



HAL
open science

Structures comiques et double discours politique à la Restauration : l'exemple de *The Surprisal* de Robert Howard

Clara Manco

► **To cite this version:**

Clara Manco. Structures comiques et double discours politique à la Restauration : l'exemple de *The Surprisal* de Robert Howard. *Etudes Anglaises*, 2019, 72 (3), pp.260-273. halshs-03933799

HAL Id: halshs-03933799

<https://shs.hal.science/halshs-03933799v1>

Submitted on 10 Jan 2023

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.

Copyright

STRUCTURES COMIQUES ET DOUBLE DISCOURS POLITIQUE À LA RESTAURATION : L'EXEMPLE DE *THE SURPRISAL* DE ROBERT HOWARD

Clara Manco

Klincksieck | « Études anglaises »

2019/3 Vol. 72 | pages 260 à 273

ISSN 0014-195X

ISBN 9782252042663

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2019-3-page-260.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Klincksieck.

© Klincksieck. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Structures comiques et double discours politique à la Restauration : l'exemple de *The Surprisal* de Robert Howard

The Surprisal de Robert Howard est une comédie qui semble s'inscrire dans la tradition des pièces anti-puritaines de la Restauration. En effet, un certain nombre de facteurs structurels, ainsi que la réactivation *ad hoc* de stéréotypes antérieurs, semblent faire de la pièce un véritable manifeste royaliste, proche par exemple de *The Committee* du même auteur. Mais une lecture détaillée de ces pièces révèle que ce discours ostensible est travaillé de l'intérieur par des tensions discrètes mais significatives. La complexité de l'interprétation qui en émerge pourrait être le triple reflet de la diversité sociale et politique des publics du théâtre, de la difficulté à adhérer à un discours royaliste affaibli par les manquements du monarque réel, ainsi que de la nécessité, même pour un homme de cour tel que Howard, de ménager à la fois une loyauté politique manifeste et des possibilités de subversion.

Robert Howard's The Surprisal is a comedy that seems to belong to the Restoration tradition of anti-Puritan plays. A certain number of structural factors as well as an ad hoc reactivation of prior stereotypes indeed seem to make the play something of a Royalist manifesto, similar to The Committee, by the same author. But a more in-depth reading shows that inconspicuous yet revealing ambiguities undermine this surface discourse. A new, more complex interpretation then emerges, possibly resulting from the social and political diversity of the theatre's audience, from the difficulty to adhere uncritically to the royalist discourse given the real monarch's shortcomings, and from the necessity, even for a courtier such as Howard, of preserving both a manifest political loyalty and a space for subversion.

Parmi les pièces qui faisaient salle comble à la Restauration, très peu de titres sont demeurés familiers du grand public. Pourtant, l'importance sociale et politique du théâtre était considérée comme une évidence : restaurer le théâtre londonien, qui avait pratiquement disparu sous la règle puritaine, fut l'une des premières décisions du nouveau roi Charles II (19 juillet 1660)¹. Passionné de théâtre, il organise un duopole en distribuant des lettres patentes à deux de ses proches, Thomas Killigrew et

1. Il persistait cependant une activité théâtrale semi-clandestine (Rollins; Clare).

William Davenant, nommés directeurs des deux nouveaux établissements². Ces deux théâtres s'insèrent ensuite classiquement dans une économie de marché, sans intervention étatique.

La capacité de persuasion politique du spectacle théâtral, en particulier de la tragédie, est alors une évidence. Le spectacle agite des sentiments violents, mobilise des dynamiques complexes d'identification, est propice aux effets de groupe et de participation du public : ces caractéristiques font du spectacle un instrument de pouvoir privilégié. La solidarité entre la scène et la Couronne fait d'ailleurs partie des *topoi* rhétoriques de nombre de prologues et d'épilogues de l'époque, dont le plus célèbre, dès 1660 :

This truth we can to our advantage say,
They that would have no KING, would have no Play:
The Laurel and the Crown together went,
Had the same Foes, and the same Banishment. (Denham 1)

On trouve aussi sous la plume d'Aphra Behn : « Plays and publick Diversions are [...] one of the most essential Parts of good Government » (Behn 2). L'efficacité politique de la comédie en particulier est remarquée : la démonstration virtuose du *wit* construit de façon performative une supériorité, sans recours à l'argumentaire ou au raisonnement. L'efficacité du rire est d'ailleurs ce qui provoque le soupçon à son égard, comme le formule Richard Blackmore : « The Sweetness of the Wit makes the Poison go down with Pleasure, and the Contagion spreads without Opposition » (Blackmore 8). Les phénomènes d'adhésion involontaire, par exemple la flatterie suscitée par une plaisanterie subtile, renforcent les dynamiques de connivence ou de rejet qui structurent les identités au sein de tout groupe social. Le pouvoir de séduction politique du rire, efficace sans être coercitif, est déjà pleinement reconnu.

