



HAL
open science

**“Many are the yearly enormities of this fair”:
Bartholmew Fair et l’excès**

Pascale Drouet

► **To cite this version:**

Pascale Drouet. “Many are the yearly enormities of this fair”: Bartholmew Fair et l’excès . Actes des congrès de la Société française Shakespeare, 2007, Shakespeare et l’excès, 25, pp.25-40. 10.4000/shakespeare.1031 . halshs-01831104

HAL Id: halshs-01831104

<https://shs.hal.science/halshs-01831104>

Submitted on 5 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Many are the yearly enormities of this fair »:
Bartholmew Fair et l'excès

Pascale Drouet

**Édition électronique**

URL : <http://shakespeare.revues.org/1031>
ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2007
Pagination : 25-40
ISBN : 2-9521475-4-X

Référence électronique

Pascale Drouet, « « Many are the yearly enormities of this fair »: *Bartholmew Fair* et l'excès », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 25 | 2007, mis en ligne le 10 février 2008, consulté le 19 janvier 2017. URL : <http://shakespeare.revues.org/1031> ; DOI : 10.4000/shakespeare.1031

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

Shakespeare et l'excès



actes du Congrès

organisé par la

SOCIÉTÉ FRANÇAISE SHAKESPEARE

les 15, 16 et 17 mars 2007

textes réunis par

Pierre KAPITANIAK

sous la direction de

Jean-Michel DÉPRATS

COUVERTURE :
Edouard Lekston, *Falstaff*, 2007

conception graphique et logo
Pierre Kapitaniak

© 2007 Société Française Shakespeare
Institut du Monde Anglophone
Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle
5 rue de l'École de Médecine
75006 Paris
www.societefrancaiseshakespeare.org

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays

« MANY ARE THE YEARLY ENORMITIES OF THIS FAIR » : *BARTHOLMEW FAIR* ET L'EXCÈS

Pascale DROUET

On se penchera sur la notion récurrente de « enormity » dans *Bartholomew Fair* (1614) de Ben Jonson, et on verra qu'elle se décline selon trois modes : celui des forains interlopes, celui des pourfendeurs d'abus, celui des citadins soi-disant rangés. On s'intéressera, dans un premier temps, à la rôtisserie de Ursla, plaque tournante de Smithfield, que Neil Rhodes appelle « a breeding-ground of fleshy vice », où se concentrent abus et dérives de tous types — denrées frelatées, notes gonflées, recel, repaire de prostituées et de pickpockets. On montrera que le corps grotesque de Ursla, « the very womb and bed of enormity gross as herself » (II.ii.102-103), fonctionne comme l'emblème même de son baraquement, faisant se rejoindre les deux acceptions de « enormity » — « a breach of law or morality » (*OED*, 2b) ; « excess in magnitude » (*OED*, 3). Dans un deuxième temps, on se demandera en quoi et pourquoi les diverses tentatives discursives, elles-mêmes placées sous le signe de l'hyperbole, pour contenir les débordements de la chair relèvent de la satire et de la caricature. On mettra en regard excès de zèle et excès de langage chez trois personnages : Justice Overdo (grandiloquence et rhétorique de l'histriion), Busy (pratique de la logorrhée et recours à la diabolisation), Quarlous (rhétorique de l'aboiement *via* l'appropriation du « vocabulaire de la place publique », pour reprendre l'expression de Bakhtine). Pour finir, on s'interrogera sur les transgressions qui, si l'on peut dire, ne relèvent pas de la norme au sein de *Bartholomew Fair*, c'est-à-dire celles des visiteurs pour lesquels tout écart s'affiche d'emblée comme « [a] divergence from a normal standard or type » (*OED*, « enormity », 1) — ruse du corps défaillant, proxénétisme domestique, confection et usage de faux —, ce qui nous amènera à considérer la façon dont la notion de « enormity » permet l'articulation de la marge et du centre, de l'autre et du même, de la mesure et de la démesure.

One may say of Ben Jonson that hot water was one of the elements in which he lived. A man of choleric humour, who had as a soldier slain his man in single combat before armies, who killed a fellow-actor in a duel, who beat Marston and took his pistol from him, who engaged in public quarrels with dramatists and masque-maskers, Jonson also fell afoul of the authorities on a number of occasions¹.

Au vu de ce bref portrait brossé par William Blissett, il ne semble pas si étonnant que le dramaturge, en dépit de sa formation classique et de sa vision plutôt élitiste, se soit aventuré à prendre la foire à bras le corps pour la porter à la scène avec tout ce qu'elle implique de violence et de vulgarité. Il en résulte l'une de ses comédies les plus longues comptant rien de moins que trente-trois personnages auxquels s'ajoutent les forains figurants. Ponctué par le terme récurrent de « enormities », *Bartholomew Fair* est la pièce de tous les abus. Le sujet, la foire elle-même, s'y prête remarquablement

¹ William Blissett, « Your Majesty is Welcome to a Fair », in George Hibbard (éd.), *The Elizabethan Theatre IV*, Ontario, Macmillan, 1974, p. 82.

et les débordements qui y ont lieu sont presque devenus un *topos*. En 1612, dans sa troisième brochure contre la pègre intitulée *O per se O*, Thomas Dekker présente la foire comme un véritable creuset d'escrocs. En 1641, un pamphlétaire anonyme propose une sorte de compilation en prose au titre éloquent : *Bartholomew Faire or Variety of fancies, where you may find a faire of wares, and all to please your mind. With The severall Enormityes and misdemeanours, which are there seene and acted*. Lorsqu'il voit la pièce en 1661, Samuel Pepys la place sous le signe de l'excès : « a most admirable play and well acted, but too much profane and abusive² ».

