turcs ou Maures, et qu'ils sont essentiellement non-chrétiens.

## B- Début de la Renaissance et âge Tudor (1485-c.1600)

Le tout début de cette deuxième période (qu'on arrêtera par convention à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle) n'est au début guère plus riche de présences proche-orientales. Les formes qui prévalent d'abord restent les mêmes, adaptées à la situation socioculturelle. Ces pièces courtes, nommées "moral plays" ou "interludes" (terme mal défini) sont souvent faites de deux parties jouées dans un hall avant et après le repas festif réunissant les spectateurs. Elles conservent fréquemment une intention critique ou pédagogique. Puis, quand on découragera puis interdira (après la rupture d'Henry VIII avec Rome dès 1534), les célébrations de la religion traditionnelle, viendra

<sup>5</sup> Faut de pouvoir les reproduire aisément ici, on engage le lecteur qui souhaite comprendre l'intérêt spectaculaire de ces dispositifs à consulter le petit livre, déjà ancien, de C. Walter Hodges, surtout aux pages 26-27 et 30-33, proposant des illustrations utilement explicites.

un théâtre promouvant une religion progressivement dite anglicane (avec John Bale par exemple).<sup>6</sup>

Autour de 1495-1500, Henry Medwall fait jouer pour le temps de Noël, *Fulgens and Lucres*. Première pièce anglaise à être identifiée, datée et imprimée, elle traite de la distinction entre noblesse socialement héritée, et noblesse personnelle méritée. Débat crucial au temps de la remise au pas d'une aristocratie turbulente, mais aussi belle prouesse théâtrale puisqu'on y voit deux spectateurs devenir acteurs du drame qui se joue. Si John Skelton (*Magnificence*, c. 1515) et John Rastell (*Nature of the Four Elements*, 1517) manifestent encore des projets critiques et éducatifs, et si John Heywood sait dans ses comédies parodier allègrement le milieu curial, toutes ces œuvres restent essentiellement tournées vers la société anglaise.

Par un paradoxe qui n'est qu'apparent, c'est le roi Henry VIII, jeune, dépensier, porté par les circonstances à satisfaire des tentations aisément tyranniques, qui pour les fêtes d'hiver à la cour favorise la mode des jeux déguisés, agrémentés de danses, qu'on nommera "masks". Ils font vivre à quelques privilégiés un goût né des habitudes populaires du "mumming", (visites festives rituelles pimentées par le déguisement qui lui, est de plus en plus sévèrement interdit). Ce goût pour divertissements masqués et merveilleux de plus en plus exotiques donne des spectacles d'hommes sauvages ("wildmen" ou "woodhoses") en 1515, de pèlerins (allant à Rome?) en 1518, en 1545 un *Mask of Egyptian Women*, *of Prester Jean à la Noël 1547*, *of Young Moors* en 1548, *of Moors and Amazons* en 1551, *Mask of Goddesses with Turkish women et a Mask of Turks*, *Magistrates with Turkish Archers* en 1555, et a *Mask of Moors*, a *Mask of Turks Commoners* en 1559.<sup>7</sup> On ne peut plus qu'imaginer le contenu réel de spectacles dont ne subsiste guère que la mention. La confirmation détaillée qu'en donnent certains comptes rendus vécus est d'autant plus précieuse. Tel celui que donne, dans son Journal, Henry Machyn, drapier londonien peut-être d'ascendance française. Précisément pour mars 1553 (année où Marie, fille de Catherine d'Aragon et Henry XVIII, succède à son jeune frère Edouard VI),<sup>8</sup> Machyn détaille rangée par rangée le défilé de l'Entrée solennelle du Sheriff de Londres. Après le Sheriff avec étendard et tambours, viennent les personnages de la fête et du folklore populaires: géants, hobby-horses et morris dancers, Lord of Misrule et sa garde, tous vêtus d'or, et enfin le diable ("a devil", ici dit "dullo") et un "sawden", (Soudanais ou Homme noir).<sup>9</sup> Avec cet homme à peau foncée à proximité du diable et des personnages du carnaval, on voit persister dans les têtes du peuple de Londres, à l'entrée de la Renaissance, les valeurs dont la fin du Moyen Age revêtait déjà l'Oriental.