Le caractère scandaleux et répétitif des intrigues amoureuses représentées sur la scène comique de la Restauration a cependant amené une tradition de lecture à la considérer comme aussi superficielle qu'insaisissable politiquement. Un second type de lecture consiste au contraire à y voir un instrument d'hégémonie culturelle, ne s'adressant qu'à un public restreint de courtisans *Cavaliers* à qui il présente l'ennemi puritain comme systématiquement cocu, dévot et hypocrite. Une troisième tradition de lecture fait la synthèse de ces contradictions en faisant du caractère immoral et superficiel de cette comédie l'expression d'une réaction contre l'esprit de sérieux des années cromwelliennes³. En somme, la comédie de la Restauration

2. Les dates officielles d'obtention des lettres patentes, le 25 avril 1662 pour Thomas Killigrew et le 15 janvier 1662/3 pour William Davenant, officialisent la pratique de fait d'un duopole depuis 1660.

3. Le 19 avril 1650 est voté un *Act for the better observation of the Lord's Day, Days of Public Humiliation and Thanksgiving*, qui vise à surveiller la bonne observation du Sabbat. Le 10 mai de la même année, un *Act for suppressing the detestable sins of Incest, Adultery, and Fornication* prévoit la peine de mort pour adultère. Enfin un

a souvent été interprétée comme une provocation politique déguisée en provocation morale et sociale : forniquer et boire, c'est être du « bon côté », celui des rieurs et du pouvoir royal (Bruce 14). Le théâtre aurait ainsi été un lieu d'autocélébration symbolique de la Couronne restaurée.

Mais la lecture attentive de certaines pièces invite à reconsidérer cette cartographie des rapports du pouvoir à la scène. *The Surprisal* de Robert Howard est l'une de ces pièces où la propagande royaliste semble le plus manifeste, mais les contradictions, tensions et ambiguïtés internes du discours laissent apparaître d'autres possibilités de lecture. Y a-t-il donc un (ou des) sous-texte(s) et une (ou des) visées politique(s) dans *The Surprisal*, et si oui, lesquels ?

Un conditionnement conservateur ?

L'institution théâtrale a-t-elle la possibilité concrète, dans les circonstances matérielles qui sont les siennes, de s'affranchir de cette dépendance, de cette connivence initiale vis-à-vis du pouvoir royal, d'être autre chose que ce que Guy Debord appelle l'« autoportrait du pouvoir » (12) ? Les facteurs d'influence structurels sont nombreux : les lettres patentes royales et la nomination des directeurs, l'investissement personnel du roi dans la vie théâtrale (Charles II assiste à des pièces, choisit ses favoris parmi les acteurs, suggère des sujets de pièces). À ceci il faut ajouter l'existence d'une censure qui, si elle ne semble pas avoir été systématique, a pu empêcher plus d'une représentation (voir Patterson). Parmi les dramaturges, bon nombre ont une charge administrative, un titre, des protecteurs puissants ou des fréquentations dans les cercles de la cour. On peut donc supposer un degré d'autocensure des dramaturges, des gérants de théâtre ou des comédiens, résultat de ces conflits d'intérêts objectifs. Enfin, le théâtre peut constituer comme une extension de la cour : il n'est pas rare d'y croiser des personnages importants, voire, comme le fait Samuel Pepys, de se rendre au théâtre dans ce but. S'il ne s'agit pas d'un théâtre de cour (les *citizens* et autres catégories ayant vraisemblablement constitué une part non négligeable du public⁴), il n'en reste pas moins que celle-ci a pu demeurer une clientèle-clé. La cour lance les modes, achète les places les plus chères, fait venir d'autres clients, qui viennent peut-être autant pour le spectacle que pour l'admirer : difficile de s'aliéner une telle clientèle (voir Love 1980, Love 1968, Bear et Love 1969). Les conditions matérielles et humaines de production du théâtre de la Restauration forment donc un dispositif propice à un discours homogène et hégémonique, que

Act for the better preventing of profane swearing and cursing est voté le 28 juin (Firth and Raits, vol. ii., 383, 387 et 393).

4. Si traditionnellement le *pit* est réservé aux courtisans et les premières loges aux Grands de la cour, il n'existe pas de ségrégation sociale formelle dans l'attribution des places, du moment que l'on peut s'acquitter du prix exigé.

l'abondance de plaisanteries référentielles, signe d'un certain degré de connivence, semble confirmer.

Le cas de Sir Robert Howard n'est pas atypique : issu de la noblesse, royaliste pendant les guerres civiles, emprisonné sous le Commonwealth, il occupe après la Restauration une série de positions importantes dans l'administration. Robert Howard a des liens personnels forts avec le monde du théâtre : sa sœur a épousé John Dryden, ses propres frères Henry, Edward et James écrivent des pièces, il possède des parts au *Theatre Royal* ; enfin, il est enfin l'auteur de *The Committee*, l'un des succès les plus durables entre 1660 et 1688, souvent lu comme une pièce de propagande anti-puritaine (Dharwadker, Willie). On peut donc faire l'hypothèse par défaut d'un biais politique de Robert Howard, coïncidant avec les tendances de la scène en général, en faveur de la Couronne. Il est pourtant vrai qu'en 1688, Robert Howard fait partie des facilitateurs de l'accession de la maison d'Orange au trône.