Or, il faut garder à l'esprit qu'en 1614 *Bartholmew Fair* fait l'objet d'une double représentation : la comédie est jouée au Hope Theatre pour un public populaire le 31 octobre, puis à la cour royale devant un auditoire distingué le 1^{er} novembre. Le prologue que Ben Jonson adresse explicitement au roi commence par une sorte d'avertissement : « Your Majesty is welcome to a Fair ; / Such place, such men, such language, and such ware, / You must expect » (1-3). Comme le suggère la répétition du démonstratif, il s'agit d'annoncer l'écart par rapport à une norme, celle du spectacle de cour, écart qui à première vue pourrait paraître excessif. En revanche, dans l'induction qui se substitue au prologue pour le public du Hope Theatre, le « Stage-keeper » dit son peu d'enthousiasme pour une représentation de la foire qu'il juge édulcorée et peu réaliste, qui reste en deçà de ses attentes et dont il souligne les insuffisances :

When't comes to the Fair once, you were e'en as good to go to Virginia for anything there is of Smithfield. He has not hit the humours, he does not know 'em ; he has not conversed with the Bartholmew-birds, as they say ; he has ne'er a sword-and-buckler man in his Fair, nor a little Davy to take toll o' the bawds there, as in my time, nor a Kindheart, if anybody's teeth should chance to ache in his play ; nor a juggler with a well-educated ape to come over the chain for the King of England, and back again for the Prince, and sit still on his arse for the Pope and the King of Spain ! None o' these fine sights ! Nor has he the canvas cut i' the night for a hobby-horse-man to creep in to his she-neighbour and take his leap there ! Nothing ! No, an some writer that I know had had such a jig-a-jog i' the booth, you should ha' thought an earthquake had been i' the Fair ! (9-24)

² Cité par G. R. Hibbard dans son introduction à *Bartholmew Fair*, Ben Jonson, *Bartholmew Fair*, éd. G. R. Hibbard, coll. « The New Mermaids », Londres, A & C Black, 1991, p. xv. Toutes les citations de la pièce seront tirées de cette édition.

La mise en perspective de l'induction et du prologue permet d'ores et déjà de comprendre que la notion d'excès, d'en deçà ou d'au-delà par rapport au modèle original, ne pourra être que relative. Ce qui n'est pas relatif, en revanche, c'est la précarité financière dans laquelle se trouve Jacques I^{er} en 1614 et la crise politique et économique sans précédent qu'il traverse. Son nouveau parlement critique ouvertement ses dépenses exagérées et ses extravagances fiscales, prône la suprématie de la « common law », aux dépens des prérogatives royales, et entend régir les divertissements de la cour³. Cet arrière-plan aussi s'inscrit dans la dialectique réversible de l'excès et de la juste mesure qui parcourt, à plusieurs niveaux, la comédie.

On s'intéressera pour commencer aux arnaques des forains, à leurs pratiques licencieuses, ainsi qu'au rôle joué par la baraque d'Ursla au sein de la foire, et on verra que le corps grotesque d'Ursla sert d'enseigne à Smithfield. On montrera ensuite que les excès auxquels se livrent les visiteurs sont à la mesure des abus des forains : l'escroquerie, la promiscuité et la non-retenu se déclinent chez les uns comme chez les autres. Enfin, on prendra en compte les tentatives faites pour contenir les écarts de conduite et les abus de confiance, et on se penchera sur une nouvelle forme d'excès, l'excès de zèle, sa rhétorique de l'hyperbole et son aspect caricatural.

*La foire et ses abus : « How is the poor subject abused here ! »
(II.ii.109)*

Qu'ils soient mineurs ou majeurs, les abus pour lesquels Justice Overdo a dû rendre un jugement à la Cour des Pieds Poudreux et qu'il va pourfendre désormais sur le terrain sont systématiquement qualifiés de « enormities », au sens de « a breach of law or morality ; a transgression, crime⁴ ». Le juge de paix fait de son terme de prédilection un emploi parfois abusif et le réduit, toujours à son insu, à un tic de langage propice à la comédie et à la parodie. De quelle nature sont les abus que pratiquent les forains ? Il s'agit de petites arnaques sur la qualité et la quantité des produits proposés à la vente, mais aussi de prostitution et de proxénétisme, en passant par les traditionnels

³ Voir Leah S. Marcus, *The Politics of Mirth : Jonson, Herrick, Milton, Marvell, and the defense of old holiday pastimes*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 48-49.

⁴ OED, art. « enormity », 2. b.

méfais des vide-goussets. Le chanteur de ballades Nightingale et le pickpocket Edgworth agissent de concert. Aux dires du forain Leatherhead, le pain d'épice de sa comparse Trash (nom éveillant pour le moins les soupçons) serait fait de « stale bread, rotten eggs, musty ginger, and dead honey » (II.ii.8-9). Ursla, quant à elle, dit ouvertement frelater son tabac avec du tussilage, vendre ses porcs rôtis à la tête du client et faire mousser sa bière le plus possible. C'est à cette école d'escroquerie qu'elle forme le jeune Mooncalf :

But your true trick, rascal, must be to be ever busy, and mis-take away the bottles and cans in haste before they be half drunk off, and never hear anybody call, if they should chance to mark you, till you ha' brought fresh, and be able to forswear 'em. (II.ii.97-100)

Elle devient ainsi aux yeux d'Overdo « the very womb and bed of enormity, gross as herself » (II.ii.102-103).

