



**HAL**  
open science

# “ In Earnest or Jest ”: Laughter, Power and Politics in Restoration Comedies (1660-1688)

Clara Manco

► **To cite this version:**

Clara Manco. “ In Earnest or Jest ”: Laughter, Power and Politics in Restoration Comedies (1660-1688). Humanities and Social Sciences. Sorbonne Université, 2020. English. NNT : . tel-03933801

**HAL Id: tel-03933801**

**<https://shs.hal.science/tel-03933801v1>**

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.



**SORBONNE UNIVERSITÉ**

**ÉCOLE DOCTORALE IV**

**Civilisations, Cultures, Littératures et Sociétés**

**Laboratoire VALE EA4085**

**Voix Anglophones, Littérature et Esthétique**

**T H È S E**

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Études Anglophones

Présentée et soutenue par :

**Clara MANCO**

le : 11 septembre 2020

**« In Earnest or Jest » :  
Rire, Pouvoir et Politique  
dans les Comédies de la Restauration  
(1660-1688)**

**Sous la direction de :**

M. Alexis TADIÉ – Professeur, Sorbonne Université

**Membres du jury :**

Mme Elisabeth ANGEL-PEREZ – Professeur, Sorbonne Université

M. Brian COWAN, Professeur, McGill University

Mme Pascale DROUET, Professeur, Université de Poitiers

Mme Florence MARCH – Professeur, Université Paul-Valéry Montpellier III







# Sommaire

<b>SOMMAIRE.....</b>	<b>5</b>
REMERCIEMENTS / ACKNOWLEDGEMENTS.....	11
NOTES D'EDITION .....	13
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>15</b>
Comédie et politique : une relation sous-estimée ?.....	16
Théâtre et pouvoir à la Restauration : des liens concrets et étroits.....	23
Quel(s) public(s) pour quelle(s) réception(s) ?.....	29
L'impasse de la « référentialité » des comédies.....	34
Choix de la périodisation.....	38
Des pièces en contexte : une approche générique et quantitative.....	41
Le spectacle théâtral : problèmes de sources.....	46
<b>PREMIERE PARTIE</b>	
<b>UNE MYTHOLOGIE DE L'ORDRE : TRADITION COMIQUE, HORIZONS D'ATTENTE</b>	
<b>ET POLITISATION DES STÉRÉOTYPES.....</b>	<b>53</b>
I.    PREVISIBILITE DES DYNAMIQUES ET LOGIQUES COMIQUES.....	60
1) <i>Vitalité de la tradition des humeurs et conscience de l'héritage jonsonien</i> .....	60
2) <i>Stéréotypes et prévisibilité des dynamiques comiques</i> .....	67
3) <i>Le « personnage dominant » : définition et caractéristiques d'un stéréotype</i> .....	71
a)    Le « personnage dominant » : difficultés de définition.....	71
b)    Caractéristique 1 : titres et statut social des personnages.....	80
Place de la haute noblesse et l'aristocratie.....	81
Gentry et petite noblesse.....	85
Le monde de la City : marchands, <i>Aldermen</i> , <i>Justices of Peace</i> et <i>citizens</i> .....	89
Conclusions.....	94
c)    Caractéristique 2 : ethos aristocratique, ethos bourgeois.....	95
Identité authentique, identité inauthentique.....	95
Honneur et lâcheté.....	100
Amitié, parole donnée et logique contractuelle.....	110
Rapport à l'argent : logique de dépense, logique d'accumulation.....	114
Logique de la grâce, logique de l'effort.....	125
d)    Caractéristique 3 : performances masculines, masculinités déficientes.....	143
Le héros chaste.....	145
Des amours multiples.....	148
Des figures « féministes » ?.....	156
Performances déficientes.....	163
4) <i>Conclusions</i> .....	171

II.	REMOTIVATION POLITIQUE DES STÉRÉOTYPES COMIQUES.....	174
1)	<i>Attitude vis-à-vis de la religion</i> .....	178
a)	Attitudes des personnages dominés.....	180
	Importance de l'hypocrisie chez les dominés.....	181
	Circulation des dissidences.....	189
	Catholicisme.....	192
	Conclusions.....	201
b)	Attitudes religieuses des dominants.....	202
	Libertinisme, athéisme et irréligion : une importance surestimée ?.....	202
	Nonchalance religieuse et défense de la religion.....	207
2)	<i>De Roundheads et Cavaliers à Whigs et Tories : récupération et politisation des stéréotypes</i> .....	212
a)	Politique dominée et pouvoir dominant.....	214
b)	Réinvestissement du <i>topos</i> carnavalesque.....	223
c)	Des lieux de sociabilités signifiants : l'exemple de la <i>coffee-house</i> .....	228
d)	Performance virile et loyauté politique.....	237
3)	<i>Légende et martyr royaliste : mise en récit du passé, commentaire du présent</i> .....	242
a)	Représentations des années 1640, de la guerre civile et de l' <i>Interregnum</i> .....	243
b)	Loyauté et sacrifice : le thème de l'exil et des propriétés confisquées.....	249
III.	UN BIAIS ROYALISTE STRUCTUREL ?.....	255
1)	<i>À quoi servent les stéréotypes ? Le rire et l'ordre</i> .....	255
a)	La scène et la Couronne : un rire des puissants ?.....	255
b)	Un rire hobbesien ?.....	260
c)	Le rire compensatoire.....	263
2)	<i>Rire et subversion</i> .....	266
a)	Rire Whig, rire Tory.....	266
b)	Le rôle du paratexte.....	267
c)	Prologues et public différencié.....	268

## SECONDE PARTIE

### CIRCULATION DES CARACTÉRISTIQUES ET PERMÉABILITÉ DES STÉRÉOTYPES :

#### UNE POÉTIQUE DE L'AMBIGUÏTÉ.....273

I. VARIATIONS THÉMATIQUES : CIRCULATION DES CARACTÉRISTIQUES AU SEIN DU SYSTÈME DES STÉRÉOTYPES .....	287
1) <i>Personnages symétriques</i> .....	287
2) <i>Déloyautés, figures de la trahison et tentation de l'opportunisme</i> .....	299
a) Figures de l'opportunisme .....	300
b) La trahison de l'ami : déloyauté des personnages dominants.....	307
3) <i>Rapport des personnages à l'argent : cas ambigus</i> .....	313
a) Une obsession partagée.....	313
b) Cas particulier du jeu.....	320
4) <i>Performances masculines inadéquates</i> .....	327
a) Le désir indiscriminé comme dégradation.....	328
b) Troubles dans les genres.....	334
c) Masculinités dominantes inadéquates .....	342
5) <i>Conclusions</i> .....	358
II. VARIATIONS STRUCTURELLES : INSTABILITÉ DES REPERES HISTORIQUES ET IDÉOLOGIQUES .....	360
1) <i>Autorités dysfonctionnelles : usurpateurs glorieux, monarques défaillants et patriarches en échec</i> .....	363
a) Patriarches dégradés, monarques en difficultés et usurpateurs charismatiques.....	364
b) Incertitudes de la Providence et figures ambiguës de Restauration.....	375
2) <i>Un discours historique instable</i> .....	380
a) Mémoire du trauma : guerres civiles et période cromwellienne.....	381
b) Elisabeth : l'âge d'or ?.....	391
c) Rhétoriques de la décadence .....	395
d) Conclusions .....	398
III. INSTABILITÉS GÉNÉRIQUES : VERS UNE POÉTIQUE DE L'AMBIGUÏTÉ .....	400
1) <i>Échecs de la résolution comique</i> .....	401



2) « Grandiose mediocrity » : l'impasse héroï-comique.....	413
3) Burlesque, ironie, parodie : une esthétique de l'instable.....	423
4) Satire et comédie.....	432
5) Politique et poétique de l'écart .....	440
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>453</b>
<b>ANNEXES .....</b>	<b>463</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>493</b>
I. CORPUS.....	493
II. AUTRES SOURCES PRIMAIRES .....	494
III. SOURCES SECONDAIRES.....	497
<b>INDEX.....</b>	<b>537</b>





## Remerciements

## Acknowledgements

Il aurait été malhonnête de présenter une thèse sur le rire sans l'avoir assidûment pratiqué. En cela, j'ai eu la chance d'être beaucoup aidée, et parmi la petite foule qui a contribué, de près ou de loin, à l'élaboration de cette thèse, je souhaite adresser ici des remerciements particuliers à ceux qui ont rendu la longue aventure de la thèse non seulement intellectuellement passionnante, mais aussi (ce qui n'est pas peu de chose) amusante. À l'heure où les perspectives professionnelles se restreignent, le plaisir de la recherche, pour la débutante que je suis, est plus que jamais fondamental. Grâce à ma passion pour mon sujet, mais aussi à l'aide et au soutien dont j'ai bénéficié, j'ai eu la grande chance de n'en avoir jamais manqué.

Comme l'exige l'ampleur de l'élan et l'appui qu'il a su m'apporter, il me faut commencer par remercier avant tout mon directeur, Alexis Tadié. Depuis le premier jour de ce travail, il a fait preuve d'une générosité, d'une disponibilité et d'une patience hors du commun, mais aussi d'un sens de l'humour salvateur. C'est son souci exemplaire de ses doctorants qui m'a permis de rejoindre les projets Agôn, *Troubled Encounters* et Digit.ENS, qui ont chacun été riche de voyages, d'expériences et d'opportunités. Sa confiance et ses conseils avisés m'ont tirée vers le haut et m'ont permis, petit à petit, de me construire ma place de jeune angliciste. L'équipe de VALE, en particulier Elisabeth Angel-Perez et Denis Lagaé-Dévolère qui ont participé à ce travail en siégeant à mon comité de suivi, mais aussi les différents membres des séminaires de recherche franco-britannique, du PRITEPS et du groupe *Early Modern Games*, méritent aussi mes remerciements, tout comme Madame Cabaj, pour sa compétence, sa réactivité et sa présence encourageante. Enfin, je ne saurais exprimer toute ma gratitude envers Agnès Derail, Marc Porée et Laurent Folliot pour avoir éveillé en moi une curiosité et un amour pour les études anglaises qui, en latence à mon arrivée à l'ENS, ont fini par constituer l'une des colonnes vertébrales de mon existence. Enfin, merci aux membres du GIS *Sociabilités* : faire partie de ce réseau a été une chance exceptionnelle, et à travers mes remerciements à Annick Cossic, Kimberley Page-Jones et Valérie Capdeville, c'est à toute l'équipe que j'adresse ma gratitude.

*In English, I would also like to send an enormous thank you across the Channel to all those who, through many formal and informal discussions, have so generously shared their insight and knowledge. It is only fair that I should start by expressing gratitude to Mark Goldie, Mark Knights and Mark Philp of the History faculties of Cambridge and Warwick, whose encouragements allowed me to build this modest bridge between our disciplines. I have done my best to honour them in my work. Thank you also in particular, amongst the fellows of St John's College, to John Kerrigan from the Faculty of English, for his kind support through conversations, recommendations and encouraging emails, and also to Georgina Evans for being such a reliable, friendly and understanding colleague. More generally, I feel enormously indebted to St John's College fellows and staff for their support throughout the past two years: a college is much more than a workplace, and I wish to thank all the people who, from High Table to Buttery, have made me feel at home in this one. Brian Cowan from McGill University also deserves praises for his generosity with his time and thoughtful reading recommendations, and for the warmth of his welcome to Montreal during my visit in Summer 2019.*

Un grand merci aussi à toute la joyeuse bande des doctorants anglicistes de la Sorbonne. Je sais combien ces solidarités entre camarades sont rares et précieuses, et souhaite dire ici combien j'en reconnais la valeur. À Marianne Hillion et Charlotte Arnautou, merci pour tout ce que nous avons organisé ensemble à OVALE, et merci d'avoir plus d'une fois donné la preuve de leur amitié, ainsi que de leur talent au karaoké. Il me faut adresser aussi un remerciement tout particulier à Pierre et Caroline Labrune. Je dois à Caroline, en plus d'une amitié sans faille de plus d'une décennie, les relectures des plus exigeantes et la plupart de mes références sur le théâtre français : c'est dire combien ma dette envers elle est immense. J'ai également la chance de pouvoir compter Pierre à la fois parmi mes amis et mes collègues les plus proches : nous formons une belle équipe ! Emmanuel Lemée a eu la gentillesse de me mettre sur quelques pistes concernant les complexités des titres de noblesse anglais et écossais, ainsi que de me prêter son regard d'historien sur mon travail. Mes inspirations sociologiques sont dûes à Illios Willemars et Julie Blanc, que je remercie. Raphaël Rigal doit aussi être chaleureusement remercié pour avoir partagé son savoir sur tout ce qui concerne le maniement de l'épée. Sur les questions de Providence et d'écriture de l'histoire, Annabelle Bolot a plus d'une fois éclairé ma lanterne, en plus de partager avec moi une amitié profonde et un intérêt pour les bizarreries de notre siècle commun. À mes valeureux relecteurs de dernière minute, Pauline Macadré, Aurélie Leclercq, Sophie Daniel, Gaëtan Bruel et Rachel Paul, un immense merci pour vos retours attentifs et encourageants. Un salut amical aussi au *Merry Gang* (Hannah Straw, David Fletcher et Leo Shipp) pour nos sorties au théâtre, pour notre colloque merveilleux à Paris, et pour plus d'une soirée passée à rire et échanger autour de notre passion commune.

Cette thèse porte sur le rire. Il me faut donc remercier, en plus de ceux que j'ai déjà cités, mes amis et ma famille, pour leur sens immense de l'amour et de l'humour. Mes parents d'abord : mais comment peut-on jamais remercier des parents comme les miens ? Ma soeur Noémi aussi, soutien indéfectible, complice, toujours indulgent envers ma curiosité pour les sectes protestantes farfelues, et toujours prêt à envoyer à ma rescousse des pâtes d'amandes salvatrices. Mes amis ensuite, ma deuxième famille, *on both sides of the Channel* : Joana, Lucy, Dhruv, Leonie, Aubrae, Swasti, Jack *and all the Johnian Youngsters in Cambridge*, mes adoré.e.s Elise, Gwen et Alice, Cécile, Sophie, Nico et Arthur, Flos, Marine, Yaron et Sina, Marius, Inès, Roxane, François toujours fidèle, et le reste de la bande qui me manque tant. Je les remercie d'avoir été présents à mes côtés tout au long de cette thèse et j'espère que nous pourrons continuer à rire ensemble encore longtemps. *And finally, thanks to Alex Taylor, for his day-to-day support in the last (lockeddown !) phase of this thesis, whether in the form of exquisite bolognese sauce, patient listening to my frustrated or enthusiastic rants, or giggles about the highs and lows of the Pepys matrimony. Thank you for your gift of energy, fun and space to do the best I could do. You are a beacon of joy (you truly are) !*

Je souhaite enfin terminer en exprimant ma gratitude envers la troupe bigarrée des auteurs, courtisans, écrivains, satiristes et autres pamphlétaires, grandioses ou médiocres, que j'ai croisée sur mon chemin. C'est surtout grâce à eux que non seulement j'ai beaucoup appris, mais j'ai surtout beaucoup ri. Je me suis aventurée dans ce monde guidée par ma seule curiosité, et j'en ai été amplement récompensée. Quoi que me réserve la suite, ma passion des mille et une subtilités du monde de la Restauration ne fait que commencer.

Cette thèse est dédiée à Claude et Michel Jorand.

## Notes sur les références

### *Choix d'éditions, de typographie et de présentation*

Les éditions choisies pour chaque pièce sont les premières disponibles, bien que dans certains cas celles-ci sont postérieures de plusieurs années à la première représentation connue. Le détail de ces choix peut être trouvé en annexe.