Le cas de *The Surprisal* : un discours royaliste ?

The Surprisal est une comédie populaire : elle est publiée pour la première fois en 1665, mais jouée au moins entre 1662 et 1668⁵. Le schéma des personnages est classique : le couple héroïque (Cialto et Samira) est doublé d'un équivalent plus comique, formé par Emilia et Miranzo. Les opposants sont Brancadoro, le riche *fop* imbécile, imbu de lui-même et obsédé par son argent, qui veut acheter un mariage avec Emilia. Reste Villerotto, personnage inquiétant qui dit chercher à se venger de Cialto, mais dont les motivations ne sont jamais éclaircies.

Le discours politique qui structure la pièce semble transparent à travers des réseaux de signification et de *topoi*, hérités de traditions antérieures mais chargés de sens supplémentaires dans le contexte de la Restauration. Selon Robert Markley : « For Sprat and many of his contemporaries, the Civil War was a contest for linguistic as well as political power, a struggle to determine which faction would define the language of loyalty, morality and virtue. This politicizing of language is almost invariably lamented or denounced by writers of all political persuasions » (37). La première des caractéristiques des personnages nobles (Cialto et Miranzo) est qu'ils n'ont pas peur de l'affrontement physique, contrairement à Brancadoro et Villerotto, qui sont des lâches de comédie classique (ainsi Brandadoro répète-t-il « I will speak boldly » et « I'll speak a bold word » tout en se

5. On peut au moins attester de représentations en avril 1662, puis avril, août, novembre 1667, puis avril et mai 1668. (Van Lennep, Avery et Scouten). La division en scènes étant irrégulière et peu significative, les références au texte ici et ci-après renvoient à l'acte, à la scène et au numéro de page dans l'édition citée en bibliographie. Langbaine classe *The Surprisal* comme une tragicomédie, mais l'édition originale indique bien « *The Surprisal, A Comedy* ».

cachant au premier danger ; II, 1, 17). Cialto s'exprime parfois en vers, et son nom est souvent précédé de l'épithète épique *furious* (II, 1, 17).

On observe également la dichotomie héritée de la comédie antique entre les personnages qui ont de l'argent (ridicules) et ceux qui ont de l'esprit. Cette différence correspond ici d'une part à une différence sociale (la supériorité aristocratique s'exprime, selon Norbert Elias, par une éthique de consommation « qui règle ses dépenses non pas sur les fonds disponibles mais sur les exigences de sa condition », xvii), d'autre part à une différence politique : même si l'historiographie a fortement nuancé ce point de vue, le partisan rebelle du Commonwealth est souvent, dans les représentations de 1660, un *citizen*, un échevin, un petit marchand de Londres. Le mépris aristocratique de l'argent et la valorisation du *wit* acquièrent donc dans *The Surprisal* une connotation partisane en plus de leur valeur topique traditionnelle. La logique de la parole donnée, celle de Cialto et Miranzo (« I am oblig'd so far / In common ties, that every Gentleman / Is bound unto another by », II, 2, 21) s'oppose à la logique contractuelle qui prévaut chez Villerotto et Brancadoro, et qui, en plus d'être inférieure ontologiquement, n'est pas respectée par ceux qui la défendent. Ainsi :

Villerotto – But your Writings and Covenants

You can't in honour break them.

Brancadoro – I care not; who dares sue me? (II, 1, 15)⁶

Brancadoro et Villerotto ne font qu'accomplir leur destin théâtral en trahissant ceux qu'ils ont appelés « friends ». L'insistance sur la « loyauté » des personnages positifs a quant à elle un sens politique transparent. Le spectateur-lecteur n'est donc guère surpris d'apprendre à l'acte II que la fortune de Cialto a été spoliée par le père de Brancadoro, d'une façon qui suggère les appropriations parlementaires de 1643⁷.

De même, le respect véritable de la religion par les personnages positifs s'oppose au zèle apparent (en fait utilitariste) des personnages négatifs : ainsi Brancadoro insulte-t-il une nonne (« harlotry nun », IV, 2, 44) et blasphème-t-il ostensiblement en pénétrant dans un couvent, tandis que Villerotto se moque lorsque Samira implore le secours divin, ce qui réactive le trope comique traditionnel du dévot hypocrite, particulièrement pertinent en période post-Commonwealth⁸. Enfin, la question de la virilité (Cialto, Miranzo), opposée à la fois à l'effémination (celle de Brancadoro, plutôt comique) et à la perversité (celle de Villerotto, tantôt comique, tantôt inquiétante), acquiert aussi de fortes connotations

6. Voir aussi « *Brancadoro* – Only the obeying part of men / Observe the rules of Honour in their Friendship » (II, 1, 7).