Ursla est aussi une ancienne prostituée, entremetteuse et maquerelle, et ce n'est pas par hasard que les proxénètes Knockem et Whit font du racolage devant sa baraque. L'entorse morale se dit sur un mode vulgaire où glotonnerie et luxure sont mises sur le même plan, et sur un mode grotesque puisque la prostitution devient la scène sur laquelle se rejoue le combat des gros(ses) et des maigres, la concurrence entre les poules de foire et les poules de théâtre. L'extrême maigreur de ces dernières est fustigée par la plantureuse Ursla dans un portrait digne d'un blason et devient sujet de malédiction :

I hope to see 'em plagued one day [...] with lean playhouse poultry, that has the bony rump sticking out, like the ace of spades or the point of a partizan, that every rib of 'em is like the tooth of a saw ; and will so grate 'em with their hips and shoulders as, take 'em altogether, they were as good lie with a hurdle. (II.v.93-99)

« Mettre son corps en foire », expression qu'employait l'ancien français pour dire « se prostituer », est présenté comme une mode, voire comme une banalité. Ainsi Knockem convainc-t-il Win : « It is the vapour of the spirit, in the wife, to cuckold, nowadays, as it is the vapour of fashion, in the husband, not to suspect » (IV.v.46-48). Autrement dit, pour proposer une variante shakespearienne du jeu de mot de Busy — « fitter may it be called a foul than a Fair » (III.vi.81-81) —, « the Fair is foul ». Ce qui s'écarte habituellement des principes d'honnêteté et des règles de bienséance est converti en norme à Bartholmew Fair, inverse les repères et contamine le point de vue du

spectateur. Comme le souligne Leah S. Marcus : « Words like *liberty*, *law*, *licence*, and *judgement* seem forever to be sliding out of meaning in the chaos of Smithfield, so that our sense of what is lawful is seriously impaired⁵ ».

Les pratiques licencieuses des forains sont mises en relief par un phénomène de concentration : la rôtisserie d'Ursla apparaît comme la force centripète de la foire. Plaque tournante de Smithfield, cette baraque de fortune aux limites incertaines, toujours en proie à un va-et-vient étourdissant, a des fonctions multiples : taverne, toilettes, maison close, antre de pickpockets et receleurs. C'est l'emplacement privilégié de la licence, au sens de dérèglement des mœurs, que Neil Rhodes qualifie de « breeding-ground of fleshy vice⁶ ». Ursla en est à elle seule l'enseigne aveuglante. La tenancière plantureuse, dont les hanches et le postérieur sont si démesurés qu'ils ne parviennent plus à s'encastrent dans sa propre chaise, avance un corps grotesque propice à toutes les exagérations. Elle présente ce que Bakhtine appelle « les signes typiques de la vie grotesque du corps » : « la bouche grande ouverte, les yeux exorbités, la sueur, le tremblement, l'asphixie⁷ », comme si celle qu'on surnomme « mother o' the pigs » (II.v.68) accouchait symboliquement de ses porcs rôtis. Ursla promène avec peine un corps poreux aux contours d'autant plus incertains qu'ils semblent rétrécir à la chaleur étouffante des brasiers. Ainsi se dépeint-elle : « I am all fire and fat [...], I shall e'en melt away to the first woman, a rib, again, I am afraid. I do water the ground in knots as I go, like a great garden-pot » (II.ii.49-51), « I feel myself dropping already as fast as I can ; two stone o' suet a day is my proportion » (II.ii.76-77). Autrement dit, c'est le propre du corps grotesque d'être « un corps en mouvement ». Comme le précise Bakhtine : « Il n'est jamais prêt ni achevé : il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps ; de plus, ce corps absorbe le monde et est absorbé par ce dernier⁸ ». Même la rumeur, qui dépossède Ursla d'elle-même en prétendant qu'elle serait morte d'un excès de tripes et de bière (ii.iii.13-14), ajoute au réalisme grotesque puisque les tripes, c'est-à-dire le ventre, les entrailles, sont l'une des expressions du « bas

⁵ Leah S. Marcus, *op. cit.*, p. 40.

⁶ Neil Rhodes, *Elizabethan Grotesque*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1980, p. 145.

⁷ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, coll. Tell, Paris, Gallimard, 1970, p. 307.

⁸ *Ibid.*, p. 315.

matériel et corporel ambivalent qui donne la mort et le jour, qui dévore et est dévoré⁹ ». En adéquation avec sa physionomie, son vocabulaire truculent et son maniement alerte de l'insulte sont ceux de la place publique, au point que Winwife bat en retraite : « Let's away ; her language grows greasier than her pigs » (II.v.121).