Les italiques, capitales, orthographes et présentations d'origine ont été respectées dans la mesure du possible, mises à part les incohérences dans les noms des personnages : dans les cas où un même personnage change de nom au cours de la pièce, l'orthographe de la liste des *dramatis personae* a été prise pour référence. Ces noms des personnages ont également été rétablis sous leur forme complète avant chaque réplique pour le confort de la lecture.

Pour ce qui est des titres des pièces, la référence retenue (y compris son orthographe) est celle de la couverture de l'édition utilisée.

En revanche, pour les noms d'auteurs, d'autrices, d'acteurs et d'actrices, l'*Oxford Dictionary of National Biography* a fait autorité. Quand un acteur ou une actrice est mentionné à propos d'un rôle particulier, cette indication provient généralement, et sauf indication contraire, d'une mention explicite dans l'édition originale. Les questions auctoriales étant particulièrement épineuses, on s'est généralement contenté d'utiliser le nom de la couverture de l'édition originale, à part dans les circonstances signalées au cas par cas en annexe.

Les probables erreurs d'impression dans les éditions contemporaines, assez nombreuses, ont été laissées telles quelles, suivies de la mention [*sic*] et accompagnées d'un commentaire en note quand cela a été jugé nécessaire à la compréhension.

Enfin, en ce qui concerne les dates, on a généralement conservé le calendrier moderne, qui fait commencer l'année le 1<sup>er</sup> janvier plutôt que le 25 mars, pour ne pas créer de confusion. Une exception a été faite pour les renvois au journal de Samuel Pepys, pour lesquels les deux dates ont été indiquées lorsqu'une ambiguïté était possible (ex : 11 janvier 1662/3).

### *Notation des références*

Dans le corps du texte, les titres des pièces du corpus ont été abrégés, et le nom de leur auteur rappelé entre parenthèses. En note, on a aussi choisi de rappeler systématiquement, entre parenthèses aussi, la date de la première représentation connue, juste après le titre et la situation de la citation dans la pièce (ex : E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, *op. cit.* (1681), acte I, p. 8). Ce dernier ajout, s'il rend la lecture moins fluide, nous a paru indispensable étant donné l'importance pour la démonstration de la succession chronologique et de la situation des pièces dans leur contexte historique. Cette date ne correspond pas toujours à l'année de l'édition utilisée, même lorsque celle-ci est l'édition originale. Mais les premières éditions disponibles étant parfois postérieures aux représentations de près de dix ans, on a jugé préférable d'indiquer plutôt la première occurrence possible. Le détail des références est consultable en annexe.

Un choix pratique a aussi été opéré en ce qui concerne les citations des pièces du corpus. La plupart des pièces n'étant pas divisées en scènes (ou de manière très incohérente), il a été jugé préférable de ne retenir que le numéro de l'acte, afin de donner une indication générale de la situation de la citation dans l'intrigue. Celui-ci est cependant accompagné d'un renvoi au numéro de page dans les éditions originales. Les cas, assez fréquents, de pagination incohérente ou erratique ont été signalés et corrigés.

### *Circonstances exceptionnelles*

Enfin, il faut signaler que les quatre derniers mois de cette thèse se sont déroulés pendant le confinement et la crise du Covid-19, qui a vu la fermeture totale de l'ensemble des bibliothèques universitaires ainsi que celle des frontières, me privant de ressources personnelles, restées en France, et surtout institutionnelles. Le texte du journal de Pepys a par exemple dû être consulté en ligne, dans une édition issue du Projet Gutenberg. Si j'ai pu compter sur la solidarité exceptionnelle d'un réseau de chercheurs, jeunes et expérimentés, qui a généreusement accepté de m'aider à vérifier la majorité des références introuvables en ligne, quelques indications de pagination, heureusement isolées, n'ont pas pu être revues au moment de la relecture. Lorsqu'il était possible d'isoler une fourchette de moins de cinq pages, j'ai jugé souhaitable de donner, malgré tout, une indication approximative. J'ai indiqué les cas d'incertitude par un astérisque après le numéro de page (\*) et en prends seule responsabilité.

## Introduction

Lors de sa saison 2018-19, la *Royal Shakespeare Company* de Stratford-upon-Avon a fait le choix, financièrement audacieux, de présenter à son programme pas moins de deux mises en scène originales de pièces dites « de la Restauration<sup>1</sup> ». Ce chiffre, que l'on pourrait croire modeste, constitue néanmoins un record inégalé depuis plus de dix ans. Jusqu'alors, les travaux de la metteuse en scène Selina Cadell sur William Congreve paraissaient pour le moins isolés : peu de critiques ont omis de signaler, sur le ton de la déploration ou du soulagement, à quel point les mises en scène de pièces issues de cette période de l'histoire du théâtre sont rares<sup>2</sup>.

S'il est vrai que l'accusation de verbosité des pièces n'est pas infondée, les malentendus à propos des comédies de cette époque sont nombreux<sup>3</sup>. Pièces lourdement référentielles pour certains, bulles d'inconséquence frivole pour d'autres (« cloud cuckooland », selon la formule célèbre du critique John Palmer), tantôt perçues comme un objet de dégoût moral (une critique formulée dès 1698 par Jeremy Collier), tantôt comme un art mercenaire au service des intérêts politiques du moment : les difficultés qui se posent à la mise en scène ne manquent pas<sup>4</sup>. Ce que l'on peut constater cependant, c'est que les liens concrets du monde du théâtre avec les cercles de pouvoir (particulièrement ceux de la cour et de la Couronne) sont, à la Restauration, plus étroits que jamais. À peine de retour sur le trône, le roi Charles II s'occupe très rapidement d'organiser la vie théâtrale et se montre très friand des comédies que, plus que tout autre

---

<sup>1</sup> Il s'agissait de la tragédie *Venice Preserved* de Thomas Otway, mise en scène par Prasanna Puwanarajah, tandis que Phillip Breen dirigeait une interprétation de la comédie *The Provoked Wife* de John Vanbrugh. *Venice Preserved* est une pièce dont la première publication date de 1682. Quant à *The Provoked Wife* (dont l'orthographe a aussi été modernisée), il ne s'agit pas à strictement parler d'une pièce de la Restauration, puisque sa première représentation date de 1697.

<sup>2</sup> Selina Cadell a présenté les mises en scène suivantes de William Congreve : *The Way of the World*, Royal and Derngate Northampton, 2007 ; *Love for Love*, Royal Shakespeare Company, 2015-16 ; *The Double Dealer*, Orange Tree Richmond, 2018. Il faut tout de même signaler au moins *The Man of Mode* de Nicholas Hytner au National Theatre de Londres (2007) ainsi que *The Way of the World* de James MacDonald à Donmar House (2018).

<sup>3</sup> L'un des acteurs de *The Double Dealer* mis en scène par Selina Cadell, Fisayo Akinade, confie avoir trouvé le rôle difficile, tant la densité verbale des répliques rend le travail exigeant (« The Sea of Words », par David Jays, *The Guardian Weekly*, 31 mai 2019, p. 56).

<sup>4</sup> L'expression de « cloud cuckooland » se trouve dans J. PALMER, *The Comedy of Manners*, Londres, G. Bell and Sons, 1913, p. 294. Cette perception n'empêche pas, chez Palmer, une certaine admiration pour la virtuosité verbale de ces pièces. Quant au premier pamphlet explicitement dirigé contre le théâtre de l'époque, il s'agit de J. COLLIER, *A Short View of the Immorality, and Profaneness of the English Stage Together with the Sense of Antiquity upon this Argument*, Londres, S. Keble, R. Sare and H. Hindmarsh, 1698.



monarque avant et après lui, il aime à fréquenter<sup>5</sup>. Si l'on connaît le rôle des tragédies, qui s'occupent de problèmes dynastiques, des sources du pouvoir légitime, de la moralité du prince, qu'en est-il cependant des comédies dans l'économie symbolique du pouvoir ? Comment celles-ci, sous leur apparente frivolité, contribuent-elles à la fois à structurer et à refléter les rapports de pouvoir d'un monde politique instable, rené de ses cendres après avoir été ébranlé dans ses fondements intimes, entre les années de guerre civile, le procès et la décapitation du roi, les changements de régime, l'émergence menaçante de nouveaux acteurs politiques ? Comment la comédie négocie-t-elle ces bouleversements dans les rapports de force et ces nouveaux dangers, avec les moyens matériels et esthétiques qui sont les siens ? Quelle place le théâtre comique, soutenu institutionnellement par la Couronne mais dépendant économiquement de publics plus larges, occupe-t-il dans ce champ symbolique ? Quand et comment la comédie s'adapte-t-elle à l'émergence de nouvelles représentations sans briser les continuités traditionnelles qui la structurent ? Quel rôle lui attribue-t-on, et quel rôle s'arrogé-t-il dans ces dynamiques sociales et politiques ? De quoi rit-on, de quoi ne rit-on pas, de quoi ne peut-on pas rire en cette période troublée ? En somme : quel rire spécifique émerge dans le monde politique mouvant et incertain des trois décennies succédant à la Restauration ?

*Comédie et politique : une relation sous-estimée ?*

*Plays and publick Diversions are [...] one of the most essential Parts of good Government<sup>6</sup>.*

Nul ne songerait à contester que l'activité théâtrale, comme beaucoup d'autres spectacles, est une activité politique, avec ses joutes oratoires, le jeu de ses faux-semblants, ses retournements spectaculaires, la majesté de son cérémonial (John Downes n'écrit-il pas, à propos de l'acteur vedette Charles Hart, « Hart might Teach any King on Earth how to Comport himself » ?) et même son public réceptif qui s'arrogé parfois, sans permission, un rôle d'acteur<sup>7</sup>. Au XVII<sup>e</sup> siècle, on peut même aller jusqu'à la considérer comme la forme d'art la plus politique de toutes : c'est en tout cas l'avis de John Loftis dans son étude classique, *The Politics of Drama*

---

<sup>5</sup> Florence March calcule que Charles II a assisté à au moins 280 représentations entre 1660 et 1685, auxquelles s'ajoutent 125 données directement à la cour (thèse de doctorat de F. MATTEI-MARCH, *Théâtralité dans la Comédie de la Restauration anglaise (1660-1710)*, Université Provence Aix-Marseille I, 2000, p. 25-30).

<sup>6</sup> Préface d'A. BEHN, *The Luckey Chance, or, An Alderman's Bargain*, Londres, R.H. for W. Canning, 1687, n. p.

<sup>7</sup> J. DOWNES, *Roscius Anglicanus; or, An Historical View of the Stage*, R. D. Hume et J. Milhous (éd.), Londres, Society for Theatre Research, 1987, p. 41.

*in Augustan England*. Au début de l'ouvrage (consacré pour le reste à une période postérieure), Loftis revient sur le théâtre des années de la Restauration, à propos duquel il écrit :

More perhaps than any other literary form, drama felt the impress of national politics. Theatres are sensitive at any time to political currents because they depend on public favour [...]. Whigs and Tory carried out [*a war*] in the playhouses by way of claps and hisses over the meaning of single sentences<sup>8</sup>.

Loftis constate à quel point, pour plaire à son public, la scène de la Restauration est réactive à l'actualité politique : il va jusqu'à en faire une sorte de second Parlement symbolique, où se prolongent les disputes et débats du premier<sup>9</sup>. En effet, le théâtre, en tant qu'entreprise collective, coûteuse, nécessitant des investissements lourds et à long terme, est dépendant de spectateurs qui, pour que puisse survivre l'institution, doivent être les plus nombreux possible.

Pourtant, si on le compare à la tragédie dont le caractère politique est une évidence, peu de travaux approfondissent les liens spécifiques qui unissent le genre comique et la constitution, le renforcement ou, à l'inverse, la contestation d'idées politiques. On considère souvent que les moyens de la comédie (ses personnages stéréotypés, ses sujets bas, ses intrigues prévisibles, sa fascination pour le bas corporel) seraient incompatibles avec la hauteur et l'abstraction nécessaires au traitement frontal de questions politiques qui nécessiteraient par essence une approche grave, sérieuse, à l'opposé du divertissement. S'il fallait résumer le mépris dont a fait historiquement l'objet le genre comique, on pourrait citer ce passage de *The Benevolence of Laughter* de David Farley-Hills :

The seventeenth century itself often spoke disparagingly of the comic. In the hierarchical division of literature into kinds, the comic genres were almost invariably given a lower ranking. John Dennis in *The Grounds of Criticism in Poetry* (1704) divides poetry into two major categories, 'the greater' and 'the less': comic literature is included under the second heading. In this Dennis was expressing neo-classical orthodoxy. The general agreement about the inferiority of the comic kinds probably stems in particular from Aristotle's *Poetics*, though in general it reflects an age-old association of the comic with deformity and inadequacy<sup>10</sup>.

Le comique, et surtout le comique théâtral, serait ainsi ainsi perçu avec condescendance, voire avec une certaine gêne, y compris par ceux qui le pratiquent. Farley-Hills cite ici l'exemple de John Dennis, mais on aurait aussi bien pu citer John Dryden ou Thomas Shadwell : l'écriture

---

<sup>8</sup> J. LOFTIS, *The Politics of Drama in Augustan England*, Oxford, Clarendon Press, 1963, p. 1.

<sup>9</sup> Jocelyn Powell rejoint ici John Loftis, et considère les allusions topiques comme l'un des ressorts les plus efficaces du comique (« Every satirist is aware that if you get in something from today's newspaper the audience goes overboard », J. POWELL, *Restoration Theatre Production*, Londres, Routledge, 1984, p. 20).

<sup>10</sup> D. FARLEY-HILLS, *The Benevolence of Laughter: Comic Poetry of Commonwealth and Restoration*, Londres, Macmillan, 1974, p. 7.

comique s'accompagne en effet souvent, à la Restauration, de sa propre apologie<sup>11</sup>. Préfaces et dédicaces des pièces sont souvent un lieu de dénégation de l'importance et de la dignité du genre comique, que la traditionnelle modestie rhétorique de l'auteur dans ce type de texte ne suffit pas à expliquer. Samuel Pepys rapporte même une anecdote où John Dryden, en conversation avec son imprimeur Henry Herringman, parle de sa comédie *An Evening's Love* comme d'une pièce de cinquième ordre<sup>12</sup>. Les comédies sont aussi, plus volontiers que les tragédies, dédaignées comme étant des productions purement commerciales, une critique qui rejoint la première : on en souligne alors de nouveau les intrigues convenues, vite écrites pour les besoins d'une production expéditive, en articulant des personnages écervelés et prévisibles, réductibles à de purs stéréotypes. Comment le rire pourrait-il être autre chose qu'un divertissement futile et insignifiant ? Tout au plus reconnaîtra-t-on que le rire peut, lorsqu'il est correctement manié et à la condition qu'il soit purifié de ses expressions les plus basses, instruire et corriger les mœurs, bien qu'on puisse légitimement douter qu'un tel projet ait jamais été crédible. Finalement, le groupe qui refuse le plus obstinément de minimiser le rôle moral et éducatif du rire est sans doute celui des théâtraphobes, qui s'en prend particulièrement aux dépravations supposées de la comédie, mais ce groupe est encore discret à la Restauration<sup>13</sup>.