7. « *Cialto* – How! Would the Fool purchase my Love / As his damned gripping Father did my Fortune? » (II, 1, 13)

8. « *Samira* – O heaven protect us! *Villerotto* – Why now you run on that mistake again! » (IV, 3, 49). Voir aussi par exemple « *Miranzo* – When people are cross'd / And vex'd, they grow Religious presently » (III, 4, 32).

politiques. Tandis que Cialto aime et est aimé, Brancadoro obéit à un paradigme plutôt burlesque : cherchant à se marier malgré une indifférence assumée envers le beau sexe, il est constamment castré symboliquement. Son épée est dite « not well mounted » (IV, 1, 41) ; et il est prêt à épouser une jeune fille qu'il n'a jamais vue (I, 1, 9). Villerotto est sexuellement plus inquiétant, en particulier à l'acte IV scène 3, une longue scène qui insiste complaisamment sur son excitation devant Emilia et Samira, ses prisonnières sans défense (les didascalies précisent qu'il agite sa dague, substitut phallique symboliquement inférieur à l'épée de Cialto). La scène (qui constitue la surprise du titre ?) est particulièrement longue, peut-être pour permettre au spectateur de profiter plus longtemps du spectacle des deux actrices à demi dévêtues.

Mais l'ordre est bientôt rétabli, avec un mariage classique de comédie ; selon la formule de Douglas Canfield, « women marry men with not only the right stuff but the right class credentials » :

These plays (cit-cuckolding plays of the late 1670s and early 1680s) simply peel back the civilized veneer to reveal the naked power politics of class warfare beneath. They reinscribe Stuart ideology, in Michel Foucault's terms, not only through language but through bodies themselves, where the perfect, potent bodies of Cavalier rakes dominate over the imperfect, impotent bodies of Cits and where the bodies of women become the contested ground for class dominance and, ultimately, symbols of the contested land of England. (Douglas Canfield 67)

Politiquement, on peut lire dans cette valorisation d'une virilité franche et enthousiaste un écho des critiques et suspicions qui entourent le grand nombre de maîtresses du roi, critiques qui ne se dissipent pas à mesure que progresse le règne, au contraire⁹. Enfin, la virilité du héros loyal pourrait faire écho au *topos* populaire, présent depuis 1660, du roi « époux de la nation » et « choisi » par celle qui l'aurait « rappelé » : la question du consentement et du choix féminin, motifs topiques de comédie, est donc elle aussi symboliquement politisée¹⁰. En général, les personnages positifs sont associés au naturel, à l'authenticité (tout est transparent chez Cialto : noblesse, amour, courage), tandis que les personnages négatifs recourent à toutes sortes d'intermédiaires ou de médiations : argent, poursuites judiciaires, complots, poètes-nègres, institutions politiques corrompues, mercenaires. Ainsi Villerotto fait-il appel pour sa mystérieuse vengeance à deux soldats pauvres, en ces termes : « For a little money, Instruments / May be found » (avec un enjambement qui

9. En particulier avec l'arrivée à la cour de Louise de Kéroualle, Française soupçonnée d'être une espionne à la solde de Louis XIV, qui devient rapidement maîtresse de Charles II.

10. Sur les ambiguïtés du traitement de la virilité exacerbée du roi, à la fois généreuse et menaçante, dans les représentations, voir Weber. Voir aussi Villerotto : « [...] And a Rape, (as the Wench call'd it) » (I, 1, 9).

souligne le caractère inauthentique et déséquilibré de son attitude, I, 1, 9). Brancadoro menace ses ennemis de poursuites judiciaires plutôt que de venger son honneur à l'épée. Il paye un poète pour écrire les lettres d'amour qu'il est incapable de composer lui-même. Cialto quant à lui parle péjorativement de « politick patience » et du « false Senate » (II, 1, 14). À l'inverse, tous les personnages, y compris opposants, reconnaissent spontanément la valeur de Cialto, tandis que Brancadoro, qui réclame sans cesse cette reconnaissance, ne l'obtient jamais¹¹. Cialto a aussi le privilège de trois soliloques (II, 2, 19, puis III, 8, 36 et V, 1, 53). Les personnages positifs sont du côté de l'instinct, de la conscience, du cœur (ainsi le mercenaire repentant s'avouera-t-il finalement « I find I have more Conscience than I thought I had », II, 4, 23), alors que les opposants sont du côté de la rhétorique raisonneuse, traditionnellement associée à la déloyauté (Villerotto est ainsi « this Rhetorical Gentleman », II, 4, 22). La charge supplémentaire de sens politique de ces *topoi* comiques classiques donne à la pièce une force de persuasion d'autant plus efficace qu'elle s'appuie sur des tropes préexistants, ce qui lui donne l'apparence d'une intemporalité dépolitisée.