Le corps grotesque d'Ursula, « the fatness of the Fair » (II.ii.112), suscite en outre des prolongements imaginaires dans lequel l'excès rejoint le monstrueux. Celle qu'on appelle « [the] pig-woman » (II.ii.68) évoque les créatures hybrides de Paré : « figure d'un Cochon, ayant la teste, pieds et mains d'homme, et le reste de cochon » ou « figure d'un monstre demy homme demy pourceau¹⁰ ». Par son propre prénom, elle convoque l'ours du « bear-baiting » qui avait lieu deux fois par semaine au Hope Theatre ; par les noms d'animaux dont on l'affuble, elle en vient symboliquement à incarner les prodiges de la foire qui ne sont pas donnés à voir mais à imaginer : « the man with the monsters » (II.i.11-12), « the bull with five legs » (III.vi.7), « the great hog » (III.vi.8), « the Black Wolf » (v.iv.78), « the Bull with five legs and two pizzles » (v.iv.78), « the Dogs that dance the morris » (v.iv.80), « the Hare o' the tabor » (v.iv.80). Dans un autre registre, elle se prête à la projection de figures variées telles celles, par exemple, d'Eve, de Déméter, de la Discorde, au point de devenir selon l'expression de Frances Teague « a pantehnicon of literary symbols¹¹ ». Riche de prolongements imaginaires et propice aux interprétations les plus exagérées, le corps grotesque d'Ursula semble relayer les soi-disant manquements soulignés par le « stage-keeper » dans l'induction et favoriser les superpositions spatiales : la scène du Hope Theatre et ses acteurs, son arène pour combat d'ours et de chiens évoquée sous forme de métaphore, Smithfield, ses forains interlopes, ses pratiques licencieuses et ses prodiges. Bartholmew Fair, d'autant que son statut de « pleasure fair » a pris le pas sur celui, original, de « cloth fair¹² », évoque par métonymie la géographie marginale des plaisirs : les faubourgs de Londres nommés « Liberties » — dans sa

⁹ *Ibid.*, p. 165.

¹⁰ Ambroise Paré, *Des monstres et prodiges*, éd. Jean Céard, Genève, Droz, 1971, figure 35, p. 64, et figure 36, p. 65.

¹¹ Frances Teague, *The Curious History of Bartholomew Fair*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1985, p. 15.

¹² Voir Jonathan Haynes, *The Social Relations of Jonson's Theater*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 121-123.

plus simple expression, Ursla n'est d'ailleurs que « a plain plump soft wench o' the suburbs » (II.v.75-76). Pour peu qu'on s'attache autant aux visiteurs qu'aux forains, la foire devient, comme le souligne Neil Rhodes, « a satirical image of contemporary London [...], a symbol of the temptations to which all human flesh is prone¹³ ».

Escroquerie, promiscuité, non-retendue : « *the buyers and the sellers are both alike*¹⁴ »

Ce sont certes les abus des forains qui tiennent le devant de la scène dans *Bartholmew Fair*. Ne servent-ils pas pourtant de révélateurs aux écarts de conduite, au laisser-aller des « fairgoers » ? Prologue à la foire symbole de tous les excès, l'acte qui ouvre la comédie et la situe chez Littlewit se place sous le signe du manque, voire de la frustration, comme le remarque Frances Teague : « everyone in the first act wants something he does not have¹⁵ ». Elle précise :

The bare stage of act 1 is appropriate, then, for the action makes clear that the ordinary world is a deprived world, empty of the things which will satisfy a character's wishes. In contrast, the fair itself, with its jumble of things, is a magic place, a place where wishes can, and do, come true. The stage is filled with the world in miniature in acts 2 through 4, and anything one wants can be found there¹⁶.

Le cri des marchands forains, « What do you lack ? », qui ponctue les déambulations des badauds, prend un sens existentiel autant que commercial. La transition entre les deux espaces s'opère, à la fin du premier acte, par le biais du puritain Busy et de son *leitmotif* « exceedingly ». Contraint de s'empiffrer en cachette chez Littlewit (I.vi.31-34), il voit dans la foire l'opportunité inespérée d'assouvir ses fantasmes de glotonnerie et annonce la couleur : « I will eat exceedingly » (I.vi.86-87). Il participe à l'un des trois faux tandems qui se dirigent vers la foire et qui représentent, chacun à leur façon, une forme d'excès : les figures vénales susceptibles d'escroquerie (Purecraft / Busy, puis Purecraft / Quarlous), les agents de promiscuité et de

¹³ Neil Rhodes, *op. cit.*, p. 143.

¹⁴ Thomas Dekker, *O per se O*, 1612, éd. A. V. Judges, in *The Elizabethan Underworld*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1965, p. 368.

¹⁵ Francis Teague, *op. cit.*, p. 36.

¹⁶ *Ibid.*, p. 36.

vulgarisation (Littlewit / Win, puis Littlewit / Leatherhead), les figures d'emportement et de non-retenu (Cokes / Grace, puis Cokes / Wasp).

Dépouillé de ses achats, de ses deux bourses, de son épée, de son chapeau et de son pardessus, Cokes en vient à se demander « if there be anything but thieving and coz'ning i' this whole Fair » (iv.ii.65-66). Or le verbe « cozen » prend tout son relief dans un autre contexte, celui des escroqueries menées à bien par Busy et sur lesquelles la veuve Purecraft lève le voile : « I know him to be the capital knave of the land, making himself rich by being made feoffee in trust to deceased brethren, and cozening their heirs by swearing the absolute gift of their inheritance¹⁷ » (v.ii.54-67). La révélation la plus tardive et la plus scandaleuse, c'est celle qui montre Busy et Purecraft sous leur véritable jour, celui d'escrocs professionnels dont les agissements sont exclusivement motivés par l'argent. Purecraft confie ses activités lucratives de séductrice et d'entremetteuse, les pourcentages qu'elle touche et les dons qu'elle détourne, et se présente comme « a devourer, instead of a distributor, of alms » (v.ii.53-54). En épousant les six cents livres que représente la veuve, Quarlous se met au nombre de ces figures vénales ; qui plus est, il projette de sceller cette union lucrative d'un faux : « It is money that I want ; why should I not marry the money, when 'tis offered to me ? I have a licence and all ; it is but razing out one name and putting in another » (v.ii.77-80). Ce faisant, il rejoint les faussaires, appelés dans le jargon des colporteurs « benefakers of gybes¹⁸ », dont le lieu de prédilection est la foire comme le rappelle Salgado : « [...] if a person did not have a genuine passport, he could obtain the next best thing, at a price, from the many pedlars who frequented fairs and carried on a thriving trade in forged papers¹⁹ ». Leurs falsifications et leurs escroqueries jettent un éclairage relatif sur les abus des forains. Quant à Littlewit, ce sont la promiscuité et la vulgarité de la foire que ses agissements permettent de relativiser.