Ainsi le soupçon de « surinterprétation » est toujours présent dans l'étude des comédies, d'autant plus que les auteurs eux-mêmes ont tendance à minimiser la portée de leurs propres textes. Il est vrai que les expériences théâtrales de Samuel Pepys ne donnent pas toujours le sentiment d'une attention soutenue<sup>14</sup>. Robert Hume peut aussi écrire avec mécontentement : « The meaning-mongers who dive deep into *The Country Wife* or *The Man of Mode* without

---

<sup>11</sup> Sarup Singh cite un extrait, qu'il dit tirer de la préface du masque *Calisto* de John Crowne : « For my part, when I go to the theatres, it is with this intention alone, viz: to unbend my thoughts from all manner of business, and by this relaxation to raise again my weary spirits; the mirth and jollity of the place, like a well prescribed cordial, performs its operation, enlivens my drooping thoughts, and passes clearly off, working a pleasing cure, and leaving no impression behind it ». Le passage est remarquable pour l'entreprise de dénégation de la puissance du rire qu'il met en branle (comme si le rire ne pouvait pas avoir d'autre but que le pur divertissement), mais semble avoir été mal attribué : il n'est, en tout cas, pas tiré de l'édition originale de *Calisto* (préface de J. CROWNE, *Calisto, or, The Chaste Nymph*, Londres, James Magnes and Richard Bentley, 1675, n. p., cité dans S. SINGH, *The Theory of Drama in the Restoration Period*, Bombay, Orient Longman, 1963, p. 214). On reviendra à plusieurs reprises sur les théories du comique de Dryden et Shadwell.

<sup>12</sup> « Calling this day at Herringman's, he tells me Dryden do himself call [*The Mock-Astrologer*] but a fifth-rate play » (entrée du 22 juin 1668, <https://www.pepysdiary.com/diary/1668/06/22/>, consultée le 1<sup>er</sup> juin 2020).

<sup>13</sup> Un groupe discret du moins si l'on en croit l'absence de pamphlet structuré dirigé contre la scène avant celui de Jeremy Collier, en 1698. La plupart des critiques expliquent ce silence par l'étroitesse des liens du théâtre avec le pouvoir. En revanche, les prologues font sans cesse allusion à des groupes de spectateurs organisés pour moraliser la scène, souvent décrits comme étant des groupes de femmes. Nous reviendrons sur chacun de ces points.

<sup>14</sup> À propos de *The Committee* (Howard), Pepys écrit un laconique : « a merry but indifferent play ». (12 juin 1663). *The Surprisal* (Howard) est décrite comme « of no great matter [...] a very mean play » (8 avril 1667). Même traitement pour *The Slighted Maid* (Stapylton) : « not very excellent » (29 mai 1663). *The Rivals* (Davenant) : « no excellent play » (10 septembre 1664). On pourrait multiplier les exemples de commentaires blasés et peu informatifs de Pepys (<https://www.pepysdiary.com/>, consulté le 19 juin 2020).

realizing the degree to which these plays are formulaic simply make fools of themselves<sup>15</sup> ». Tout se passe comme si le caractère divertissant ou répétitif des comédies excluait la possibilité d'un sens. Mais le cliché, la formule comique sont-ils si anodins que cela ? Pourquoi une formule fonctionne-t-elle à tel moment de l'histoire et pas à tel autre ? Quel est l'implicite qui sous-tend les stéréotypes, qu'est-ce qui les justifie, et sous quels types de pressions ceux-ci évoluent-ils ? Plus loin dans le même ouvrage, Robert Hume se montre plus indulgent :

We should be less worried about whether political references are 'in' a word or whether 'we have put them there': since construction of parallels was the most popular game of the century we should assume that writers expected it<sup>16</sup>.

Dans ce passage, Hume déplace la question du sens de la production à la réception. Ce mode de réception souple que propose Hume est d'autant plus pertinent qu'au théâtre, du moins lors de la représentation, cette réception est collective : il suffit que quelques personnes dans la salle perçoivent une allusion et le montrent (par un rire, un geste, une interjection) pour que l'ensemble des spectateurs comprenne, si ce n'est le sens ou la référence de cette allusion, du moins sa présence, que celle-ci ait été voulue ou non par le dramaturge. Si les dramaturges doivent se défendre sans cesse d'avoir cherché à caricaturer tel ou tel personnage dans leur pièce, c'est bien qu'au fond, le contrôle de cette référentialité leur échappe, quand il ne s'agit pas, plus simplement, d'un plaidoyer de mauvaise foi.

Ces indices semblent déjà éloigner l'idée d'un divertissement qui serait à l'opposé du sérieux et de la gravité des affaires d'État. La comédie est, aussi bien dans sa production que dans ses représentations, un art profondément politique et social. Tout d'abord parce qu'à l'inverse du sentiment tragique qui se déploie dans le for intime du spectateur individuel, la comédie se projette dans l'extériorité : rire, huées, encouragements sont autant de réactions bruyantes qui, si elles s'inscrivent naturellement dans un contexte comique, ne sont pas souvent les bienvenues dans l'univers tragique, qui s'accommode mieux de silence et de recueillement. L'expérience théâtrale, mais peut-être celle de la comédie plus que tout autre, est davantage un événement qu'une addition d'expériences individuelles. Rire au théâtre est tout à fait différent

---

<sup>15</sup> R. D. HUME, *The Rakish Stage: Studies in English Drama, 1660-1800*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1983, p. 6.

<sup>16</sup> *Id.*, p. 36. Il est vrai que dans un autre lieu, Robert Hume distingue les comédies dont il estime qu'elles ont un sens (« meaning ») et celles qui n'en ont pas, sans justifier ce qui peut apparaître comme une contradiction (« I believe there is nonetheless a substantial difference between works that are basically entertainments and those that raise uncomfortable issue without presenting a clear internal moral standard by which to judge them », R. D. HUME, « The Socio-Politics of London Comedy from Jonson to Steele », *Huntington Library Quarterly*, vol. 74, n° 2, 2011, p. 187-217, p. 201).

du rire solitaire devant un livre imprimé : au théâtre, on entend, on voit les autres rire, et l'on n'oublie jamais tout à fait qu'eux aussi nous voient et nous entendent. Cet effet de groupe est constitutif de l'expérience théâtrale. Les conditions matérielles de représentation contribuent à cet état de fait. À la Restauration, la petite taille des salles de spectacle et l'éclairage constant donnent ainsi une dimension supplémentaire au rire collectif : non seulement les spectateurs réagissent au spectacle de la scène, mais ils peuvent réagir en temps réel aussi aux réactions des autres. On rit, mais on s'observe aussi rire et on observe les autres rire.

En conséquence, être le seul à rire d'une plaisanterie ou à ne pas en rire, entendre toute une salle se soulever de rire au même moment ou, au contraire, constater qu'une partie de la salle rit là où l'autre se tait : ces phénomènes sont bien des phénomènes politiques, au sens où ils structurent à la fois l'existence et la conscience d'affinités collectives. Ce dernier rire, le rire réservé à une catégorie du public, est très présent rhétoriquement dans les prologues et épilogues de la Restauration. On peut prendre pour exemple celui de John Lacy dans *The Old Troop* :

Defend me, O friends, [*sic*] of th'upper Region  
From the hard censure of this lower Legion<sup>17</sup>...

L'espace théâtral est conçu ici comme divisé : en haut, les places à bas prix, où se pressent essentiellement les valets et domestiques de la clientèle la plus prestigieuse, en bas, où les places sont plus chères, un public supposé plus averti et critique. Au théâtre, tout membre du public peut être, à tout moment, conscient de ces différentes configurations, et en tirer des conséquences : honte ou prestige si l'on est le seul à s'esclaffer (à une allusion cryptique, un jeu de mot habile ou une plaisanterie érudite par exemple) ou, au contraire, sentiment d'appartenance lorsque le rire est général. Que le plaisir d'un rire partagé soude une communauté est un lieu commun. Mais les plaisanteries référentielles peuvent elles aussi créer un phénomène de connivence particulièrement fort : elles créent chez ceux qui les comprennent le sentiment d'appartenir à une catégorie qui entretiendrait un lien privilégié, fût-il imaginaire, avec le dramaturge, le personnel théâtral et les quelques membres du public qui auront, peut-être, ri au même moment.

Ce caractère ostensible (et audible) du rire permet des formes subtiles d'adhésion et de rejet, où s'articulent des dynamiques individuelles et de groupe. En cela aussi, la comédie est un art résolument politique. La comédie ne fonctionne et n'a de sens que si elle repose sur un

---

<sup>17</sup> Prologue de J. LACY, *The Old Troop: or, Monsieur Raggou*, Londres, William Crook and Thomas Dring, 1672, (1664), n. p.

certain nombre de valeurs partagées au moins implicitement, que si elle articule plus ou moins finement différents degrés de consensus. Comme l'écrit Paula Backscheider :

Regardless how mass produced, propagandistic or 'commercial' the art form is, it must bear something that speaks meaningfully and movingly to its audience<sup>18</sup>.

La comédie ne fait pas exception : son caractère de divertissement commercial ne suffit pas à invalider ses fonctions sociales, ni à discréditer ses capacités à structurer des dynamiques de groupe. Si une fin comique peut être ambiguë ou insatisfaisante, comme c'est d'ailleurs souvent le cas dans les pièces de la Restauration, difficile d'imaginer (avant Beckett et le XX<sup>e</sup> siècle du moins) un théâtre comique qui ne proposerait aucun retour à l'ordre, même de pure forme : il ne serait d'ailleurs guère difficile d'argumenter que ces pièces-là, justement, ne font pas rire<sup>19</sup>. Pour pouvoir faire réagir selon les moyens qui sont les siens, la comédie doit aussi se fonder, non pas seulement sur des opinions individuelles (celles du dramaturge, celles du spectateur), qui tireraient leur valeur de leur caractère sincère, nuancé, voire contradictoire, mais aussi sur des phénomènes sociaux et moraux nécessairement collectifs et préexistants, ceux-ci fussent-ils traversés de tensions. Pour fonctionner, le rire s'appuie sur un donné commun. Les stéréotypes ont donc un rôle central à jouer pour comprendre le fonctionnement politique des pièces comiques.

Si la comédie reflète les valeurs d'un groupe, comme tout spectacle, elle les façonne bien sûr aussi en retour. Ce n'est pas la moindre des vertus du ridicule que de pouvoir condamner un objet sans avoir à recourir à la justification argumentée. Le ridicule a quelque chose de performatif : toute action, valeur ou caractère présenté comme ridicule, le devient, indépendamment des qualités essentielles de ces actions, valeurs ou caractères. Le spectacle, surtout comique, structure sans coercition les imaginaires, passe sous silence les possibilités alternatives, rend visible la sanction collective aux contrevenants au partage de l'acceptable et de l'inacceptable. La comédie est donc le lieu idéal d'assignation à des rôles sociaux, de contrôle des « évidences » partagées, le lieu où l'on peut vérifier, par le système complexe d'exclusion et d'appartenance que permet le rire public, à quelle communauté, à quel ensemble ou sous-ensemble social on appartient ou croit appartenir. C'est le sens que donnent de nombreux dramaturges à la vocation édifiante et corrective de la comédie : en riant collectivement d'un comportement, on le condamne, on l'exclut en le frappant du sceau de la honte sociale. Si le rire

---

<sup>18</sup> Introduction de P. R. BACKSCHEIDER, *Spectacular Politics: Theatrical Power and Mass Culture in Early Modern England*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1993, p. xvi.

<sup>19</sup> Pour une discussion sur le rire tragique, voir notamment E. ANGEL-PEREZ, « 'In the heart of each joke hides a little holocaust' (George Tabori): Horrend hilarious Wit on the British Contemporary Stage », *Miranda*, n° 19, 2019.

joyeux des farces populaires ou le rire grinçant des pamphlets et satires peuvent être politiquement subversifs, la comédie sait aussi se faire conservatrice. La comédie, en réaffirmant les valeurs d'un groupe sans les argumenter, est donc un outil particulièrement flexible pour établir et renforcer de fausses évidences, aussi bien sur le terrain moral que social et politique.

Les différents effets de connivence et d'exclusion, sur lesquels repose le principe comique, créent et reflètent à la fois différents degrés de consensus, et affirment des valeurs en réalité parfois bien loin en réalité de l'intention morale correctrice ostensiblement affichée par les prologues et épilogues<sup>20</sup>. Dans *The Rakish Stage*, Hume définit le sens (« meaning ») possible d'une pièce de théâtre comme la combinaison de quatre facteurs : la pièce en tant que structure littéraire auto-suffisante, son inscription générique, la performance, enfin la réflexion que la pièce offre sur le monde contemporain<sup>21</sup>. Cette classification (qui d'ailleurs n'intègre pas les indices biographiques sur l'auteur comme conditions valables) a le mérite de mettre en valeur les contradictions possibles entre ses différents éléments. En effet, le « message » explicite d'une pièce, si tant est qu'il existe, et son impact émotionnel, sont des choses qui peuvent être tout à fait différentes, ce sur quoi le dramaturge peut d'ailleurs jouer habilement, arguant par exemple qu'une conversion finale au mariage rédime les turpitudes sexuelles auxquelles un personnage s'est livré tout au long de la pièce. Ces questions sont importantes à une époque où, comme on le verra, l'attitude et la moralité des personnages (attitude vis-à-vis de l'honneur, de la religion, de la sexualité, etc.) conditionnent en grande partie leur inscription dans le système des stéréotypes et, par extension, le spectre politique. Si très peu d'informations subsistent sur la performance, une étude des interprétations politiques des comédies doit prendre en compte tous les autres facteurs, et en particulier l'inscription des pièces dans leur réseau générique, ce que seule permet une étude de corpus.

On peut se demander s'il existait à la Restauration un public capable de capter la subtilité des jeux de mots et allusions des textes à l'actualité sociale, religieuse et politique. Quelle proportion du public était capable de reconnaître une caricature de Shaftesbury dans *The City-Heiress* (Behn), ou d'Edward Howard en Sir John Twiford dans *The Rambling Justice* (Leafield) ? Si Pepys est capable de reconnaître Sir Robert Howard derrière le personnage de

---

<sup>20</sup> Parmi de nombreux exemples possibles, on peut citer le prologue de *The City-Heiress* (écrit pour Behn par Thomas Otway), qui sourit de l'échec de cette intention morale proclamée : « How vain have prov'd the Labours of the Stage, / In striving to reclaim a vitious Age ! » (prologue de A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, Londres, D. Brown, 1682, (1682) n. p.)

<sup>21</sup> R. D. HUME, *The Rakish Stage: Studies in English Drama, 1660-1800*, op. cit., p. 2.

Sir Positive At-all dans *The Sullen Lovers* (Shadwell), c'est seulement après avoir vu plusieurs fois la pièce<sup>22</sup>. Sur cette question, Jocelyn Powell est optimiste :

The density of the texts to which [*the audience*] listened, and their extraordinary subtlety of verbal detail, suggest a sharpness of attention and an informed response which could be directed at all aspects of stagecraft<sup>23</sup>.

Selon Powell, la densité des textes suffit en elle-même à prouver la capacité d'attention du spectateur moyen, supérieure du moins à celle de Samuel Pepys. Le développement d'une forme d'humour très verbale, constellée d'allusions très précises à l'actualité politique, à la vie de la cour et aux luttes intestines du gouvernement, suppose l'existence d'un public capable de saisir cette densité et d'en interpréter les nuances. La question de la composition du public est donc une question fondamentale pour accrédi-ter ou non des hypothèses interprétatives. Powell insiste :

John Dennis, writing in the early part of the next century and contrasting the Restoration audience with that of his own days significantly remarks that the former was characterised by the fact that it understood what it saw and heard [...] The intellectual calibre of the audience is fundamental to the whole experience of Restoration drama<sup>24</sup>.

À en croire ces sources, on peut donc être généreux. D'autant plus que les liens entre les cercles de pouvoir et le théâtre n'ont jamais été aussi intenses qu'à la Restauration.