À plus d'un titre, *The Surprisal* fait aussi explicitement œuvre historiographique dans sa lecture des guerres civiles et de la Restauration. Alors que Villerotto et Brancadoro, les personnages négatifs, sont associés à la précipitation et à la brusquerie dans toutes leurs actions (« haste », « press'd », « urg'd », « bold », etc.), les personnages positifs obéissent à une autre temporalité, celle du temps long. Cialto, parti un moment en exil, est toujours aimé de ses amis et de sa maîtresse à son retour (son interrogation inquiète « What Changes a little time produceth ? » est rhétorique, car rien n'a changé, I, 1, 2). Il peut ainsi conclure, dans une sentence au rythme mimétique : « Friendship and Fate / Have their slow pace » (II, 2, 19). Opposer ces deux temporalités permet d'évacuer implicitement les moments de désordre (où la figure du héros est absente, où le méchant a triomphé provisoirement) comme un « épisode », un moment négligeable comparé au temps long de la légitimité véritable, seul à faire sens. La pièce tient plus généralement un discours providentiel. Le mot de *restoration* lui-même est présent, acte III scène 2, lorsqu'une nonne dit à Cialto : « Heaven restore all you have lost, / And then preserve it to you » (IV, 2, 44). L'exil de Cialto, qui rappelle celui de Charles, n'est pas incompatible avec ce discours : Cialto, accablé de malheurs, s'est *de lui-même* éloigné de ses amis pour les préserver du sort qui l'accable. Cette sollicitude rend bien sûr Cialto d'autant plus digne d'amour, et aussi bien Samira que Miranzo savent rendre justice à cette noblesse d'âme :

11. Ainsi c'est précisément Villerotto qui appelle Cialto « roaring Lion », « furious Cialto » et parle de ses « terrible looks » (respectivement IV, 2, 44, et II, 1, 14). Pour ce qui est de Brancadoro, un exemple : « *Brancadoro* – My name is Signior *Brancadoro*; you have heard on't / I warrant you, e're now. *Nun* – I know not what you mean » (IV, 2, 43).

Cialto – I complain'd not, fairest Samira,
 That you were so, when I was Fortunes Favorite
 And so I will not hope for pity,
 Now that I am turn'd her Slave.
Samira – As my thoughts were never mov'd
 With Arguments drawn from prosperity; so believe,
 I shall have no aversion for the Virtuous
 Although Unfortunate. (II, 1, 12)

Une justice divine veille donc sur l'ordre naturel et sacré des choses, qui, s'il peut être temporairement ébranlé, sera heureusement toujours rétabli, puisqu'on reste dans l'ordre de la comédie. De plus, les véritables meneurs de révolte sont peu nombreux (Villerotto surtout) et ceux qu'ils parviennent à inciter au désordre (deux vauriens employés par Villerotto pour tuer Cialto) le font en réalité non par conviction mais par nécessité économique¹². Les penseurs du désordre sont désolidarisés du peuple, qui ne les suit que parce qu'il est manipulé, et non par adhésion à la cause. Villerotto, le « Rhetorical Gentleman », se sert de son verbe pour inciter à la révolte, mais le peuple refusera bientôt ces discours fallacieux en se rappelant son allégeance véritable. Dès lors, il n'est pas illogique pour le magnanime Cialto de préférer le pardon à la vengeance, dont le vocabulaire est l'attribut exclusif de Villerotto, comme Charles II avec l'*Act of Oblivion and Indemnity*¹³. Enfin le passage suivant, prononcé par Miranzo, achève d'explicitier l'analogie :

Miranzo – [...] the subtle Politician
 That cannot reach his ends in peace, throws all
 Into disorder.
 He snatches others first from their enjoyments,
 And that makes way for his designs.
 I find we are alike; for Peace must be
 More fatal than Loves Civil War to me. (III, 4, 31-32)

On reconnaît là l'idée élisabéthaine d'un désordre cosmique provoqué par la chute du souverain, le discrédit jeté sur le politique, l'égoïsme secret du meneur de révolte qui cache ses intérêts personnels sous une prétention au souci du bien commun. La confiscation des « enjoyments » (le mot renvoie ici aux femmes que Villerotto séquestre) évoque l'austère règle des années puritaines, et associe les personnages loyaux, Cialto et Miranzo, à l'esprit comique de légèreté et de plaisir. Les mots de « Civil War » achèvent d'appuyer la suggestion. Par ce réseau d'allusions, *The*

12. Voir « *Villerotto* – [...] neither Virtue nor Courage shou'd be safe / From mixture of Necessity » (II, 2, 18). Les soldats en question sont des personnages à la fois comiques, voire farcesques, et inquiétants.

13. Plus précisément l'*Act of Free and Generall Pardon, Indemnity and Oblivion* (Raithby 226-34). Là encore, la vertu générique du pardon typique des fins de comédie est doublée d'un sens politique précis. Dans la pièce, voir « *Cialto* – All thoughts of my revenge on others vanish » (II, 2, 20).

Surprisal est une œuvre partisane, qui interprète la guerre civile comme un moment d'égarement de l'Histoire, une conjoncture défavorable mais finalement superficielle, qui se termine heureusement par un retour à l'ordre, par le triomphe comique de l'amour et de l'amitié véritables, et par le pardon magnanime des égarés.