Par son nom, Littlewit annonce la petitesse d'esprit. Or, il est lié à plus d'un titre au monde débridé de Smithfield. Son domicile peut se

¹⁷ Traduction de Jean-Pierre Villquin (à paraître dans la pléiade) : « je sais qu'il est le plus grand coquin du pays. Il s'enrichit en se faisant désigner comme usufruitier des terres des frères décédés et escroque leurs héritiers en jurant que leur héritage lui avait été légué en totalité ».

¹⁸ Thomas Dekker leur consacre un paragraphe et dépeint leur activité dans *O per se O*, p. 374-375.

¹⁹ Gamini Salgado, *The Elizabethan Underworld*, Stroud, Sutton Publishing, 1997, p. 56.

voir comme une antichambre de la foire : Littlewit y promeut la promiscuité en poussant sa femme dans les bras de Quarlous et en lui intimant malgré ses protestations : « You must know Master Quarlous, Win » (I.iii.45). Il est donc à rapprocher du proxénète Whit, et on peut entendre en Littlewit, « little Whit », soit un maquereau de petite volée. C'est d'ailleurs aux deux proxénètes qu'il confie sa femme en dépit des réticences de cette dernière ; les deux forains convainquent Win de devenir une poule de luxe, « a bird o' the game » (IV.v.17). Win puis Mistress Overdo, affublées d'atours de taffetas, évoquent à s'y méprendre les prostituées des faubourgs, ces « harlots in taffeta gown²⁰ » que Dekker fustige dans *Lantern and Candlelight*. C'est que Littlewit a d'autres préoccupations : sa vulgarisation du *Hero and Leander* de Marlowe pour Letherhead, marchand de « hobby-horses » et marionnettiste à ses heures. Il minimise modestement son remaniement : « I have made it a little easy, and modern for the time, sir, that's all » (v.iv.106-107), mais l'effet de burlesque dégradant est tel que la pièce devient une véritable caricature qui trahit le mépris que Ben Jonson avait pour le spectacle de marionnettes dont il dit dans *Timber, or Discoveries* : « a *Puppet-play* must be shadow'd, and seene in the darke : For draw the Curtaine, *Et sordet gesticulatio*²¹ ». Qu'il s'agisse de sa propre femme ou du texte de Marlowe, Littlewit se conduit à son insu en agent du vulgaire et de l'avilissement. Son manque de perspicacité n'a d'égal que celui de Cokes, sorte d'*alter ego* contre lequel il rivalise pour appeler Bartholmew Fair « sa foire » (I.v.60-63).

Arrivé au terme de ses mésaventures, Cokes est étiqueté par Overdo : « a disciple of enormity » (v.vi.22). Personnage naïf, écervelé et ingouvernable, Cokes est l'incarnation même du pigeon qui se fait allègrement plumer. Ce qui le perd, c'est son excès d'appétit qui se traduit par l'achat compulsif de tout ce qu'il trouve à la foire, ce que pressent Wasp : « If he go to the Fair, he will buy everything to a baby there » (I.v.103-104). En effet, Cokes dévalise intégralement la vendeuse de pain d'épice et le marchand de « hobby-horses ». Un adjectif suffit à le résumer : « exorbitant » (I.v.11), c'est-à-dire « going

²⁰ Thomas Dekker, *Lantern and Candlelight*, 1608, éd. A. V. Judges, in *The Elizabethan Underworld*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1965, p. 347.

²¹ Ben Jonson, *Timber, or Discoveries*, in éd. C. H. Herford, Percy and Evelyn Simpson, *Ben Jonson, Volume VIII, The Poems. The Prose Works*, Oxford, Clarendon Press, 1965, 240-241, p. 570.

to excess in any action or quality. Of actions, appetites, desires, etc. : excessive, immoderate²² ». S'il dit vouloir faire découvrir la foire à Grace, sa promise, c'est surtout flanqué de son gouverneur et homme à tout faire qu'il s'y rend. L'improbable tandem Cokes / Wasp pourrait en évoquer de plus réels comme le suggère Leah S. Marcus en précisant : « Jonson had just recently extricated himself from the position of tutor to the son of Sir Walter Raleigh²³ ». Si Cokes est ingouvernable, c'est, selon Wasp, qu'il a jusqu'à présent joui d'une trop grande indulgence de la part de ses précepteurs (I.iv.69-73). Or le bien-nommé Wasp (« applied to persons characterized by irascibility and persistent petty malignity²⁴ ») est lui-même une figure de l'excès, incapable de modérer son tempérament colérique, excellent de façon significative au « jeu des humeurs²⁵ » – joute rhétorique de basse volée qui consiste à contredire son locuteur quoi qu'il soutienne, parodie d'une *disputatio ad absurdum*. Leur certitude et leur obstination respectives se retournent contre eux en ayant pouvoir d'anesthésiant ; tout échauffés et sûrs d'eux qu'ils sont, ni l'un ni l'autre ne sentent les doigts agiles du pickpocket Edgworth, et leurs tribulations les mènent à une impasse : l'un se perd, l'autre est mis aux ceps. Ce qui se joue entre la non-retenue de Cokes et l'irascibilité sentencieuse et contre productive de Wasp duplique en miniature ce qui se joue à l'échelle de la foire entre les abus des forains et le zèle excessif de leurs pourfendeurs.