#### *Théâtre et pouvoir à la Restauration : des liens concrets et étroits*

« ... Oh how you'd admire me ! cry up every word  
I said and scrue your face into a submissive smile;  
as I have seen a dull Gallant act Wit, and counterfeit pleasantness,  
when he whispers to a great Person in a Play-house<sup>25</sup> »

Lors de la première représentation théâtrale donnée pour le roi Charles II, de retour sur le trône après neuf années d'exil, le parallèle entre l'interruption du régime monarchique et celle des spectacles théâtraux, interdits depuis dix-huit ans, n'échappait à personne. Ce double retour fonde un parallèle rhétorique très exploité. Le célèbre prologue de John Denham est peut-être le texte qui développe ce rapprochement de la façon la plus approfondie :

---

<sup>22</sup> Entrée du 5 mai 1668, <https://www.pepysdiary.com/>, consultée le 19 juin 2020.

<sup>23</sup> J. POWELL, *Restoration Theatre Production*, op. cit., p. 19.

<sup>24</sup> *Id.*, p. 13.

<sup>25</sup> Doralice dans J. DRYDEN, *Marriage A-la-Mode*, Londres, Henry Herringman, 1673, (1672), acte IV, p. 59.



Greatest of Monarchs, welcome to this place  
 Which *Majesty* so oft was wont to grace  
 Before our Exile, to divert the Court,  
 And ballance weighty Cares with harmless sport  
 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*:  
 The Ghosts of their great Ancestors they fear'd,  
 Who by the art of conjuring Poets rear'd,  
 Our *HARRIES* & our *EDWARDS* long since dead  
 Still on the Stage a march of Glory tread:  
 Those Monuments of Fame (they thought) would stain  
 And teach the People to despise their Reign:  
Nor durst they look into the Muses Well,  
Least the cleer Spring their ugliness should tell:  
Affrighted with the shadow of their Rage,  
They broke the Mirror of the times, the Stage;  
The Stage against them still maintain'd the War,  
When they debauch'd the *Pulpit* and the *Bar*.  
 Though to be *Hypocrites*, be our Praise alone,  
 'Tis our peculiar boast that we were none.  
What er'e they taught, we practis'd what was true,  
 And something we had learn'd of honor too,  
 When by Your Danger, and our Duty prest,  
 We acted in the Field, and not in Test;  
Then for the *Cause* our Tying-house they sack't,  
And silenc't us that they alone might act;  
And (to our shame) most dext'rously they do it,  
Out-act the *Players*, and out-ly the *Poet*;  
 But all the other Arts appear'd so scarce,  
Ours were the *Moral Lectures*, theirs the *Farse*:  
 This spacious Land their Theater became,  
 And they *Grave Counsellors*, and *Lords* in Name;  
 Which these *Mechanicks* Personate so ill  
 That ev'n the Oppressed with contempt they fill,  
 But when the Lyons dreadful skin they took,  
 They roar'd so loud that the whole Forrest shook;  
 The noise kept all the Neighborhood in awe,  
 Who thought 't was the true Lyon by his Pawe.  
 If feigned Vertue could such Wonders do,  
 What may we not expect from this that's true!  
 But this Great Theme must serve another Age,  
 To fill our Story, and adorne our Stage<sup>26</sup>.

Dans ce prologue, la scène et ses acteurs sont présentés comme les soutiens les plus fidèles de la Couronne, non seulement celle de Charles lui-même, mais celle aussi de toute la dynastie royale (« Our *HARRIES* & our *EDWARDS* »). L'ennemi, qui n'est jamais désigné

---

<sup>26</sup> J. DENHAM, *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*, Londres, G. Bedell and T. Collins, 1660, n. p. C'est moi qui souligne.

qu'obliquement par un pronom, est parvenu à corrompre d'autres institutions (« They debauch'd the *Pulpit* and the *Bar* »), mais la scène se présente ici elle-même comme le dernier bastion de la résistance anti-cromwellienne<sup>27</sup>. Le théâtre est présenté comme un lieu de vérité, de loyauté et d'intégrité, là où les véritables hypocrites, aussi au sens étymologique du terme (« And silenc't us that they alone might *act* »), s'agitent sur la scène politique dans une farce grotesque (« Ours were the *Moral Lectures*, theirs the *Farse* »). Le théâtre effraie parce qu'il présente un miroir véridique aux imposteurs, qui s'y voient tels qu'ils sont. Si ce lien rhétorique puissant entre la monarchie et le théâtre est particulièrement étroit en 1660, il ne s'estompe pas à mesure que s'écoulent les décennies suivantes. Si l'on prend le prologue de *The Squire of Alsatia* par exemple, de Thomas Shadwell, une pièce écrite, publiée et représentée en 1688, on trouve le passage suivant, qui propose une rapide histoire des trois décennies théâtrales :

*When, with our King restor'd, it first arose,  
They did each day some good old Play expose;  
And then it flourish'd: Till, with Manna tir'd,  
For wholesome Food ye nauseous Trash desir'd [...]  
With what prodigious scarcity of Wit  
Did the new Authors starve the hungry Pit?  
Infected by the French, you must have Rhime,  
Which long, to please the Ladies Ears, did chime [...]  
When Time, which all things trys, had laid Rhime dead,  
The vile Usurper Farce reign'd in its stead  
Then came Machines, brought from a Neighbour Nation,  
Oh how we suffered under Decoration<sup>28</sup>!*

Plusieurs éléments retiennent ici l'attention, à commencer par le refus des modèles français, la dépréciation de la farce, la description de l'arrivée des machines au théâtre et la violence avec laquelle les comédies contemporaines, dont celles de Shadwell lui-même peut-être, sont dénigrées (« nauseous Trash »). Mais ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, c'est l'association entre le retour du roi sur le trône et le (re)commencement de l'épopée théâtrale. Le lien entre la Couronne et la scène est donc avant tout un lien rhétorique persistant.

Les monarques sont néanmoins aussi conscients de l'importance politique de la scène dans l'établissement de leur autorité. On trouve par exemple une apologie des spectacles sous la plume de Louis XIV dans ses *Mémoires* écrits à l'attention de son fils :

Un prince, et un roi de France, peut encore considérer quelque chose de plus dans ces divertissements publics, qui ne sont pas tant les nôtres que ceux de notre cour et de tous nos peuples. [...]. Cette société de plaisirs, qui donne aux personnes de la cour une honnête

<sup>27</sup> Bien sûr, tous les dramaturges, pour ne pas parler du personnel théâtral en général, n'avaient pas fait preuve d'une loyauté à toute épreuve pendant la guerre civile et l'*Interregnum*, à commencer par John Dryden.

<sup>28</sup> Prologue de T. SHADWELL, *The Squire of Alsatia*, Londres, James Knapton, 1688 (1688).

familiarité avec nous, les touche et les charme plus qu'on ne peut dire. Les peuples, d'un autre côté, se plaisent au spectacle, où au fond on a toujours pour but de leur plaire ; et tous nos sujets, en général, sont ravis de voir que nous aimons ce qu'ils aiment, ou à quoi ils réussissent le mieux. Par là nous tenons leur esprit et leur cœur, quelque fois plus fortement peut-être, que par les récompenses et les bienfaits<sup>29</sup>.

Ce qui frappe ici, c'est que le roi ne parle pas du contenu de ce qui est représenté, mais bien du lien de familiarité et de connivence que crée la présence physique du monarque aux spectacles. Partager le spectacle avec ses sujets, réagir en même temps qu'eux aux mêmes divertissements, voilà ce qui, pour Louis XIV, est le plus à même de provoquer l'amour des sujets pour leur souverain (« nos sujets sont ravis de voir que nous aimons ce qu'ils aiment »). On ignore si Charles II a pu avoir des motivations comparables : toujours est-il qu'il se montre, tout au long de son règne, très assidu au spectacle, et surtout, comme on l'a vu, au théâtre. On sait aussi avec quelle rapidité Charles Stuart a rétabli l'institution théâtrale à son retour au trône, en la plaçant sous le contrôle de lettres patentes confiées à deux de ses proches, William Davenant et Thomas Killigrew, qui fondent respectivement la Duke's et la King's Company, un duopole<sup>30</sup>. Comme le résume efficacement J. Douglas Canfield : « The patentees were political, not artistic, appointments. So Restoration theatres were indeed state apparatuses<sup>31</sup> ».

La Restauration est, plus largement, un moment de connivence objective exceptionnelle entre le monde de la politique (Couronne, cour, Parlement, au sens strict, mais aussi notables, grands commerçants, personnages influents...) et le monde du théâtre. C'est le cas à toutes les étapes de la production des pièces. Le roi suggère lui-même des thèmes et commande des traductions, assiste aux représentations, récompense les dramaturges par des offices. Il structure par exemple le rôle traditionnel de poète lauréat, qu'il accorde à John Dryden, un dramaturge. La dédicace de *Marriage A-la-Mode* de Dryden donne un bon exemple de ce genre d'interactions : la pièce est dédiée à Rochester, un proche du roi dont Dryden dit qu'il est intervenu dans l'écriture ; puis le roi lui-même a assisté à la comédie et l'a approuvée. De nombreux autres dramaturges, comme William Wycherley, Charles Sedley ou George Etherege,

---

<sup>29</sup> LOUIS XIV, *Mémoires de Louis XIV ou le Métier de roi*, J. Cornette (éd.), Paris, Tallandier, 2007, p. 168-170.

<sup>30</sup> Quelques repères chronologiques : le roi entre à Londres le 29 mai 1660. Le 19 juillet, Davenant rédige la première version de la lettre patente, que suivra trois mois plus tard la version définitive. La première représentation théâtrale a lieu au Theatre Royal (Vere Street) le 8 novembre. Son concurrent, le théâtre de Lincoln Inn's Field (sur Portugal Street) ne se lance dans les affaires que plusieurs mois plus tard, le 28 juin 1661. Les deux compagnies déménagent ensuite successivement à plusieurs adresses : Drury Lane, puis Russell Street pour la Compagnie du Roi, Dorset Gardens, puis retour à Lincoln's Inns pour celle du Duc. D'autres salles ont cependant été utilisées plus ponctuellement. À signaler également l'existence d'un autre théâtre dans les trois royaumes, celui de Smoke Alley à Dublin, dont il reste très peu de traces.

<sup>31</sup> J. DOUGLAS CANFIELD, *Heroes and State: On the Ideology of Restoration Tragedy*, Lexington, University Press of Kentucky, 2000, p. 3.

sont au centre de la vie courtisane<sup>32</sup>. On a aussi partout souligné la proximité personnelle du roi Charles II avec les acteurs et surtout les actrices, dont certaines (comme Eleanor « Nell » Gwyn ou Mary « Moll » Davis) sont même devenues de puissantes maîtresses royales.

Parmi les auteurs des pièces du corpus, nombre d'amateurs appartiennent à la *gentry* et à la noblesse (y compris aux strates les plus élevées) ou occupent une charge ou un office administratifs : c'est par exemple le cas de Sir Robert Howard (secrétaire du Trésor, entre autres), William Cavendish duc de Newcastle (en charge de la justice pour le comté de Trent) ou Sir George Etherege (diplomate<sup>33</sup>). Malgré un besoin constant de nouvelles pièces et le fait que, parmi les professions de plume, celle de dramaturge soit de loin la plus lucrative, leur professionnalisation est tardive : parmi les précurseurs, une femme se démarque, Aphra Behn<sup>34</sup>. Sur les conditions de vie matérielles et les sources de financement des dramaturges, Thomas Shadwell, qui débute lui aussi en tant qu'homme de théâtre, écrit ainsi dans la dédicace de *The Virtuoso* ce passage d'une candeur remarquable pour une dédicace :

But I (having no Pension but from the Theatre, which is either unwilling, or unable, to reward a Man sufficiently, for so much pains as correct Comedies require) cannot allot my whole time to the writing of Plays<sup>35</sup>...

Le théâtre ne suffit pas à faire vivre les auteurs, c'est pourquoi ceux-ci doivent trouver des sources d'appui extérieur, ce qui rend le théâtre dépendant de ses financeurs. La plupart des pièces imprimées comportent une épître dédicatoire à quelque protecteur puissant (ou protecteur espéré), une stratégie de protection risquée qui fonctionne de façon aléatoire<sup>36</sup>.

---

<sup>32</sup> L'ouvrage de John Wilson sur la sociabilité des *Wits*, un groupe de courtisans spirituels et tapageurs dont faisait partie le comte de Rochester ainsi que plusieurs dramaturges, est le plus exhaustif, bien que daté (J. H. WILSON, *The Court Wits of the Restoration*, Princeton, Princeton University Press, 1948).

<sup>33</sup> Robert Hume et Judith Milhous considèrent que les théâtres ont même pu faire représenter des pièces de riches amateurs haut placés par complaisance ou flatterie : « Managers probably figured that producing some weak script was preferable to offending company insiders or prominent people » (J. MILHOUS et R. D. HUME, *Producible Interpretation: Eight English Plays (1675-1707)*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1985, p. 42). On peut aussi supposer que ce type d'auteurs rechignait à venir récupérer sa part du profit des représentations, ce qui en laissait davantage pour la compagnie théâtrale.

<sup>34</sup> On trouve assez peu de commentaires dans les pièces et leur paratexte sur l'apparition femmes dramaturges. L'épilogue de *The Virtuoso* (Shadwell) constitue cependant une exception : « Such [*whining*] Plays the Womens Poets can write best : / They differ from the Mens, you must allow, / As Womens Taylors Womens Poets too » (épilogue de T. SHADWELL, *The Virtuoso*, Londres, Henry Herringman, 1676, 1676). Il faut aussi signaler que Margaret Cavendish, duchesse de Newcastle, a sans doute participé à l'élaboration des pièces signées par son mari, comme *The Humorous Lovers*. Pour une rapide discussion sur ce sujet, voir l'entrée sur la pièce en annexe.

<sup>35</sup> Dédicace de *Id.*, (1676), n. p. On remarque l'adjectif dans l'expression « correct Comedies », qui laisse entendre que Shadwell ne considère pas tous les auteurs dramatiques comme aussi soucieux de la qualité de leur travail qu'il ne dit l'être lui-même. Cela ne fait que renforcer l'idée de la comédie comme art commercial.

<sup>36</sup> Le patronage et le mécénat peuvent prendre la forme d'argent comptant, mais aussi de cadeaux, de postes administratifs, de recommandations, ou plus simplement d'invitations à dîner, voire à séjourner chez le protecteur. Charles Sackville surtout (Lord Buckhurst, Comte de Dorset et Middlesex) est resté célèbre pour sa générosité

Cette sociologie particulière des dramaturges a plusieurs conséquences. Tout d'abord, cela rend plus difficile à accepter l'idée d'une comédie comme pur divertissement populaire : si une satire ou une épigramme peuvent être écrites rapidement, il en va tout autrement pour une pièce entière, qui demande un investissement substantiel. Or on voit mal comment des personnages aussi haut placés que le duc de Buckingham, le duc de Newcastle ou les frères Howard ont pu s'exercer à la comédie sans promesse de rétribution d'aucun type<sup>37</sup>. L'intérêt du théâtre en tant qu'entreprise commerciale a pu aussi encourager les représentations de pièces de riches amateurs : représenter leur travail les flatte et les fidélise, ils sont plus susceptibles d'acheter des places coûteuses pour assister au spectacle, de venir en groupe pour éviter l'humiliation d'une salle vide. Enfin, ceux-ci ont peu de chance de venir réclamer leurs gains dits du « troisième jour<sup>38</sup> », pratique à laquelle le prologue de *The Sophy* de John Denham faisait déjà plaisamment référence :

But Gentlemen, if yee dislike the play,  
Pray make no word of it till the second day,  
Or third be past : For we would have you know it,  
The losses will fall on us, not on the Poet :  
For he writes not for money<sup>39</sup>.