Zones de tension

La pièce comporte également un nombre déroutant de contradictions à ce discours. Les points de tension sont nombreux, où le système de valeurs décrit jusqu'ici est présenté comme problématique, voire mis en échec. L'une de ces difficultés concerne la question de l'obéissance filiale. Dans *The Surprisal*, le personnage d'Emilia, d'abord soumis à son père qui veut la marier au riche idiot Brancadoro, apprend l'importance d'une désobéissance vertueuse lorsqu'elle reconnaît en Miranzo l'homme qu'il lui faut¹⁴. La désobéissance permet l'intrigue comique, mais l'obéissance est aussi la valeur patriarcale et royaliste par excellence (en particulier après la diffusion de *Patriarcha*, de Robert Filmer) : l'incohérence devient manifeste lorsque Cialto fait un éloge malaisé de l'obéissance inconditionnelle aux aînés, pourtant ici clairement ridicules. La répartition entre Cialto (personnage héroïque) et Miranzo (mi-héroïque mi-comique) des vertus d'obéissance et de désobéissance ne parvient pas à lever complètement l'embarras de cette contradiction. La valeur d'authenticité et de transparence évoquée plus haut, ainsi que la dimension héroïque du personnage de Cialto, sont aussi objectivement compromises par le recours comique classique au subterfuge et au déguisement. Le personnage de Cialto est construit comme un personnage noble, mais se trouve ensuite obligé de se déguiser, et livre ce qu'on pourrait interpréter comme une parodie de délibération tragique :

Cialto – [...] in the mean time I must disguise my self,
And henceforward I shall every day
Resemble less and less what I once was.
Things running to decay grow every moment
Most unlike themselves. (III, 8, 39)

Cette tirade du déclin est étrange appliquée à un procédé aussi inoffensif et traditionnellement comique que le déguisement : peut-être est-elle nécessaire parce que la scène évoque vivement la fuite de Charles en 1651, obligé de se déguiser pour s'enfuir après la cuisante défaite de Worcester, un épisode rapidement devenu l'objet de plaisanteries populaires. Une

14. « *Samira* – You might command me 'gainst my Inclination, / But I am bless'd with such Indifference, / That 'tis no trial of my Duty, Sir, / To give my free consent » (I, 1, 10). On pourrait également ajouter que la scène de séduction d'Emilia par Miranzo, par sa précipitation, fait écho de manière suspecte à sa tentative de viol par Villerotto (« You press me strangely », « why d'you cruelly disturb me? »? III, 1, 29).

telle compromission est justifiée par l'expression « most unlike [him] self » : Cialto trahit sa nature noble et la conserve à la fois. Plus loin, une autre dissonance de ton retient l'attention lorsque Villerotto, pour les convaincre d'exécuter Cialto, tient à deux soldats démobilisés et pauvres le discours suivant :

Villerotto – Come we are betray'd and fool'd;
 Those that have power over us
 Confirm themselves by Cruelty and Cheating;
 One they call Justice, the other Pollicy.
 Mean while the poor must starve, or else be whipp'd [...]
 The rich and powerful part of Men
 Are answerable for those deeds
 To which they force the poor and the necessitous [...]
 Are you convinced then? (II, 2, 18)

Le passage est ambigu à plus d'un titre. On sait que Villerotto se présente comme solidaire du petit peuple (« power over us ») uniquement pour cacher ses ambitions. Villerotto est un personnage si sombre que le public ne saurait être tenté d'adhérer à son discours ; toujours est-il qu'il est le seul personnage de la pièce à proposer un discours de justice sociale, qu'aucun épisode de la pièce ne vient dénoncer, contredire ou amender. Villerotto confondu, les pauvres soldats resteront pauvres, même si leur conscience les a finalement ramenés au respect de l'ordre. Pour finir, le cinquième acte déstabilise profondément l'horizon d'attente construit par les quatre premiers. Le sommet de tension de la pièce se situe au moment où l'infâme Villerotto tient dans ses griffes les deux héroïnes, qu'il se prépare à violenter. On attendrait une arrivée héroïque de Cialto : mais c'est son ami Miranzo qui arrive sur la scène, dans une suite de quiproquos burlesques qui donne une étrange issue à la crise. La fin heureuse a bien lieu, mais Cialto est privé d'une « grande scène » potentielle. Ce n'est pas lui non plus qui délivre à la fin le pardon général, et l'une des dernières répliques de Cialto ne manque pas d'ambiguïté :

Cialto – He [Villerotto] was still furnish'd with too great a Courage;
 So much boldness was not fit to have been trusted
 But in a frame where it was ballanc'd with much Virtue. (V, 2, 65)¹⁵

Que signifie ce plaidoyer étrange pour des contreponds politiques, qui s'insère bien mal dans l'économie de la pièce ? Villerotto est un traître, un agresseur, un lâche : on s'attend plutôt à ce qu'il soit puni que simplement « équilibré », et on voit bien mal d'ailleurs par quoi il pourrait l'être. Une telle conclusion, ambiguë et insatisfaisante, interroge le spectateur.