Excès de zèle : « Look upon me, O London ! and see me, O Smithfield ! the example of Justice, and Mirror of Magistrates ; the true top of formality, and scourge of enormity » (V.vi.31-34)

Deux personnages crient haro sur les pratiques scandaleuses des forains qu'ils désignent hyperboliquement par « enormities » (II.i.40), « foul abuses » (III.vi.82), « Bartholmew-abominations » (IV.i.86) ; ce sont les « would-be correctors²⁶ » de la pièce. Or eux-mêmes sont des figures de l'excès comme leur nom l'annonce : Zeal-of-the-land Busy et

²² *OED*, art. « exorbitant », 4. a.

²³ Leah S. Marcus, *op. cit.*, p. 47.

²⁴ *OED*, art. « wasp », 2.

²⁵ Je reprends la traduction de Jean-Pierre Villquin (à paraître dans la pléiade).

²⁶ L'expression est de Leah S. Marcus, *op. cit.*, p. 46.

Overdo en font trop et p(r)èchent par excès de zèle, l'un pour le respect de la religion, l'autre pour la bonne application des lois ; l'un pourfend l'idolâtrie, l'autre l'escroquerie. Outre l'expression lexicalisée, il y a excès de zèle parce que la notion même de zèle est pervertie : la vive ardeur à servir une cause se transforme en vive ardeur à *se servir d'une cause*. Comme le souligne Leah S. Marcus : « the Puritan [...] uses religion as a cloak for personal aggrandizement and the judge [...] argues for the supremacy of the law, meaning by that the supremacy of himself²⁷ ». On retrouve l'idée d'ambition contenue dans la racine grecque « zêlos » et la notion d'hubris n'est pas loin : redresseurs de torts soi-disant assermentés, Busy et Overdo s'estiment au-dessus de la mêlée foraine. Leur excès de zèle se traduit par une conduite décalée et un excès de langage, une rhétorique de l'hyperbole qui s'oriente vers la parodie ou vers la caricature.

Partisan excessif du puritanisme, Busy fait figure de zéléateur. Le zèle dont il fait preuve est aussi à entendre au sens de « colère contre²⁸ » : son iconoclisme se déchaîne. Il s'emploie à diaboliser la foire, ses marchands, ses produits et les divertissements qu'elle offre. Smithfield devient ainsi « the shop of Satan » (III.ii.38), « the seat of the Beast » (II.vi.41). La bière d'Ursla est prise pour sujet de diatribe : « a bottle-ale is a drink of Satan's, a diet-drink of Satan's, devised to puff us up, and make us swell in this latter age of vanity » (II.vi.29-31). Si Ursla est associée au diable en personne, Leatherhead est comparé au roi de Babylone et se voit ainsi apostrophé : « Thy hobby-horse is an idol, a very idol, a fierce and rank idol ; and thou the Nebuchadnezzar, the proud Nebuchadnezzar of the Fair, that sett'st it up, for children to fall down and worship » (III.vi.52-56). Le style hyperbolique de Busy, qui procède par gonflements successifs, répétitions de substantifs avec accrétiens d'adjectifs (comme pour « idol » dans la citation ci-dessus), atteint son sommet lorsqu'il s'attaque aux marionnettes auxquelles il assimile « stage-players, rhymers, and morris-dancers » (v.v.10). Pour tenir tête à la marionnette Dionysius et pourfendre la pratique théâtrale du « cross-dressing », il convoque l'esprit du zèle : « Assist me, zeal, fill me, fill me, that is, make me full » (v.v.38-39). La paronomase implicite entre « full » et « fool » anticipe le dégonflement de la baudruche puritaine à la vue du pantin asexué. Pour comble

²⁷ Leah S. Marcus, *op. cit.*, p. 38.

²⁸ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, art. « zèle ».

d'hypocrisie, celui qui attaque le spectacle de marionnettes et dénonce le travestissement est lui-même marionnettiste-escroc, un hypocrite au sens premier d'acteur, qui tire les ficelles des usufruits et des héritages. Leah S. Marcus émet l'hypothèse d'une satire personnalisée :

The famous Banbury Puritan William Whately, known as the « roaring boy of Banbury », habitually preached at fairs, as Zeal-of-the-land Busy does, to gather a « fairing of souls » for God. Bartholomew Fair was a favorite time for Puritan invective against the drama because the crowds of fairgoers visiting London filled the playhouses to overflowing²⁹.