Quel intérêt pour un homme politique de haut vol ou un membre de la noblesse d'écrire une pièce comique, représentée devant ses amis et ses rivaux assemblés, parfois le roi lui-même, si ce n'est pour espérer gagner un crédit au moins symbolique ? On peut imaginer que faire preuve de bel esprit, glisser une plaisanterie privée, une allusion, une attaque dérobée, un message à double entendre, constitue dans ces circonstances une motivation privilégiée. Il est vrai que le nom du dramaturge n'était pas annoncé sur les affiches publicitaires, mais celui-ci circulait sans doute malgré tout dans les milieux informés<sup>40</sup>.

---

particulière envers poètes et dramaturges, ce que reflète l'abondance de dédicaces à son adresse. Sur la pratique du mécénat, voir aussi p. 442, note 528.

<sup>37</sup> En plus de l'investissement en temps que cela suppose, faire représenter une pièce à son nom comporte un risque pour la réputation du dramaturge, qu'il soit professionnel ou amateur. Or une prise de risque suppose un enjeu, un gain possible qui, s'il n'est pas financier, doit être d'un autre ordre, par exemple en termes de prestige. On trouve une trace de ce risque dans cet échange tiré du prologue de *Tarugo's Wiles* : « *Gentleman* – Who is the Authour of this new Play ? *Poets Man* – He's a Stranger, and my Master. *Gentleman* – He must be a bold Stranger indeed that will venture his reputation to the Censures of our Criticks » (Prologue de T. ST SERFFE, *Tarugo's Wiles: or, the Coffee-House*, Londres, Henry Herringman, 1668, (1667), n. p.).

<sup>38</sup> Les dramaturges n'étaient payés qu'à partir du troisième jour consécutif de représentation, dont ils touchaient tout le bénéfice. Certains protecteurs exerçaient une action de mécénat envers les dramaturges en venant spécifiquement assister à la représentation le troisième jour, avec leur entourage.

<sup>39</sup> Prologue de J. DENHAM, *The Sophy*, Londres, Richard Hearne et Thomas Walkley, 1642. *The Sophy* est une pièce antérieure à la Restauration, mais qui fait l'objet de plusieurs rééditions après 1660.

<sup>40</sup> On trouve un exemple de ce phénomène lorsque Samuel Pepys vient assister à *The Mulberry-Garden* : voir p. 281, note 22.

La Couronne n'est pas la seule institution politique à s'intéresser à la puissance de persuasion du spectacle théâtral : de nombreux critiques ont pointé qu'il existait un rire conservateur, mais aussi un rire d'opposition sur la scène de la Restauration. Les trois décennies suivant la Restauration à proprement parler voient en effet l'émergence et la structuration des premiers partis politiques, qui savent s'emparer du théâtre, y compris de la comédie, pour faire gagner du terrain à leur camp, à leur manière de penser. Remettant en question la vulgate victorienne d'un théâtre uniquement au service de la cour, John Loftis écrit par exemple dès *The Politics of Drama in Augustan England* :

Party leaders recognized the value of the theatres as organs of propaganda, in touch with the small group that was dominant politically; and at their bidding playwrights and actors became the spokesmen of factions [...] many of the managers and dramatists exhibited discernible political biases that were reflected in the play they produced or wrote and that were reflected also in the comment they attracted in party-dominated newspapers. These theatres were, to a degree, political institutions; and their managerial policies, including their choice of plays, were influenced by political considerations. Allegiance to theaters on the part of dramatists, like allegiance to friends, oftentimes not invariably followed party lines. Prologues and epilogues, by whomever written, became vehicles for party sentiment, and they attracted a vigorous response from the audience<sup>41</sup>.

John Loftis expose ici une vision du théâtre comme un instrument flexible, dont peut s'emparer l'un ou l'autre camp. C'est une thèse semblable que reprend notamment Susan Owen dans son ouvrage *Restoration Theatre and Crisis* : concentrant sa réflexion autour de la période de la Crise de l'Exclusion, elle examine comment les premiers Whigs s'approprient la rhétorique dramatique de leurs ennemis et la retournent pour finir par se forger un théâtre et, par extension, une identité propre. Selon Owen, le théâtre constitue l'un des lieux d'émergence d'une puissante culture politique et théâtrale Whig, qui s'appuie sur les permanences et traditions de la scène pour les subvertir. Owen se limite cependant au tournant des années 1680, et ne s'intéresse que de façon marginale à la comédie : c'est donc dans le prolongement de sa réflexion que s'inscrit ce travail, qui portera son attention sur les outils spécifiques du genre comique<sup>42</sup>.

*Quel(s) public(s) pour quelle(s) réception(s) ?*

Le théâtre à la Restauration était-il un « théâtre de coterie », fréquenté principalement par une élite comme le veut sa réputation ? Le débat sur la composition sociale du public a une

---

<sup>41</sup> J. LOFTIS, *The Politics of Drama in Augustan England*, op. cit., p. 2.

<sup>42</sup> S. J. OWEN, *Restoration Theatre and Crisis*, Oxford, Clarendon Press, 1996

longue histoire, et celui-ci constitue un élément clé d'une réflexion sur l'humour dans un contexte où les intérêts politiques et commerciaux se disputent la scène. Deux courants concurrents se dessinent : le premier considère que le public des théâtres est essentiellement un public courtisan, le second que celui-ci est beaucoup plus bigarré et socialement diversifié que ne le veut cette vision traditionnelle, mais biaisée<sup>43</sup>. S'appuyant sur la situation géographique des théâtres, le prix des places, les horaires de représentations, la capacité des théâtres et le nombre d'entrées nécessaires à la rentabilité de l'entreprise, ainsi que sur les rares descriptions fournies par les sources, plusieurs critiques ont proposé des conjectures sur la composition sociale du public moyen des comédies. Dans son ouvrage classique, *The Ornament of Action*, Peter Holland propose les estimations suivantes, les prix restant selon lui à peu près constants tout au long de la période considérée : 4s pour les places en box (environ 140 places), 2s 6d pour la fosse et la première galerie (550 places), 1s 6d dans la galerie intermédiaire (140 places), 1s seulement pour le poulailler (170 places). On peut donc estimer une salle comble à 1000 spectateurs pour environ £115 de recettes, un après-midi moyen tournant sans doute plutôt autour de la moitié<sup>44</sup>. Dans *Restoration Theatre Production*, Jocelyn Powell commente ces prix en termes de valeur réelle, ce qui l'amène à conclure que le théâtre restait un lieu que seule une élite pouvait se permettre de fréquenter de façon régulière :

But though it was not merely a plaything of the Court, the theatre was not for the people either. The prices were in themselves fairly prohibitive. The cheapest seats (at a shilling) got you into the upper gallery. A shilling would also buy you a couple of chickens in the market. For the middle gallery the price was eighteen pence, and for the best seats in the lower gallery and the boxes, and the pit immediately before the stage, it was two shillings and six pence. Two and six could also buy you a woman. It was a farm worker's average weekly wage<sup>45</sup>.

De ces indications de prix, on peut déduire, par exemple, que les chances étaient minces pour un apprenti de Londres ou un petit commerçant de devenir un habitué des théâtres, même si les visites occasionnelles n'étaient pas exclues. Ces indices sont précieux : ils suggèrent qu'une approche uniquement quantitative de la composition du public est insuffisante. Comme le

---

<sup>43</sup> Pour les détails du débat, consulter H. LOVE, « Who were the Restoration audience? », *The Yearbook of English Studies*, vol. 10, Special number, 1980, p. 21-44 ; H. LOVE, « The Myth of the Restoration Audience », *Komos I*, 1968, p. 49-56 ; A. S. BEAR, « Criticism and Social Change: The Case of Restoration Drama », *Komos II*, 1969, p. 23-31 puis H. LOVE, « Bear's Case Laid Open: Or, a Timely Warning To Literature Sociologists », *Komos*, novembre 1969, p. 72-80.

<sup>44</sup> P. HOLLAND, *The Ornament of Action: Text and Performance in Restoration Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 16. Selon Harold Love, les places les moins chères étaient d'un prix comparable à celui d'une représentation au théâtre de Blackfriars du temps de Shakespeare, où le théâtre était supposément populaire.

<sup>45</sup> J. POWELL, *Restoration Theatre Production*, *op. cit.*, p. 12.

suggère A.S. Bear, il faut considérer une articulation de facteurs à la fois quantitatifs et qualitatifs :

It seems that the theatre was dominated by a restricted, socially and educationally privileged in-group, an elite or status group, in which the influence and taste of the Court was of some importance, but in ways not related to numerical attendance<sup>46</sup>.

Bear ne tire cependant pas de conclusion particulière de cette domination d'une partie de la salle sur l'autre. Il n'est pas exclu, par exemple, qu'une partie du public ait payé sa place moins pour voir le spectacle que pour admirer le raffinement du public le plus aisé, un trope que l'on retrouve dans les pièces elles-mêmes. Mrs Pinchwife par exemple, la jeune épouse campagnarde de *The Country-Wife* (Wycherley), déplore l'attitude de son mari, qui ne lui a pas permis de se mêler aux spectateurs à la mode comme elle le souhaitait lors de leur première sortie au théâtre (« he wou'd not let me come near the Gentry<sup>47</sup> »). Si Samuel Pepys se trompe souvent dans le titre des pièces qu'il va voir au théâtre, il n'oublie pas de citer les noms des personnes qu'il y croise : si l'expérience de Pepys reflète celle de la majorité des spectateurs, il semble en tout cas que le théâtre ait servi non seulement de lieu de spectacle, mais aussi plus largement de centre de sociabilité<sup>48</sup>.

Ces hypothèses ont une incidence sur les dynamiques lors du spectacle théâtral qui, à leur tour, influencent la réception des pièces. Un habitué retrouvant plusieurs fois par semaine en un lieu d'autres habitués n'occupera ainsi pas l'espace avec la même aisance qu'un voyageur venu de province, un visiteur occasionnel ou une femme venue seule. Des personnes qui se connaissent, même si leur nombre est minoritaire, s'approprient beaucoup plus facilement une salle et font plus forte impression que des individus venus isolément, peut-être plus nombreux mais moins susceptibles de parler fort, de chahuter, d'intervenir dans le spectacle ou de traverser l'espace de la fosse pour se rejoindre par exemple. Les spectateurs les plus bruyants, notamment les groupes d'habitues, sont aussi les plus susceptibles d'influencer la réception de la pièce en cours pour l'ensemble des autres spectateurs. Leurs rires, leurs applaudissements ou leurs huées

---

<sup>46</sup> A. S. BEAR, « Criticism and Social Change: The Case of Restoration Drama », *op. cit.*, p. 29.

<sup>47</sup> W. WYCHERLEY, *The Country-Wife*, Londres, Thomas Dring, 1675, (1675), acte II, p. 15. Jocelyn Powell affirme en ce sens : « The presence of the mighty is part of the entertainment value and a stimulus to theatre-going » (J. POWELL, *Restoration Theatre Production*, *op. cit.*, p. 12).

<sup>48</sup> Pepys note par exemple le déplaisir du roi lors d'une représentation de *The Wild Gallant* (Dryden) le 23 février 1663, son rire franc devant *The Old Troop* (Lacy) le 31 juillet 1668. L'entrée du 6 février 1666/67 est encore plus explicite : « The King was there; but I sat mightily behind, and could see but little, and hear not all. [...] And, among the rest, here was the Duke of Buckingham to-day openly sat in the pit; and there I found him with my Lord Blockhurst, and Sidly [*Sedley*], and Etherige, the poet ». Le 5 mai 1668, c'est la présence de Lady Castlemaine qu'il remarque dans les loges (<https://www.pepysdiary.com/> consulté le 10 juin 2020).



entraîneront avec eux ceux de la salle ou du moins influenceront l'atmosphère le jour de la représentation. Cela a pu faire d'eux, pour le théâtre en tant qu'entreprise, des clients qualitativement supérieurs aux autres, plus importants à fidéliser. De plus, les spectateurs de la fosse sont les plus visibles pour les autres spectateurs des loges : on peut supposer ainsi qu'ils ont conscience de se donner eux-mêmes en spectacle, ce qui a pu encourager des comportements bravaches, provocateurs, bruyamment critiques. On peut citer par exemple le prologue de *The Country-Wife* de William Wycherley, où Charles Hart, qui joue le héros Horner, déclare :

*For Poets out of fear, first draw on you ;  
In a fierce Prologue, the still Pit defie*<sup>49</sup>.

Ce qui frappe ici, c'est bien sûr l'expression « *the still Pit* » plutôt que, par exemple, « *the still Room* » : on voit ainsi que l'acteur comme le dramaturge s'appuient sur la présupposition rhétorique que la fosse a un rapport de complicité avec les comédiens que n'ont pas les autres spectateurs. Dans *Marriage A-la-Mode* (Dryden), on trouve aussi l'idée d'un « Fop-corner », vidé depuis le début de la guerre :

*France, and the Fleet, have swept the Town so clear  
That we can Act in peace, and you can hear*<sup>50</sup>.

Sans les jeunes hommes de la fosse partis se battre, les dynamiques qui animent la salle ne sont, du moins selon ce prologue, plus les mêmes. Ainsi la salle de spectacle a bien pu être l'arène agonistique que décrit John Loftis, sans exclure la possibilité d'un public socialement diversifié. Samuel Pepys, qui relate dans son journal un dialogue avec Thomas Killigrew, directeur de la King's Company, nous fournit un indice concordant sur l'articulation des différents types de publics :

This done, T. Killigrew and I to talk: and he tells me how the audience at his house is not above half so much as it used to be before the late fire. That Knipp [*Mary Knep*] is like to make the best actor that ever come upon the stage, she understanding so well: that they are going to give her 30*l.* a-year more. That the stage is now by his pains a thousand times better and more glorious than ever heretofore. Now, wax-candles, and many of them; then, not above 3 lbs. of tallow: now, all things civil, no rudeness anywhere; then, as in a bear-garden then, two or three fiddlers; now, nine or ten of the best then, nothing but rushes upon the ground, and every thing else mean; and now, all otherwise: then, the Queen seldom and the King never would come; now, not the King only for state, but all civil people do think they may come as well as any. [...] He do intend to have some times of the year these operas to be performed at the two present theatres, since he is defeated in

---

<sup>49</sup> Prologue de W. WYCHERLEY, *The Country-Wife*, *op. cit.*, (1675), n. p.

<sup>50</sup> Prologue de J. DRYDEN, *Marriage A-la-Mode*, *op. cit.*, (1672), n. p.

what he intended in Moorefields on purpose for it; and he tells me plainly that the City audience was as good as the Court, but now they are most gone<sup>51</sup>.

Ce long passage constitue une source d'une richesse exceptionnelle. Thomas Killigrew y parle en véritable homme d'affaires : ces indications sur le salaire des actrices et sur le prix des chandelles sont précieuses pour qui veut estimer les coûts fixes du fonctionnement des théâtres. L'importance de la musique y est soulignée. Ensuite, cet extrait nous donne aussi un indice sur la conscience avec laquelle non seulement le lieu, mais le contenu du spectacle lui-même est informé spécifiquement pour attirer une clientèle raffinée d'élite, jusqu'au roi lui-même (« all things civil, no rudeness anywhere »). Enfin, la dernière phrase retient particulièrement l'attention (« he tells me plainly that the City audience was as good as the Court, but now they are most gone »). Killigrew semble livrer à Pepys une affirmation qui le surprend, susceptible peut-être de le choquer (« plainly »), ce que confirme le fait que Pepys inscrit la remarque dans son journal. La tirade de Killigrew nous informe donc sur le fait que les « Cits » (les bourgeois et commerçants de Londres, par opposition à la cour et aux cercles de pouvoir de la *Town*) avaient leur place au théâtre, qu'ils y constituaient une clientèle commercialement importante et reconnue comme telle par les administrateurs, mais elle résonne en même temps comme un aveu honteux, comme si les *citizens* avaient été tolérés plus qu'accueillis<sup>52</sup>.