Deux hypothèses sont possibles : soit la pièce a été écrite dans un but de pur divertissement et ces incohérences ne sont que le fruit d'un travail

15. Voir aussi à la même page « *Miranzo* – Come, we'll force him to be good ».

inconséquent, soit ces dysfonctionnements énigmatiques doivent nuancer la lecture initiale d'une pièce de propagande. Robert Howard est homme d'État : se pourrait-il que ces répliques, audibles comme un message subliminal à la seule frange du public capable de les déchiffrer, constituent un contre-discours discrètement critique vis-à-vis de la couronne ? Si l'on prend au sérieux ces ambiguïtés, l'héroïsme de Cialto montre en quoi le monarque déçoit cet idéal de noblesse et de vertu, valeurs dont Charles II manque notoirement (voir Neill). Sur la question de la loyauté, on peut supposer un relatif optimisme de l'opinion publique vis-à-vis de la couronne restaurée autour de 1662, moment où la pièce est écrite. Mais *The Surprisal* connaît son grand pic de popularité autour de la saison 1667-68, c'est-à-dire en différé, situation non exceptionnelle mais peu commune. Peut-être un renouvellement particulièrement heureux dans la distribution a-t-il suscité ce nouvel engouement ? Mais on peut faire l'hypothèse que c'est autour de 1667, premier véritable moment de crise de la monarchie, que se cristallisent les mécontentements pressentis en 1662. La couronne vient d'essuyer un revers cuisant contre la Hollande et voit les discours apocalyptiques et millénaristes se multiplier autour du grand incendie et de la peste à Londres (voir McKeon). La noblesse loyale dépossédée par le Commonwealth, comme Cialto dans la pièce, constate que sa fidélité n'a pas été récompensée au retour du roi, ce qui suscite d'importants mécontentements. C'est également le moment des premières décisions en faveur des catholiques, qui suscitent les premiers soupçons d'absolutisme. Enfin Charles II désavoue en 1667, après une longue crise, son conseiller Clarendon, entre autres à cause de la méfiance de celui-ci envers la maîtresse royale, en l'abandonnant à la vindicte de ses ennemis. Dans ce contexte, l'exaltation des valeurs d'héroïsme et de loyauté peut difficilement se comprendre sans une pointe d'ironie. De même, lorsque Samira prononce la réplique suivante : « [...] 'tis harder / To overcome our passions, than an enemy », on peut y lire un dilemme héroïque classique, mais qui correspond mal à la situation au moment où cette réplique est prononcée (V, 2, 57). Faut-il la comprendre plutôt comme un avertissement discret au roi, qu'on dit partout manipulé par ses maîtresses, et davantage préoccupé de conquêtes amoureuses que de la gestion du pays ? Les deux interprétations ne s'excluent pas, mais s'articulent au contraire en un double message : une partie du public pourrait n'être sensible qu'aux aspects topiques de la pièce, aux *topoi* réactivés, à la restauration finale heureuse, tandis qu'une autre partie, rompue aux affaires de l'État et aux sous-entendus diplomatiques, serait à même de percevoir la subtilité de la critique qui s'y cache.

Une étude de la réception de la pièce pourrait nous donner quelques indices. Malheureusement, bien que populaire, *The Surprisal* ne suscite que peu de commentaires. Samuel Pepys va voir la pièce pas moins de cinq fois, mais se contente d'en commenter la médiocrité, ce qui laisse supposer par défaut une absence de réaction énergique dans la salle. La réception de l'autre comédie de Robert Howard, *The Committee*, ne nous éclaire pas davantage, bien que l'on puisse lire dans celle-ci des tropes et des ambiguï-

tés (comme le pardon final hasardeux de l'odieux couple Day, voir Willie) similaires à ceux observés dans *The Surprisal*. En revanche, Samuel Pepys mentionne Robert Howard lui-même pas moins de douze fois dans son journal (avec un pic en 1668 qui coïncide avec le succès de la pièce). Le 9 janvier 1666-1667, Pepys relate un épisode où il aurait entendu Howard répéter la phrase, à propos d'un débat à la Chambre des Communes : « [...] the King or any King ever could do any thing which was hurtful to their people »¹⁶. Howard est-il en 1667 un partisan convaincu de la couronne qui rate ses buts propagandistes avec *The Surprisal*?

On a déjà évoqué le retournement de Howard contre les Stuarts en 1688. Mais comment trancher entre l'hypothèse d'une pièce inaboutie, au système moral incohérent, et celle d'une œuvre subtilement critique ? Un élément de réponse se trouve peut-être dans *The Duke of Lerma* de Howard, un drame héroïque à succès lui aussi joué en 1668. Le commentaire de Samuel Pepys attire l'attention :

[...] and thence by one o'clock to the King's House, where the King and Court was: a new play, "The Duke of Lerma" of Sir Robert Howard's; [...] The play designed to reproach our King with his mistresses, that I was troubled for it, and expected it should be interrupted; but it ended all well, which salved all. (Pepys, 20 février 1668)

Trois choses sont remarquables : d'une part, la pièce est présentée comme pensée par son auteur (« designed ») comme un moyen d'adresser au roi un reproche. D'autre part, ce reproche concerne justement le trop grand empire des maîtresses du roi. Mais surtout, Pepys perçoit un sous-texte auquel personne dans le public (censeur compris) ne semble sensible, sous-texte qui est finalement gommé par la fin heureuse. La lecture subversive que fait Pepys de *The Duke of Lerma*, et les malentendus de sa réception, coïncident de façon troublante avec les éléments problématiques de *The Surprisal*. On peut donc soutenir l'hypothèse que *The Surprisal*, écrite par un homme d'État, articule à un discours ostensiblement approuvateur de la couronne un commentaire politique discret, un double discours à l'attention de la partie aguerrie du public, qui laisse entendre la prudence et le pragmatisme réels de l'auteur sans risquer de le compromettre.