C'est dans ce même temps d'ailleurs que paraît la pièce de Thomas Preston, "don" à Cambridge et qui est l'une des premières tragédies anglaises: *The Lamentable Tragedye, mixed full of pleasant mirth, containing the life of Cambises, king of Percia*. Si la plupart des trente-huit personnages sont de pures allégories, le héros éponyme, le Roi Cambise, use à la fois des ressources de l'allégorie et de la figurativisation. Illustrant la même cruauté barbare que ses aïeux Hérode ou Pilate, cet Oriental sanguinaire n'invoque plus guère, par contre, l'Islam religieux pour justifier ses excès. De la même façon, la pièce attribuée au dramaturge George Peele (1556-96), *The Battell of Alcazar, fought in Barbarie betweene Sebastian king of Portugall, and Abdelmelec, king of Marocco*, peut-être écrite vers 1589, met en scène un prince

<sup>6</sup> Cette mise sous le boisseau, qui durera jusqu'à l'arrivée au pouvoir des deux filles d'Henry VIII, aide bien sûr à imposer les formes religieuses nouvelles, mais conserve aussi les formes traditionnelles pour des résurrections ultimes dans les années 1560-80 et dans certaines régions propices.

<sup>7</sup> Cet échantillonnage s'inspire du relevé qu'en donnent dans leurs *Annals of English Drama, 975-1700*, Alfred Harbage et S. Dchoenbaum. Il semble que le jeune Edouard, ait joué l'un des jeunes 'Moors' dans la pièce de 1555.

<sup>8</sup> Différents personnages des Jeux populaires qui, du Carnaval aux fêtes de Mai, font partie du désordre rituel de ces sociétés traditionnelles.

<sup>9</sup> On voit donc ici, en filigrane, la trace des évolutions qui marquent la société anglaise et peuvent expliquer son retard à s'intéresser au sud-est de l'Europe.

qui contrevient aux lois de la religion et de la famille pour s'allier avec le roi chrétien du Portugal et s'opposer à son oncle Abdelmelec, roi du Maroc. Jouant ici de l'image du maure scélérat capable de toutes les trahisons, le dramaturge présente à une Angleterre, isolée en Europe aux deux grandes puissances catholiques, France et surtout Espagne, une alliance de cauchemar où la frontière religieuse passe entre modèle anglicane et félonie papiste.<sup>10</sup>

Avec les auteurs nés dans les années 1550-60 et disposant désormais d'une langue et d'une métrique dramatiquement bien plus efficaces, voici arriver la dernière étape qui sera ici envisagée: celle des grands élisabéthains qui, après Thomas Kyd et sa *Spanish Tragedy*, 1587, donneront force spectaculaire magistrale à de nouveaux modèles de l'Oriental pour le plaisir des foules londoniennes rassemblées dans l'espace clos des nouveaux théâtres créés sur le modèle du Globe.<sup>11</sup>

Christophe Marlowe, d'abord, avec son *Tamburlaine the Great, parts I and II* (1587 et 1588), propose, dans ce qu'il nomme une "heroical romance", une autre variation sur l'archétype du Maure dont la grandeur épique et la séduction sonore (celle du "drumming decasyllable marlovien") fascineront ses auditoires. Le redoutable boiteux qu'est le *Tamur-lenk historique* (invincible guerrier scythe vainqueur à Ankara en 1406 de l'orgueilleux empire Ottoman) se charge sous sa plume des séductions de la victoire armée et d'une beauté virile qui lui soumet les reines d'un Orient légendaire. La pièce suivante du même auteur propose un autre réaménagement des stéréotypes du non-Européen que sont le Juif et le Musulman. *The Jew of Malta* (c. 1589-90) met au centre de l'action les figures conjuguées du juif Barabas et du barbaresque Ithamore. Serait-ce que le Londres et l'Angleterre mercantiles voudraient ici, un siècle après *The Croxton Play*, dénoncer entre inquiétude, dérision et xénophobie, la concurrence d'un commerce et d'une finance aux mains doublement étrangères du couple maléfique? (III, 3, 50-51).<sup>12</sup>