Killigrew insiste sur le raffinement du spectacle et son absence de grossièreté, qu'on imagine particulièrement importante dans un cadre comique. Or si l'on en croit les prologues et épilogues des comédies, les garants de ce raffinement contre la grossièreté de plaisanteries paillardes, scatologiques ou scandaleuses (on pense notamment aux attaques à la piété et à la religion) sont plutôt des garantes. La présence de spectatrices dans la salle (exceptées les prostituées et marchandes de fruit à la recherche de clients) a fait l'objet de nombreuses spéculations. Fiona Ritchie relève le caractère quasi systématique de leur rôle supposé de régulateur moral dans ces prologues et épilogues. Aloysia Rousseau rappelle quant à elle que l'immense majorité des sources disponibles sur la question étant des hommes, celles-ci ne

---

<sup>51</sup> Entrée du 12 février 1666/67, <https://www.pepysdiary.com/diary/1667/02/12/>, consulté le 17 mai 2020.

<sup>52</sup> Il faut ici aussi faire la part des biais et préjugés possibles de Pepys lui-même. Celui-ci mentionne rarement la présence de *citizens* dans la salle, mais s'agace lorsqu'il le fait de leur trop grand nombre (voir par exemple entrées du 27 décembre 1662, ou du 1<sup>er</sup> janvier 1663 dans <https://www.pepysdiary.com/>, consulté le 1<sup>er</sup> juin 2020). Mais cet agacement correspond peut-être plutôt à un comportement qu'il désapprouve qu'à l'absence de cette catégorie sociale des théâtres en temps normal. On trouve aussi dans de nombreux prologues l'idée de *citizens* absents, comme dans celui de *Marriage A-la-Mode* qui déplore ironiquement « Our City Friends so far will hardly come / They can take up with Pleasures nearer home; / And see gay Shows, and gawdy Scenes elsewhere: / For we presume, they seldom come to hear ». Ce passage constitue une allusion au déplacement des nouvelles salles de spectacles vers le West End (prologue de J. DRYDEN, *Marriage A-la-Mode*, *op. cit.*, (1672), n. p.).

rendent visibles que la vision masculine de ce qu'est (ou devrait être) une spectatrice<sup>53</sup>. Nombre de ces sources supposent aux spectatrices un regard de censeur, un jugement plus moral qu'esthétique sur le spectacle : le personnage de la prude outrée, toute prête à crier au scandale, étant un personnage-type particulièrement récurrent dans ce genre de textes.

En somme, si la pauvreté des sources ne permet pas de tirer de conclusions définitives concernant les publics, il convient de garder à l'esprit l'articulation de ces différentes hypothèses. Le public est en effet à la fois une clientèle à laquelle les pièces s'adressent et qu'il s'agit de satisfaire, si l'on aborde la question du point de vue commercial de l'entreprise théâtrale, mais il constitue aussi un enjeu à la fois plus large et moins défini si l'on considère l'absence de nécessité économique dans laquelle se trouvent un nombre important de dramaturges, ainsi que la place symbolique qu'occupe le théâtre vis-à-vis des institutions du pouvoir.

### *L'impasse de la « référentialité » des comédies*

La vulgate théâtrale dérivée d'Aristote veut que, contrairement à la tragédie qui se doit de représenter des personnages nobles et des idéaux élevés, la comédie serait proche de la vie elle-même, dans sa bigarrure et sa médiocrité. Ce *topos* du théâtre comme miroir de la vie est réactivé à la Restauration à cause du lien privilégié évoqué entre la cour et la scène, lien historique et objectif, mais surtout à la grande postérité critique et rhétorique. Tout un pan de l'histoire de la critique a en effet vu les acrobaties verbales des comédies de la Restauration comme des reflets, des miroirs du mode de vie courtisan et de ses pratiques particulières. Plus généralement, l'idée d'une comédie reflet de la vie, avec ses différentes classes sociales, leurs rapports entre elles et l'intention critique vis-à-vis d'elles, est un *topos* rhétorique. La cour est un espace social, mais aussi un espace politique, l'un et l'autre aspect étant inséparables.

D'où vient ce lieu commun d'un théâtre courtisan ? Tout d'abord, des pièces elles-mêmes, en particulier les prologues et les épilogues. Dans la dédicace de *Marriage A-la-Mode*, Dryden écrit par exemple :

And not onely I, who pretend not to this way, but the best Comick Writers of our Age,  
will joyn with me to acknowledge, that they have copy'd the Gallantries of the Courts, the

---

<sup>53</sup> F. RITCHIE, « 'Jilting Jades'? Perceptions of Female Playgoers in the Restoration, 1660-1700 », dans C. GILL (éd.), *Theatre and Culture in Early Modern England, 1650-1737: From Leviathan to Licencing Act*, Aldershot, Ashgate, 2010, p. 131-144 ; A. ROUSSEAU, « Offstage Laughter: Restoration Comedies and the Female Audience », *Revue de la Société d'Etudes Anglo-Américaines des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> Siècles*, « Autour du Rire, Laughing Matters », numéro 70, 2013, p. 209-222.

Delicacy of Expression, and the Decencies of Behaviour, from your Lordship, with more success, then if they had taken their Models from the Court of France<sup>54</sup>.

Dans ce passage, non seulement Dryden déclare imiter le langage et les pratiques de la cour dans ses pièces (un point de vue d'autant plus flatteur qu'il prend la forme d'un aveu), mais il considère également qu'il s'agit là d'une pratique généralisée. Plus tard, Farquhar écrit aussi :

Not by tumbling over the volumes of the Ancients, but by studying the humour of the Moderns, Not the the rules of Aristotle or his followers, but in the pit, box, and galleries<sup>55</sup>.

On voit donc que l'idée d'une scène qui puise son inspiration dans la salle est un *topos* largement partagé, structuré historiquement par des critiques aux vues moralisantes. Parmi ceux-ci, Harold Love cite avec humour le cas d'Alexandre Beljame, un universitaire et critique conservateur français, en décrivant ainsi sa perspective :

[Beljame] saw the Restoration audience as a collection of tawdry, vicious, empty-headed exhibitionists, a vision which has remained the standard one ever since. Fops picked their teeth, combed their wigs, ogled the ladies, and boasted about imaginary love affairs ; would-be wits shrieked blasphemies through mouthfuls of turpentine pills; prostitutes with vizard marks covering their cork noses cruised in search of unattached drunks; members of the aristocracy made love to the actresses behind the scene; bullies snatched strangers' wigs off and drew on them if they protested<sup>56</sup>.

Ce que décrit Love ici est moins une description du public des théâtres, sur lequel les sources sont rares, qu'une extrapolation à partir d'une certaine image populaire de la cour de Charles II, combinée aux stéréotypes présents dans les pièces elles-mêmes, comme on le verra. L'homologie supposée entre l'œuvre et la société qui l'a fait advenir est une perspective encore étonnamment populaire en ce qui concerne les comédies de la Restauration. Plus rares, d'autres critiques comme Edgar Elmer Stoll (qui rejoignent le « cloud cuckooland » de John Palmer) prennent le contrepied de cette perspective en affirmant, au contraire, que la vie des personnages sur scène n'est rien d'autre qu'une construction rhétorique illusoire :

---

<sup>54</sup> Dédicace de J. DRYDEN, *Marriage A-la-Mode*, *op. cit.*, (1672), n. p. Allardyce Nicoll ne dit pas autre chose lorsqu'il écrit : « This drama of a small and select few gave to art something which could not have been achieved either in the theatre of Athens, with its thirty thousand spectators, or in the theatre of Elizabeth, with its mixed audience of apprentices and peers. The elegance, the precision, the recaptured classic grave which mark out the best works [...] would have been unattainable in any period where the limitations were less stringent. The satiric power of Dryden, the rapier-like thrust of the heroic couplet, the easy repartee of the dramatic prose were the result of a new audience, of a new reading and playgoing public, of a new aim ». On voit ici comment la question des publics et celle de la virtuosité verbale des comédies se rejoignent (A. NICOLL, *A History of Restoration Drama, 1660-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1923, vol. 1, p. 4).

<sup>55</sup> Cité dans la préface de S. SINGH, *The Theory of Drama in the Restoration Period*, *op. cit.*, p. vii.

<sup>56</sup> H. LOVE, « The Myth of the Restoration Audience », *op. cit.*, p. 54.

The Comedy of Manners, as it is called, represented only the life of the fast set and even that inaccurately, that the plots are arbitrarily contrived and unplausible, no picture of life at all<sup>57</sup>.

On a donc d'une part un courant critique qui affirme que la scène et la salle sont le reflet réaliste l'une de l'autre, d'autre part que ce monde est un monde de codes, de signes purs, sans aucune valeur référentielle.

Le *topos* de la scène comme miroir a-t-il en effet une valeur ici autre que rhétorique ? Ne s'agit-il pas simplement pour le dramaturge d'une manière convenue de titiller son auditoire ? Ce *topos* peut aussi être renversé : si le théâtre imite la cour, alors il suffit d'aller au théâtre pour y observer les mœurs à la mode, comme l'estime par exemple Gesa Stedman :

The stage provided a three-dimensional area where a new habitus was not only put on display but where the act of learning this new habitus was performed, thus commenting on and involving the audience in an activity with which they were currently also occupied. [...] The theatre is a place where one learned what was fashionable<sup>58</sup>.

La scène et la cour seraient ainsi dans une relation dialectique d'influence mutuelle, au point que l'on pourrait, avec Denis Lagaé-Dévolère, parler de circularité :

La circularité est donc présente dans l'absence de distance qui existait entre le monde représenté sur la scène et les 'personnages réels' formant ce monde représenté qui, précisément, assistait aux représentations<sup>59</sup>.

Il est vrai que l'on peut établir avec certitude la prégnance d'un discours selon lequel le monde comique constituerait un reflet véridique, si ce n'est réaliste, des rapports de pouvoir hors de la scène. Le monde représenté sur scène et le monde des spectateurs se reflétaient-ils l'un l'autre, et dans quelle mesure ? Peut-être cette question appartient-elle davantage aux historiens, mais le postulat d'une scène comique reflétant un état des rapports de force sociaux à un moment donné néglige la force d'inertie que constituent les traditions proprement théâtrales, ainsi que les effets de prisme et de diffraction spécifiques à la comédie. C'est cette aporie que se propose de dépasser Alain Viala à travers le concept de « prisme » développé dans *Naissance de l'écrivain* :

Ces institutions [*de la vie littéraire*] ne prennent signification qu'en tant qu'éléments de la série des médiations en œuvre dans la production littéraire. La création textuelle

---

<sup>57</sup> E. E. STOLL, « The 'Real Society' in Restoration Comedy: Hymeneal Pretenses », *The Modern Language Notes*, vol. 58, n° 3, 1943, p. 175-181, p. 175.

<sup>58</sup> G. STEDMAN, *Cultural Exchange in Seventeenth-Century France and England*, Burlington, Ashgate, 2013, p. 77.

<sup>59</sup> Denis Lagaé-Dévolère parle ensuite de microsociété et d'extrême imbrication du représenté et de son modèle (thèse de doctorat de D. LAGAE, *Circularité dans la Comédie de la Restauration anglaise (1660-1700)*, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 2001, p. 14).

s'accomplit à travers un ensemble de prismes. Prisme de la langue et de la psychè de l'auteur, mais aussi prismes constitués par la structure même du champ et, au sein de celui-ci, par les codes particuliers de chaque institution et par les relations des institutions entre elles. [...] Ce que le texte dit de la société (son référent) et ce qu'il dit à la société (son discours) se diffractent ainsi selon les réactions qu'escompte l'auteur de la part des institutions et du public<sup>60</sup>.

Pour être complète, l'étude du rôle des comédies dans la vie politique de la Restauration doit ainsi tenir compte à la fois des logiques institutionnelles des théâtres, des conditions matérielles de production, de représentation et de publication des pièces, et des logiques discursives internes au genre lui-même. En effet, le rôle politique des comédies est à la fois une réalité historique et un discours. Il est donc judicieux, autant que se demander si les pièces sont « réalistes » et à quelle « réalité » supposée elles correspondent ou non, de proposer une cartographie des façons dont s'articulent dans les comédies les représentations des différentes couches sociales et politiques avec les exigences génériques propres du registre comique<sup>61</sup>.

L'idée d'une comédie comme « miroir du (beau) monde » provient aussi du nombre objectivement important d'allusions, dans les pièces, à des personnalités réelles de la vie politique, souvent sous la forme d'attaques satiriques. Dans la préface de *City Politiques*, Crowne répond par exemple à des accusations d'avoir voulu viser quelqu'un en particulier à travers le personnage de Bartoline. Le cas est intéressant car la défense de Crowne, à travers ses contradictions, expose toute l'ambiguïté du problème :

Is it possible I shou'd let go my Direction and perhaps my Fortune ? (for Libels may prove costly things.) [...] The next suspicious Character is that of the Doctor [*Panchy*]: some say I have abus'd an Eminent Divine to whom this Nation is much oblig'd, and are greatly offended. [...] The other Characters I shall not trouble my self withal, but leave 'em to be shar'd among the Party as they please<sup>62</sup>.

Plusieurs points nous intéressent ici. Tout d'abord, Crowne semble prendre pour acquis qu'il existe bien un public attentif et compétent pour capter d'éventuelles références, y compris lorsque celles-ci ne sont pas volontaires et que ce public peut chercher à exercer une forme si ce n'est de censure, du moins de pression. Ensuite, le dramaturge se défend en ces attaques *ad hominem* : son argument repose essentiellement sur l'idée que les allusions aux puissants sont un risque trop grand (y compris financier) pour le bénéfice qu'elles peuvent rapporter. Crowne

---

<sup>60</sup> Introduction de A. VIALA, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 10.

<sup>61</sup> On espère par cette méthode dépasser l'impasse formulée par Robert Hume : « [*The plays*] also show us, to be sure, a set of class structures and social attitudes which are extremely revealing. These matter seem to me, however, to take us beyond textual interpretation and into the realm of historical sociology » (R. D. HUME, *The Rakish Stage: Studies in English Drama, 1660-1800*, op. cit., p. 9)

<sup>62</sup> Préface de J. CROWNE, *City Politiques*, Londres, Richard Bentley and Joseph Hindmarsh, 1683, (1683), n. p.

insiste plus loin : « Suppose I have not injur'd particulars, yet in assaulting a whole powerful Party, I appear little less than a Mad Man ». Crowne n'a pas tort de se méfier. Au printemps 1669, Robert Howard et le duc de Buckingham projettent par exemple d'écrire une comédie satirique pour fragiliser Coventry, alors secrétaire d'État : celui-ci en entend parler et se fâche, provoque Buckingham en duel, et tout le monde finit à la Tour de Londres. Quelques mois plus tôt, l'acteur vedette Edward Kynaston se fait rouer de coups pour avoir imité Charles Sedley, un courtisan influent<sup>63</sup>.

Pourtant les allusions explicites à tel ou tel courtisan ou homme politique précis ne manquent pas dans les comédies de l'époque. John Crowne lui-même, dans la préface citée plus haut, semble avouer une certaine contradiction lorsqu'il écrit : « Tameness in a Poet is as great a Disease as Frenzy in another, and when a Poet does rave, his Wits are not right<sup>64</sup> ». Si caricaturer les Grands pour faire rire le public est un jeu dangereux, manquer de piquant en proposant des pièces trop lisses et consensuelles a pu constituer un écueil tout aussi important : le succès d'une pièce comique a bien pu reposer, comme on le verra, sur un risque habilement dosé.