Mais les propos excessifs de Busy et le fanatisme dont il fait montre ont, d'ores et déjà, été invalidés par le portrait au vitriol brossé par Quarlous (1.iii.129-142) et par sa gloutonnerie qui permet à Neil Rhodes de faire l'équation entre « the incontinence of his appetite » et « the incontinence of his speech³⁰ ». Pour William Blisset, les traits du puritain sont tellement exagérés qu'ils en deviennent caricaturaux : « [a] *reductio ad absurdum* of Puritan sectaries³¹ ». Il est à cet égard significatif que la pièce ait rarement été rejouée entre 1614 et 1660³². Les aspects rigides et fanatiques du puritanisme sont dénoncés à travers Busy³³ au même titre que l'est la mise en application de la loi, sans discernement ni nuance, à travers Overdo.

Celui qui fait pendant au zéléteur Busy, c'est Overdo le zélateur, capable de pousser le zèle jusqu'à l'aveuglement. Son but unique, c'est : « to wind out wonders of enormity » (II.ii.110), et pourtant il grossit les petites arnaques, se méprend sur le compte du coupe-bourses Edgworth, dont il se veut le sauveur, et est abusé par le faux Trouble-All auprès de qui il espère se racheter. Son aveuglement à la foire fait écho à sa partialité à la Cour des Pieds Poudreux, partialité suggérée par son sous-fifre Bristle : « when he is angry, be it right or wrong, he has the law on 's side ever » (IV.ii.74-75). Geoffrey Aggeler précise : « Overdo becomes so absorbed in the contemplation of his own virtue and his sense of the role he is playing that he cannot accurately observe

²⁹ Leah S. Marcus, *op. cit.*, p. 39.

³⁰ Neil Rhodes, *op. cit.*, p. 152.

³¹ William Blisset, *op. cit.*, p. 87.

³² Voir Frances Teague, *op. cit.*, p. 49.

³³ Voir Alison A. Chapman, « Flaying Bartholomew: Jonson's Hagiographic Parody », *Modern Philology*, vol. 101, n° 4, May 2004, p. 511-541.

what is taking place before his eyes³⁴ ». Peu confiant en ses hommes, Overdo veut faire cavalier seul — « I, Adam Overdo, am resolved therefore to spare spy-money hereafter, and make mine own discoveries » (II.i.38-39). Or, si ceux qu'il dénigre comme « a foolish constable or a sleepy watchman » (II.i.29) correspondent au type des « slowbellies », lui-même s'apparente aux « busybodies », les « slowbellies » et les « busybodies » étant les deux types de juges de paix que Jacques 1^{er} trouvait inadéquats³⁵.

L'excès d'assurance et d'importance que se donne Overdo est tel que, dans le *leitmotif* grandiloquent qui ouvre et clôt son premier soliloque, il se place en serviteur de la justice avant le roi : « in Justice's name, and the King's, and for the Commonwealth » (II.i.1-2, 46-47). Il ne cite pas moins que Cicéron, Virgile, Horace, Persée, Juvénal, et se réclame de Junius Brutus, d'Hercule, de Colomb, de Magellan et de Drake. Dans une mégalomanie cosmique, il va jusqu'à se prendre pour Zeus : « cloud-like, I will break out in rain and hail, lightning and thunder, upon the head of enormity » (v.ii.4-6). Le roi Jacques 1^{er} en personne n'est pas loin, comme le souligne Julie Sanders : « he [Overdo] cannot help but suggest the King's own tendency towards hyperbolic self-comparisons with Jove, this being a central conceit of Jacobean iconography and the masque genre³⁶ ». En général, Overdo recourt à une rhétorique de l'excès que Leah S. Marcus identifie comme « the high flown Ciceronian rhetoric characteristic of the courts of common law³⁷ ». Lorsque le comique l'emporte sur le pompeux, son style peut aussi évoquer celui de pamphlétaires comme Robert Greene et Thomas Dekker pourfendant les abus des escrocs et des faux gueux dans les « cony-catching pamphlets ». Overdo pourrait être l'incarnation scénique du « Belman » de Dekker dans *The Belman of London. Bringing to light the most notorious villanies that are now practised in the Kingdome* (1608). Le livre noir sur lequel il se propose de consigner chaque scandale — « Here is my black book for the purpose » (II.i.43-44) — pourrait se lire comme une allusion au pamphlet de Greene, *The Black Book's Messenger. Laying open the Life and Death of Ned Brown, one of the most notable Cutpurses,*

³⁴ Geoffrey Aggeler, « Ben Jonson's Justice Overdo and Joseph Hall's Good Magistrate », *English Studies*, 1995, p. 438.

³⁵ Voir William Blissett, *op. cit.*, p. 89-90.

³⁶ Julie Sanders, *Ben Jonson's Theatrical Republics*, Londres, Macmillan, 1998, p. 94.

³⁷ Leah S. Marcus, *op. cit.*, p. 57.

Crossbiters, and Cony-catchers, that ever lived in England (1592). L'allusion se charge d'ironie puisque le livre d'Overdo, lui, consigne un impair de taille : Edgworth n'y est pas identifié comme coupe-bourses mais comme oie blanche.