On ne se s'étonnera pas que William Shakespeare, exact contemporain de Marlowe, revienne à plusieurs reprises sur la figure de l'Oriental. On citera ses deux premiers retours avant la fin du siècle. Dans sa tragédie romaine de 1594, *The Most lamentable Romaine Tragedie of Titus Andronicus*, même s'il ne les met pas au cœur de l'action, consacrée à la famille du héros éponyme, il reprend pour sa propre sauce dramaturgique les ingrédients marloviens: le Maure Aaron, esclave noir au nom juif, est l'amant de la reine des Goths, Tamora, princesse blanche capturée par Titus et bientôt devenue impératrice de Rome. Lorsque cette reine luxurieuse accouche d'un enfant au teint basané, l'auteur sait à l'acte IV, scène 2 exploiter les contrastes optiques, si signifiants en un pays anglo-saxon alors enclin aux pulsions xénophobes: l'esclave noir, triomphant, menace qui s'en prendrait à l'enfant né de la reine blanche et qu'il tient dans ses bras. Récidivant à la fin de la pièce quand il évoque, (verbalement du moins) la tête cet Aaron, enterré vivant, qui émerge du sol. Cette synecdoque cruelle résume exemplairement le sort que l'Angleterre blanche réserve pour ce crime au Noir mauresque. Rappelons pour finir son *The Merchant of Venice*, 1596-97, qui utilise une fois encore l'image du Juif et du Maure, mais de façon cette fois indépendante et contrastée. Si le Juif Shylock, archétype inusable de l'usurier est le centre du conflit, l'auteur donne à Marocco, prince du Maroc, éphémère soupirant de Portia la blonde vénitienne et candidat malheureux à sa main, un éclat aussi magnifique que bref. Dans la scène 1 de l'acte II, l'auteur accorde au prince basané (et "tout de blanc vêtu", dit la didascalie) une flamboyante autoprosoopée de douze vers aussi

<sup>10</sup> Faut-il rappeler que la croissance de Londres, liée au mercantilisme anglais, explique la montée de la demande spectaculaire et la création, en 1576 d'un édifice en bois et de forme circulaire? Inspiré des bull rings qui abritaient les jeux combats d'animaux, dû à un certain James Burbage. Appelé The Globe, il inspirera bientôt d'autres lieux similaires aux confins de la Ville de Londres.

<sup>11</sup> Cette hypothèse, personnelle, demande à être confirmée.

<sup>12</sup> Nous avons là la marque de ce qui va très vite distinguer le théâtre élisabéthain de ses prédécesseurs: la maîtrise et le plaisir du texte.

mémorable que les tirades d'Hérode. Proche parent, dit-il, du feu solaire, ce beau brun revendique une triple vertu tirée d'un "sang plus vif et plus puissant": - valeur guerrière dont le cimenterre est le signe, faisant de lui l'égal du Turc; - générosité désintéressée qui le distingue du négociant; - ce teint foncé, marque du feu et qui séduit les plus belles. Même s'il sera la victime de cette parenté solaire avec l'or en faisant le mauvais choix dans l'épreuve des trois coffrets, sa noblesse royale demeurera l'attribut des prochaines incarnations shakespeariennes pour se retrouver, avant l'épreuve tragique, dans la majesté foncière des héros orientaux à venir, Othello et Antoine entre autres.

**Ouvrages cités**

- Beadle, R. ed.. *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*. Cambridge: COP, 1994.
- Chambers, E.K. *The Mediaeval Stage*. Oxford: Clarendon Press, 1903. 2 vols.
- Harbage, Alfred ed. (revised by S. Schoenbaum). *Annals of English Drama, 975-1700*. London: Methuen, 1964.
- Potter, Lois ed. *The Revels History of Drama in English, vol I, Medieval Drama*. London: Methuen, 1983.
- Robinson, F. N. ed. *Geoffrey Chaucer, The Miller's Tale*, in *The Canterbury Tales*. London: Oxford University Press, 1966.
- Walter Hodges, C. *Shakespeare's Theatre*. Oxford/London: OUP, 1964.