### *Choix de la périodisation*

L'expression de « comédie de la Restauration », si cela n'était pas incommode, mériterait qu'on l'entoure systématiquement de guillemets, tant elle est à la fois consacrée par l'usage et impropre en réalité. Appliquée à la production dramatique, l'appellation est d'abord anachronique : l'*Oxford English Dictionary* la date de 1853 seulement<sup>65</sup>. Le terme de Restauration désigne, en son sens historique strict, les événements autour de l'année 1660 et du retour du roi sur le trône. Par extension, on l'utilise couramment pour désigner l'ensemble du règne de Charles II, en incluant parfois aussi les trois ans de celui de Jacques II : usage révélateur du sentiment de précarité qui entoure le retour au régime monarchique. Mais on trouve souvent des utilisations encore plus vagues, particulièrement en histoire littéraire : la « comédie de la Restauration » désigne ainsi dans les imaginaires plutôt un style, un esprit, qui serait censé

---

<sup>63</sup> Ces anecdotes sont rapportées dans R. D. HUME, « 'Satire' in the Reign of Charles II », *Modern Philology*, vol. 102, n° 3, 2005, p. 332-371, p. 354.

<sup>64</sup> Préface de J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), n. p.

<sup>65</sup> La première occurrence de l'expression est attribuée à William Makepeace Thackeray dans le passage : « That miserable, rouged, tawdry, sparkling, hollow-hearted comedy of the Restoration... ». On retrouve ici la condamnation morale et esthétique de ces comédies qui a longtemps prévalu.

survivre à l'époque qui l'a vu naître, même si un tel étiquetage menace d'occulter les évolutions et variations internes au genre<sup>66</sup>.

Le choix de limites temporelles rigides a souvent une dimension arbitraire. 1660 est cependant une exception : non seulement cette date marque un changement de régime politique nettement identifiable, mais à cette discontinuité correspond un hiatus net aussi dans l'histoire du théâtre. Si les années de *Commonwealth* et de Protectorat n'ont pas été le désert théâtral qu'on a longtemps cru (un préjugé nuancé notamment par les travaux de Janet Clare et Susan Wiseman), l'année 1660 constitue cependant bien une rupture<sup>67</sup>. À la réouverture des théâtre, Thomas Killigrew et William Davenant commencent par puiser dans le répertoire élisabéthain et jacobéen, faisant appel à des acteurs d'avant la guerre civile, mais font rapidement la part belle à l'innovation. Des actrices font leurs premiers pas sur scène<sup>68</sup>. De nouveaux lieux de spectacle ouvrent leurs portes (le Theatre Royal dans Vere Street, Lincoln's Inn's Fields pour la compagnie du duc, enfin le grand théâtre de Bridge Street/Drury Lane en 1663) et mettent l'innovation technologique, surtout des machines complexes et coûteuses, au centre de politiques d'investissement ambitieuses<sup>69</sup>.

D'un point de vue politique, le caractère révolutionnaire des événements de la « Glorieuse Révolution » de l'année 1688 est fortement contesté par les historiens, beaucoup d'entre eux préférant mettre en valeur les éléments de continuités entre le règne des Stuart et de la maison d'Orange<sup>70</sup>. Il n'en reste pas moins que l'année constitue bien un changement de

---

<sup>66</sup> Parmi ces premiers théoriciens de la « comédie de la Restauration » se trouve Bonamy Dobrée (B. DOBRÉE, *Restoration Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 1924).

<sup>67</sup> S. WISEMAN, *Drama and Politics in the English Civil War*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998 ; J. CLARE, *Drama of the English Republic: 1649-1660*, Manchester, Manchester University Press, 2002. La publication et la vente de pièces écrites (ou de pseudo-pièces, certains documents s'apparentant davantage à des dialogues satiriques impossibles à mettre en spectacle) n'ont jamais cessé non plus (à ce sujet, voir le prologue « Play Publication before 1660 » dans J. MILHOUS et R. D. HUME, *The Publication of Plays in London 1660-1800: Playwrights, Publishers and the Market*, Londres, British Library, 2015, p. 1-30).

<sup>68</sup> Rachel Willie date la première apparition d'une femme sur scène (si l'on omet les troupes étrangères en visite) d'une représentation de *The Siege of Rhodes* de Davenant de 1656, c'est-à-dire avant la Restauration (R. WILLIE, *Staging the Revolution: Drama, Reinvention and History*, Manchester, Manchester University Press, 2015, p. 7). La transition définitive fut vraisemblablement suggérée par le roi lui-même, inspiré par ses années d'exil en France où la scène était déjà mixte. Sur les premières actrices, voir les ouvrages J. H. WILSON, *All the King's Ladies: Actresses of the Restoration*, Chicago, University of Chicago Press, 1958 ; E. HOWE, *The First English Actresses: Women and Drama 1660-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992 ; G. BUSH-BAILEY, *Treading the Bawds: Actresses and Playwrights on the Late-Stuart Stage*, Manchester, Manchester University Press, 2006 ; J. I. MARSDEN, *Fatal Desire: Women, Sexuality, and the English Stage 1660-1720*, Ithaca, Cornell University Press, 2006 ; ainsi que, sur une période plus étendue, H. E. M. BROOKS, *Actresses, Gender, and the Eighteenth-Century Stage: Playing Women*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015.

<sup>69</sup> Un consensus critique semble en revanche entourer l'hypothèse d'investissements minimes, exceptionnels, voire nuls dans de nouveaux décors et costumes.

<sup>70</sup> On trouvera quelques éléments de ce débat dans les ouvrages suivants : J. R. JONES, *The Revolution of 1688 in England*, Londres, Weidenfeld, 1972 ; W. A. SPECK, *The Reluctant Revolutionaries: Englishmen and the Revolution of 1688*, Oxford, Oxford University Press, 1988 ; E. CRUICKSHANKS (éd.), *By Force or By Default?*



dynastie, et un désaveu certain de la politique de Charles et Jacques Stuart. Au changement de régime correspondait également un changement idéologique plus profond, avec notamment le refus définitif du catholicisme et des tentations de la monarchie absolutiste. Il est vrai que d'un point de vue théâtral, 1688 constitue plutôt une continuité qu'une rupture : des dramaturges comme Thomas Shadwell ou John Dryden sont encore au faîte de leur carrière (même si le premier, qui a su se positionner en champion de la cause Whig, prend progressivement le pas sur le second), les célébrités Anne Bracegirdle, Thomas Betterton et Elizabeth Barry ne cessent de jouer qu'au tournant du siècle, et les pièces les plus populaires de William Wycherley, George Etherege ou Aphra Behn continuent d'être régulièrement représentées bien au-delà de cette date. Jessica Munns considère néanmoins que 1688 constitue pour le théâtre un moment de transition, comme elle l'écrit ici :

...after 1688, dramas reflected the new political consensus that emerged: rakes reform, ranting heroes become the standby of burlesque, merchants become patriots, not parasites, adultery is treated seriously, religion and the clergy receive respect, and gender definitions, if not resolved, are codified<sup>71</sup>.

1688-89 est aussi retenu par Ian Watt comme une phase intermédiaire entre deux visions du monde :

It is, at least, generally agreed that the foundations of the new order were laid in the period immediately following the Glorious Revolution of 1689. The commercial and industrial classes, who were the prime agents in bringing about the individualist social order, had achieved greater political and economic power; and this power was already being reflected in literature<sup>72</sup>.

Les changements identifiés ici par Munns et McKeon (réforme morale des personnages de provocateurs, mise en valeur des marchands, refus de la banalisation de l'adultère) sont certes progressifs et graduels. Mais 1688 est aussi l'année qui voit la production et la publication de *The Squire of Alsatia* de Thomas Shadwell. Comme on le constatera, cette pièce est exceptionnelle dans ses représentations de couches sociales jusqu'alors fortement stéréotypées, dans sa redistribution originale des caractéristiques traditionnelles des personnages et des intrigues, mais aussi dans la réflexion politique explicite qu'elle propose. S'il ne s'agit pas d'affirmer que *The Squire of Alsatia* constitue un tournant décisif et irréversible de l'histoire du

---

*The Revolution of 1688-1689*, Edinburgh, John Donald Publishers, 1989 ; R. BEDDARD (éd.), *The Revolutions of 1688*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

<sup>71</sup> Jessica MUNNS, « Change, scepticism and uncertainty », dans D. PAYNE FISK (éd.), *A Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 155.

<sup>72</sup> I. WATT, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londres, Chatto & Windus, 1957, p. 61.

théâtre, cette comédie s'appuie sur des codes comiques antérieurs tout en les subvertissant ostensiblement, si bien que le choix de cette pièce comme borne temporelle symbolique peut se justifier.

*Des pièces en contexte : une approche générique et quantitative*

On a donc entrevu à plusieurs reprises l'importance, pour reconfigurer une approche politique des comédies de la Restauration, de proposer une approche générique et transversale. Quelles valeurs morales, sociales et politiques les personnages disent-ils incarner, et celles-ci sont-elles contredites par leurs actions ? Selon quelles caractéristiques les oppositions politiques sont-elles structurées dans les représentations comiques ? Quel type de personnages est désigné comme ridicule, et au nom de quoi ? À l'inverse, qu'est-ce qui caractérise les personnages qui triomphent, et qu'est-ce qui définit leur succès ? Il s'agit de mettre en évidence des réseaux de signification, de situer les textes et leurs variations les uns par rapport aux autres, afin de mieux identifier ce qui y relève de lieux communs ou, au contraire, de tactiques potentiellement subversives. Stéréotypes, tropes et constantes jouent ici un rôle crucial, et pour examiner ces dynamiques théâtrales sur une période de presque trente ans, le choix d'un corpus le plus vaste possible s'impose. Mais la volonté d'une lecture minutieuse et détaillée de ces pièces impose aussi un chiffre maniable : c'est pourquoi la méthode de l'échantillon, compromis entre les approches quantitatives et qualitatives, a ici été jugée la plus pertinente.

Dans la sélection de l'échantillon lui-même, l'approche canonique semblait représenter le principal danger principal : la majorité des études de pièces de la Restauration se concentre en effet de façon disproportionnée sur un nombre restreint de dramaturges, en particulier John Dryden et Aphra Behn, aux dépens de contemporains tout aussi productifs et influents tels que Thomas D'Urfey, John Crowne ou les frères Howard. Cette concentration, fondée sur le mérite esthétique jugé supérieur de leurs travaux, se justifie pleinement dans une optique d'histoire littéraire et artistique. Mais dans une perspective d'histoire politique et théâtrale, une telle sélection a pour conséquence de créer un biais rétrospectif important. Tout d'abord, en isolant une poignée de pièces jugées remarquables du reste de la production dramatique, on risque d'obtenir une image déformée de ce qui relève d'un apport original de l'auteur et de ce qui relève d'une tradition ou une pratique commune. D'autre part, l'approche verticale traditionnelle, centrée sur la notion d'auteur, ne permet pas de refléter pleinement le fonctionnement concret

de l'institution théâtrale à la Restauration<sup>73</sup>. Le concept d'autorité lui-même est d'un abord particulièrement complexe dans le contexte dramatique<sup>74</sup>. La rotation des pièces au répertoire était particulièrement rapide : trois représentations, trois après-midis de suite constituaient déjà un succès conséquent, et la rapidité de ce renouvellement suggère un fonctionnement en « répertoire », ne serait-ce que pour soulager les acteurs dans le rythme effréné des représentations<sup>75</sup>. L'accent a donc ici été placé sur la relation horizontale des textes les uns par rapport aux autres, ainsi qu'au poids des traditions théâtrales, de l'institution elle-même et de ses nécessités économiques. Il s'agit ici de mettre en évidence un mode de fonctionnement qui n'est pas le résultat d'une création personnelle de l'auteur seul, mais d'une combinaison de facteurs qui ont trait certes à la position personnelle de celui-ci dans le champ littéraire et politique, mais avant tout aux influences à long terme des traditions et pratiques théâtrales, ainsi qu'aux inerties imposées par les conditions sociales et matérielles de la représentation.

Le critère de représentativité retenu a été celui de la popularité : ont été choisies, parmi les pièces comiques représentées entre 1660 et 1688, celles qui, par le nombre de leurs représentations et de leurs éditions, sont les plus susceptibles d'avoir eu l'influence la plus vaste, du moins en termes quantitatifs. Pour déterminer les pièces qui ont été les plus représentées entre ces deux dates, nous avons opéré un relevé systématique à partir de l'ouvrage *The London Stage*, qui rassemble par date l'ensemble des sources sur les représentations théâtrales à Londres. Ce relevé a permis d'identifier plus de 500 pièces, dont environ un tiers appartenait au répertoire comique.

Mais la popularité d'une pièce ne se limite pas au nombre d'occasions où celle-ci a pu être représentée sur scène : il faut ajouter à cela sa diffusion sous forme imprimée. Même si plusieurs aspects de la question demeurent douteux ou mystérieux, l'une des avancées majeures permises par l'étude récente *The Publication of Plays in London* de Judith Milhous et Robert Hume est l'importante revalorisation de la pièce imprimée par rapport au spectacle théâtral, en particulier du point de vue de l'intérêt financier des dramaturges<sup>76</sup>. La réouverture des théâtres

---

<sup>73</sup> Il faut signaler par ailleurs d'ambitieuses entreprises éditoriales récentes d'édition d'œuvres complètes, telles que « Editing Aphra Behn in the Digital Age », démarrée en 2018 (<https://www.aphrabehn.online>). Ce projet intègre cependant des perspectives comparatistes en mettant en regard les textes de Behn avec ceux de ses contemporains et prédécesseurs.

<sup>74</sup> Les questions d'autorité sont développées plus loin dans l'introduction.

<sup>75</sup> Joseph Roach estime qu'un comédien pouvait être sollicité pour près de trente rôles différents par saison, avec plusieurs alternances par semaine (Joseph ROACH, « The Performance », dans D. PAYNE FISK (éd.), *A Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, op. cit., p. 19). Sur les acteurs et leur spécialisation dans certains rôles, voir aussi p. 51, note 110.

<sup>76</sup> Les auteurs écrivent ainsi dans la préface : « Sales of publication rights produced on average a third of what playwrights earned from their plays ». L'ouvrage couvre cependant une période très large, allant jusqu'en 1800

voit l'émergence d'un changement important : si c'est toujours la troupe, et non l'auteur de la pièce, qui possède seule les droits de représentations (que la troupe n'achète pas à l'avance à l'auteur, qui ne touche que les profits du « troisième jour »), le dramaturge garde l'entière propriété de son texte dans sa version imprimée<sup>77</sup>. Dans la majorité des cas, la publication succédait aux représentations environ six mois plus tard<sup>78</sup>. Faute d'informations suffisamment systématiques sur la diffusion de ces publications (par exemple, le nombre d'exemplaires imprimés ou vendus), c'est ici le nombre d'éditions disponibles qui a fait foi. Celui-ci a été obtenu par recoupement d'informations entre la base de données *Early English Books Online*, ainsi que les ouvrages datés mais incontournables *Annals of English Drama* d'Alfred Harbage et *A History of Restoration Drama* d'Allardyce Nicoll<sup>79</sup>.

La combinaison de ces deux critères (nombre de représentations connues et nombre d'éditions disponibles) permet de limiter autant que possible les oublis majeurs de succès commerciaux importants : ainsi, s'il n'est pas impossible qu'une pièce à succès ait pu passer inaperçue, une telle situation paraît de moins en moins probable à mesure qu'on diversifie les critères et abaisse la jauge de ce que l'on considère comme un succès. Qu'est-ce qui constitue un succès théâtral à la Restauration ? Pour cette étude, la jauge du succès a délibérément été placée très bas pour limiter l'impact du caractère lacunaire des sources ainsi que des biais rétrospectifs. Dans le même but, une certaine souplesse a été introduite dans l'élaboration de ces critères : les pièces du corpus final doivent ainsi avoir fait l'objet soit de trois représentations avérées minimum, soit de deux éditions imprimées ou plus, celles-ci pouvant être réparties indifféremment tout au long de la période<sup>80</sup>.