Clara MANCO
Sorbonne Université
Laboratoire VALE

16. Le 12 juin 1663, Pepys qualifie *The Committee* de « merry but indifferent play ». Le 13 août 1667, il change d'avis et dit : « [...] I went to with some prejudice, not liking it before, but I do now find it a very good play, and a great deal of good invention in it », et il mentionne en particulier le jeu d'acteurs. Enfin il conclut le 18 octobre 1667 : « a play I like well », et il retourne encore une fois voir la pièce en 1668. Pour l'anecdote à la Chambre, voir entrée du 9 janvier 1666/7 (www.pepysdiary.com).

Bibliographie

Sources primaires

- Behn, Aphra. *The Luckey Chance, or, An Alderman's Bargain*, London, 1687.
- Blackmore, Richard. *Prince Arthur*, London, 1697.
- Denham, John. "The Prologue to his Majesty at the first Play presented at the Cock-pit in Whitehall, being part of that noble entertainment which their Maiesties received Novemb. 19. from his Grace the Duke of Albemarle." London, 1660.
- Filmer, Robert. *Patriarcha, or, The natural power of kings*. London, 1680.
- Firth, C.H. and Raits, R.S. (eds). *Acts and Ordinances of the Interregnum, 1642-1660*. His Majesty's Stationery Office, London, 1911.
- Howard, Robert, *The Surprisal*. London, 1665.
- Langbaine, Gerard. *An account of the English dramattick poets, or, Some observations and remarks on the lives and writings of all those that have publish'd either comedies, tragedies, tragi-comedies, pastorals, masques, interludes, farces or opera's in the English tongue*. London, 1687.
- Pepys, Samuel. *Diary*. 1660-69. www.pepysdiary.com, consulté le 12/12/2018.
- Raithby, John (ed.). *Statutes of the Realm*. Vol 5, 1628-1680. University of London & History of Parliament Trust, London, 1819.

Sources secondaires

- Bear, A.S. "Criticism and Social Change: the Case of Restoration Drama." *Komos* (Nov. 1969): 23-31.
- Bruce, Donald. *Topics of Restoration Comedy*. London: Gollancz, 1974.
- Clare, Janet. *Drama of the English Republic, 1649-1660*. Manchester: Manchester UP, 2005.
- Debord, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris : Gallimard, 1967.
- Dharwadker, Aparna. "The Comedy of Dispossession." *Studies in Philology* 95.4 (1998): 411-34.
- Douglas Canfield, J. *Tricksters and Estates: On the Ideology of Restoration Comedy*. Lexington: UP of Kentucky, 1997.
- Elias, Norbert. *Die höfische Gesellschaft*. 1969. Trad. Pierre Kamnitzer et Jeanne Étoré, *La Société de Cour*. Paris : Flammarion, 1985.
- Hume, Robert D. and Scouten, Arthur H. "‘Restoration Comedy’ and its Audiences, 1660-1776." *The Yearbook of English Studies* 10 (1980): 45-69.
- Love, Harold. "Who were the Restoration audience?" *The Yearbook of English Studies* 10 (1980): 21-44.
- . "The Myth of the Restoration Audience." *Komos* (June 1967): 49-56.
- . "Bear's Case Laid Open: Or, a Timely Warning To Literature Sociologists." *Komos* (Nov. 1969): 73-80.
- Markley, Robert. *Two-Edged Weapons: Style and Ideology in the Comedies of Etherege, Wycherley and Congreve*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- McKeon, Michael. *Politics and Poetry in Restoration England: the case of Dryden's "Annus Mirabilis"*. Cambridge: Harvard UP, 1975.
- Neill, Michael. "Heroic Heads and Humble Tails : Sex, Politics and the Restoration Comic Rake." *Eighteenth Century* 24.2 (1983): 115-39.
- Patterson, Annabel M. *Censorship and Interpretation: The Conditions of Writing and Reading in Early Modern England*. Madison: U of Wisconsin P, 1984.

- Rollins, Hyder E. "A Contribution to the History of the English Commonwealth Drama." *Studies in Philology* 18.3 (Jul. 1921): 267-333.
- Sauvy, Alfred. *Humour et Politique*. Paris : Calmann-Lévy, 1979.
- Van Lennep, William, Emmett Langdon Avery, Arthur H. Scouten *et al.* (eds.). *The London Stage, 1660-1800*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1965.
- Weber, Harold. "Charles II, George Pines, and Mr. Dorimant: The Politics of Sexual Power in Restoration England." *Criticism* 32.2 (1990): 193-219.
- Willie, Rachel. *Staging the Revolution: Drama, Reinvention and History, 1647-1672*. Manchester: Manchester UP, 2015.
- Wilson, John Harold. *The Court Wits of the Restoration*. Princeton: Princeton UP, 1948.