Overdo sert une satire à détente multiple. Outre quelques flèches satiriques visant ponctuellement le souverain, on a vu se profiler derrière le personnage le type du « good magistrate » de Joseph Hall, le « Chief Justice » Edward Coke et le maire de Londres Thomas Hayes³⁸. Or le personnage lui-même est tourné en dérision dans la pièce qui en présente deux caricatures sous les traits de Mistress Overdo et de Trouble-All, redoublant ainsi l'effet de burlesque dignifiant. Se prenant pour son mari en l'absence de celui-ci, Mistress Overdo pêche par excès de mimétisme et semble prise de psittacisme, au point de devenir une curiosité pour les forains eux-mêmes. Edgworth s'adresse à Quarlous et Winwife en ces termes : « Mistress Justice, there, is the goodest woman ! She does so law 'em all over, in terms of justice, and the style of authority, with her hood upright—that I beseech you come away, gentlemen, and see 't » (IV.iii.110-113). Si Mistress Overdo témoigne du ridicule auquel conduit l'application rigoriste de la loi, Trouble-All témoigne des errements et du carcan qui peuvent en découler. Expulsé de la Cour des Pieds Poudreux par Overdo, il a perdu la raison au point que, dit Bristle, « he will do nothing but by Justice Overdo's warrant : he will not eat a crust, nor drink a little, nor make him in his apparel ready. His wife, sir-reverence, cannot get him make his water, or shift his shirt, without his warrant » (IV.i.52-56). L'excès de zèle confine ici à l'absurde. Qu'en déduire sinon que la loi doit être appliquée avec discernement et modération, comme le préconise Jacques I^{er} dans son *Basilikon Doron*, et non devenir une force omnipotente ? Leah S. Marcus précise :

His [Ben Jonson's] target is not the law itself, but the abuse of law. Beneath its surface of folly and obfuscation, *Bartholomew Fair* is a lucid and elegant defense of royal prerogative, particularly the king's power to 'licence' plays and pastimes, against those contemporaries who grounded their opposition to such 'licentious enormities' in the doctrine of the supremacy of the law³⁹.

³⁸ Voir notamment Geoffrey Aggeler, « Ben Jonson's Justice Overdo and Joseph Hall's Good Magistrate », *English Studies*, 1995, p. 434-442.

³⁹ Leah S. Marcus, *op. cit.*, p. 40.

À la fin de la pièce, Overdo, bouche-bée devant la prostituée malade dans laquelle il reconnaît sa propre femme, est ramené à la juste mesure et, sur les conseils de Quarlous, son excès de zèle cède la place à sa part d'humanité : « remember you are but Adam, flesh and blood ! You have your frailty. Forget your other name of Overdo, and invite us all to supper. There you and I will compare our 'discoveries', and drown the memory of all enormity in your biggest bowl at home » (v.vi.93-97). « Enormity », qui à force de répétition et d'emploi abusif s'était peu à peu vidé de son sens, est relégué aux oubliettes et remplacé par le terme neutre de « discovery ». Comme le souligne Thomas L. Martin, « the enormity of the play, this copia of human foible and irregularity, stretches all bounds and then is moderated to a golden mean⁴⁰ ». Dans la maxime latine qu'Overdo fait sienne, en déclarant « my intents are *ad correctionem, non ad destructionem ; ad aedificandum, non at diruendum* » (v.vi.107-109), on entend l'écho de la conclusion à laquelle Wasp en était venu : « He that will correct another must want fault in himself » (v.iv.91). Est-ce à dire qu'écarts, abus et excès fonctionnent dans la pièce essentiellement comme repoussoirs préparant l'avènement de la juste mesure ?

Il est intéressant à cet égard de garder à l'esprit la double représentation de *Bartholmew Fair*. On peut penser que Jonson, lorsqu'il met en scène sa comédie au Hope Theatre pour un public qui a boudé, en 1611, *Catiline, His Conspiracy*, use d'une stratégie démagogique. Pour plaire à un auditoire peu cultivé, il faut forcer le trait, penser en termes de démesure et de caricature, ainsi qu'il l'explique sans détours dans *Timber, or Discoveries* : « jests that are true and naturall, seldome raise laughter, with the beast, the multitude. They love nothing, that is right, and proper⁴¹ ». Mais pour un public plus averti et plus subtil comme celui de Whitehall ? Excepté le traditionnel épilogue adressé au roi, le dernier mot de la pièce est, de façon assez inattendue, laissé à Cokes qui accepte l'invitation d'Overdo et suggère : « bring the actors along, we'll ha' the rest o' the play at

⁴⁰ Thomas L. Martin, « Enormity and *Aurea Mediocritas* in *Bartholmew Fair*. The Ideals of Classical Comedy », *The Ben Jonson Journal*, vol. 2, 1995, p. 147.

⁴¹ Ben Jonson, *Timber, or Discoveries*, in eds. C. H. Herford, Percy and Evelyn Simpson, *Ben Jonson, Volume VIII, The Poems. The Prose Works*, Oxford, Clarendon Press, 1965, 2658-2660, p. 644.

home » (v.vi.110-111). Le « my good friends all » (v.vi.104) d'Overdo inclut donc non seulement les visiteurs et les forains, mais aussi les acteurs représentés *via* les marionnettes. Leah S. Marcus rappelle que, dans les années précédant la représentation de *Bartholmew Fair*, les « City Fathers » et les juges de paix avaient redoublé de zèle pour mettre au ban pièces de théâtre et divertissements, alors qu'ils fermaient les yeux sur leurs formes plus ou moins dévoyées dans les foires pour des raisons strictement économiques, les bénéfices des foires revenant à la Corporation de Londres et non au roi. On peut donc en conclure avec elle :

Jonson's equation between fair and play therefore functions as an indictment of the king's London opposition, but an indictment tempered with mercy. He advises its grave citizens and judges not to carry on about the 'enormities' of the royal monopoly of the drama until they have curbed the 'enormities' of their own fair⁴².

Pascale DROUET
Université de Poitiers

⁴² Leah S. Marcus, *op. cit.*, p. 42.