Enfin, le point le plus complexe a été la concentration sur les pièces originales, à l'exclusion des réécritures, traductions et adaptations. Ce choix, qui exclut par exemple *Cutter of Coleman Street* d'Abraham Cowley ou *The Lancashire Witches* de Thomas Shadwell, deux véritable « blockbusters » de la période, comporte inévitablement une dimension subjective<sup>81</sup>. Où se termine l'adaptation et où commence le plagiat ? À quel moment une réécriture

---

(J. MILHOUS et R. D. HUME, *The Publication of Plays in London 1660-1800: Playwrights, Publishers and the Market*, *op. cit.*, p. xiii).

<sup>77</sup> Pour le détail, voir *Id.*, p. 43.

<sup>78</sup> Jocelyn Powell écrit à ce propos : « The texts themselves were not printed until the piece was already a success » (J. POWELL, *Restoration Theatre Production*, *op. cit.*, p. 101)

<sup>79</sup> A. HARBAGE, *Annals of English Drama, 975-1700*, 3 (revised), Londres, Methuen, 1964 ; A. NICOLL, *A History of Restoration Drama, 1660-1700*, *op. cit.*. Une partie des relevés obtenus lors de ces recherches préparatoires a été reproduite en annexe.

<sup>80</sup> On trouvera en annexe le détail de ces calculs, ainsi que l'élaboration d'hypothèses lorsque la disproportion temporelle ou quantitative entre l'un et l'autre critère est importante.

<sup>81</sup> A. COWLEY, *Cutter of Coleman-Street*, Londres, Henry Herringman, 1663 ; T. SHADWELL, *The Lancashire-witches and Tegue O Divelylly, The Irish Priest*, Londres, John Starkey, 1682.

« améliorée », comme elles étaient largement pratiquées à l'époque, redevient-elle une œuvre originale ? Ces questions n'ont nulle part de réponse consensuelle et satisfaisante, et l'établissement de critères scientifiques constituerait un tout autre travail, qui imposerait un travail approfondi sur les sources, élisabéthaines et jacobéennes, mais aussi françaises et espagnoles<sup>82</sup>. Une certaine unité du corpus principal a aussi été privilégiée, éliminant des comédies trop atypiques (telles que *The Rehearsal* de George Villiers, duc de Buckingham, une pièce parodique de théâtre dans le théâtre) pour faire l'objet d'une étude comparative<sup>83</sup>.

Ce choix pose enfin la question du genre des textes eux-mêmes. Même en choisissant une définition de la comédie la plus large possible, des problèmes génériques importants se posent. Vers le bas, la différence entre la comédie et la farce n'est pas nette. On voit par exemple Wycherley hésiter dans la dédicace de *The Country-Wife* :

Those who do not like low Comedy, will not be pleased with this, because a great part of it consists of Comedy, almost sunk into Farce<sup>84</sup>.

La farce est un genre encore mal défini, et dont la catégorisation, comme on le voit ici, a des connotations péjoratives, ce qui a pu conduire le personnel théâtral à appliquer une étiquette plutôt que l'autre<sup>85</sup>. *The Cheats* (Wilson) ou *The Old Troop* (Lacy) se trouvent parmi les pièces susceptibles d'être catégorisées comme des farces. Vers le haut, la comédie se confond avec la tragi-comédie, ce que la séparation définie entre un « high plot » et un « low plot » fait nettement apparaître. Parmi les pièces du corpus, *The Comical Revenge* (Etherege), *Marriage A-la-Mode*, *The Assination* et *The Spanish Fryar* (Dryden) sont particulièrement concernées. Le genre de la tragi-comédie, bien que populaire, est plus mal défini encore que les deux autres, au point que beaucoup de critiques préfèrent l'emploi du terme volontairement vague de « serious play<sup>86</sup> ». Le critère final retenu a donc été le plus simple : ont été considérées ici comme des comédies les pièces qui s'annoncent comme telles sur la couverture de l'édition utilisée, qui est le plus souvent l'édition originale, ainsi que celles qui omettent de se rattacher

---

<sup>82</sup> La complexité d'un tel travail est suggérée par exemple dans A. HARBAGE, « Elizabethan: Restoration Palimpsest », *The Modern Language Review*, vol. 35, n° 3, 1940, p. 287-319, ou N. B. ALLEN, *The Sources of John Dryden's Comedies*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1935.

<sup>83</sup> G. VILLIERS, *The Rehearsal*, Londres, Thomas Dring, 1672. *The Rehearsal* a cependant fait partie du corpus d'étude secondaire.

<sup>84</sup> Dedicace de W. WYCHERLEY, *The Country-Wife*, *op. cit.*, (1675), n. p.

<sup>85</sup> Sur la farce, voir aussi p. 97, note 152.

<sup>86</sup> Sur la tragicomédie, voir en particulier N. MAGUIRE, *Regicide and Restoration: English Tragicomedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, ainsi que Nancy KLEIN MAGUIRE, dans D. PAYNE FISK (éd.), *A Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, *op. cit.*, p. 86-106.

explicitement à un genre particulier mais que les structures essentielles permettent de rattacher au genre comique.

Après application de ces critères, nous arrivons à un corpus de quarante pièces, parmi lesquelles se posent peu de problèmes particuliers d'attributions<sup>87</sup>. Pour des raisons structurelles, ceux-ci ne peuvent cependant jamais être complètement éliminés. Comme l'écrivent Judith Milhous et Robert Hume, de façon laconique et provocatrice : « Plays were not thought of as particularly individual creations<sup>88</sup> ». Les pièces circulent volontiers entre écrivains avant publication, que les dramaturges collaborent étroitement entre eux, que le gestionnaire du théâtre peut intervenir sur le texte à n'importe quel stade de la production, et la version publiée a même pu intégrer les trouvailles improvisées sur scène par les acteurs. Enfin, la version imprimée est souvent passée entre les fourches caudines de la censure<sup>89</sup>. Cette vision d'une écriture collective est nuancée par Paulina Kewes, qui estime quant à elle que l'idée qu'un régime de plagiat généralisé relève du préjugé :

We have a substantial body of printed and manuscript ephemera [...] which prove that the dramatist's licence to draw upon the works of others was hotly contested in this period [...]. What is clear is that after 1660 the pressure on playwrights to acknowledge and justify their use of sources escalated sharply<sup>90</sup>.

---

<sup>87</sup> Quelques éléments sont toutefois discutés en annexe, où l'on trouvera aussi des résumés des pièces du corpus, les dates d'édition et de représentation.

<sup>88</sup> J. MILHOUS et R. D. HUME, *Producible Interpretation: Eight English Plays (1675-1707)*, op. cit., p. 47.

<sup>89</sup> Si les critiques diffèrent quant à l'efficacité réelle de la censure, la plupart admet que son action avait une dimension aléatoire, incohérente, si ce n'est erratique. Les pièces du corpus, imprimées après le *Licensing Act* de 1662, portent en tout cas toutes le seau du *Master of Revels*, Roger L'Estrange, une information indiquée sur la couverture. Ce phénomène est pourtant, selon Harold Weber, loin d'être la norme. Il écrit ainsi : « during the first decades of the 18<sup>th</sup> century, more than half the books published appear to have evaded the official licencing system » (H. WEBER, *Paper Bullets: Print and Kingship under Charles II*, Lexington, University Press of Kentucky, 1996, p. 5). En plus de cette censure objective, Annabel Patterson met en garde sur une pratique probable de l'auto-censure, à la fois plus subtile, plus efficace et moins mesurable (« the subtle intersections of state censorship with self-censorship, as fear shades into caution, caution into prudence, and prudence into more self-serving emotions and motives », A. M. PATTERSON, *Censorship and Interpretation: The Conditions of Writing and Reading in Early Modern England*, Madison, University of Wisconsin Press, 1984, p. 17). Ce concept se rapproche de celui de « preventive censorship » développé par Randy Robertson dans R. ROBERTSON, *Censorship and Conflict in Seventeenth-Century England: The Subtle Art of Division*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2009. Robertson attire aussi l'attention sur le fait que les *licensors* ne sont pas que des instances répressives : ils défendent aussi la liberté de certains auteurs, et ne favorisent pas toujours les auteurs loyaux (*Id.*, p. 150). Sur la pratique de la censure, on pourra ajouter les références suivantes : A. WHITE, « The Office of Revels and Dramatic Censorship During the Restoration Period », *Western Reserve University Bulletin, New Series*, vol. 34, n° 13, 1931, p. 5-45 ; N. W. BAWCUTT (éd.), *The Control and Censorship of Caroline Drama: The Records of Sir Henry Herbert, Master of the Revels, 1623-73*, Oxford, Clarendon Press, 1996 et *Id.*

<sup>90</sup> P. KEWES, *Authorship and Appropriation: Writing for the Stage in England, 1660-1710*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 4-5. Kewes reconnaît toutefois que les sources ne s'accordent pas sur le moment où commence la création et où s'arrête le plagiat. L'adaptation (souvent considérée comme une amélioration) d'un classique par exemple peut être source de prestige.

Si Kewes s'intéresse ici surtout à la question des sources, mais elle insiste ailleurs sur la respectabilité artistique grandissante de la figure du dramaturge. Elle écrit ainsi : « No longer a mere supplier of live entertainment, the writer of a play became a figure of authority : a dramatic poet<sup>91</sup> ». Ce nom de « poet » appliqué aux auteurs dramatiques fait partie, selon Kewes, des symptômes de ce mouvement vers la respectabilité. À cela il faut ajouter les nouvelles pratiques culturelles, telles que la publication d'œuvres complètes du vivant d'un auteur (c'est le cas notamment pour Dryden, qui est aussi nommé poète lauréat à partir de 1668) ou la prise d'autonomie du texte imprimé, qui renforce la dissociation symbolique de l'œuvre théâtrale du lieu des représentations, qui charrie souvent une réputation sulfureuse.

### *Le spectacle théâtral : problèmes de sources*

Malgré cette prise d'autonomie progressive, la vie théâtrale demeure encore très largement centrée sur la représentation. Plus que de pièce, il faudrait d'ailleurs parler pour la Restauration de véritable spectacle théâtral. Dans la préface de son masque *Calisto*, John Crowne, auteur aussi de nombreuses comédies, présente par exemple son œuvre à son lecteur de la façon suivante :

If you were ever a Spectator of this following Entertainment, when it was Represented in its Glory, you will come (if you come at all) with very dull Appetite, to this cold lean Carkass of it. The Dancing, Singing, Musick, which were all in the highest Perfection, the most graceful Action, incomparable Beauty, and rich and splendid Habit of the Princesses, whose Lustre received no moderate encrease from the Beauties and rich Habits of the Ladies who had the Honor to accompany 'em, and share in the performance, must needs have afforded you a delight so extraordinary, that this will appear very insipid<sup>92</sup>.

Si d'un point de vue commercial, on comprend mal la stratégie de Crowne ici (à moins de considérer qu'une carcasse refroidie soit une comparaison flatteuse pour son travail), ce passage a le mérite d'attirer l'attention sur l'importance et la richesse de la dimension vivante du spectacle, qu'il s'agisse d'un masque, comme ici, ou plus généralement de théâtre. Comme le rappelle Peter Holland, les pièces sont, dans l'immense majorité des cas, imprimées après et non avant les représentations<sup>93</sup>. Comme l'écrit Marta Straznicky, cela signifie nécessairement

---

<sup>91</sup> *Id.*, p. 13.

<sup>92</sup> Préface au lecteur, J. CROWNE, *Calisto, or, The Chaste Nymph*, *op. cit.*, n. p. Plus sobre, Tim Keenan considère aussi la pièce imprimée comme inférieure au spectacle : « The published play is a window onto theatrical performance » (T. KEENAN, *Restoration Staging, 1660-74*, Londres, Routledge, 2016, p. 46).

<sup>93</sup> Les usages du texte imprimé après les représentations sont examinés dans P. HOLLAND, *The Ornament of Action: Text and Performance in Restoration Comedy*, *op. cit.*, p. 101 et suivantes.

que le texte est déjà passé entre de nombreuses mains avant d'être fixé, celles du ou de la dramaturge, mais aussi celles du directeur du théâtre et de toute la troupe :

Regardless of a playwright's professional status, the first step towards performance was submitting the script to theatre managers, established writers or members of the nobility, to be read, criticized, and eventually recommended to a theater company<sup>94</sup>.

Enfin, il ne faut pas oublier le rôle qu'ont pu jouer les imprimeurs, dont certains orientaient leur travail dans des buts propagandistes. Ce n'est pas le cas de tous : Henry Henringman par exemple, un personnage particulièrement influent dans le milieu littéraire et théâtral, publiait dans les années 1650 autant de pamphlets royalistes que de textes en faveur de Cromwell<sup>95</sup>.

Les sources disponibles au sujet de la performance des pièces sont cependant d'une extrême rareté, en particulier pour les pièces comiques. Robert Hume et Judith Milhous ne sont guère évasifs à ce sujet : si porter son attention aux questions d'interprétation est désirable (« given the variables legitimately introduced in production, a play can vary considerably in meaning and impact without violence being done to the text »), il n'en reste pas moins que cet idéal est voué à demeurer asymptotique (« for the present, performance-oriented criticism remains a utopian ideal<sup>96</sup> »). Hume et Milhous tentent de dépasser ces apories en forgeant le concept de mise en scène *réalisable* (« producible interpretation ») à partir duquel juger les diverses conjectures concernant l'interprétation des pièces. Les interprétations répondant à ces critères formels de possibilité de mise en scène sont appelées « valides » :

... by 'valid' we mean that an interpretation is (a) compatible with the plain verbal sense of the text, and (b) in accord with known fact about the author and the original performance conditions [...]. A *producible interpretation* is not necessarily *historically valid*; a *valid interpretation* however, should be producible<sup>97</sup>.

Les deux critiques appliquent ensuite leur approche à huit pièces (dont *The Country-Wife* de Wycherley et *The Spanish Fryar* de Dryden, présents dans le corpus), afin de montrer comment certaines des difficultés liées à la pauvreté des sources concernant les conditions matérielles de représentation peuvent être contournées.

---

<sup>94</sup> M. STRAZNICKY, « Restoration Women Playwrights and the Limits of Professionalism », *ELH*, vol. 64, n° 3, Automne 1997, p. 703-726, p. 707.

<sup>95</sup> R. WILLIE, *Staging the Revolution: Drama, Reinvention and History*, *op. cit.*, p. 29. Sur le sujet, voir aussi Z. LESSER, *Renaissance Drama and the Politics of Publication*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, ainsi que le chapitre « The Business of Publishing » dans J. MILHOUS et R. D. HUME, *The Publication of Plays in London 1660-1800: Playwrights, Publishers and the Market*, *op. cit.*, p. 57-76.

<sup>96</sup> J. MILHOUS et R. D. HUME, *Producible Interpretation: Eight English Plays (1675-1707)*, *op. cit.*, p. ix et p. 10.

<sup>97</sup> *Id.*, p. 17-19. Je diffère dans ce travail des deux critiques sur la question de la compatibilité de l'interprétation de la pièce avec les opinions connues des dramaturges.



Ros Ballaster aussi, à propos certes d'une période plus tardive, nous rappelle à quel point le texte imprimé ne rend compte que partiellement des plaisirs variés du spectacle théâtral :

It is worth reminding ourselves, however, that the experience of theatregoing in Georgian England (and especially Georgian London) was not that of watching a single play derived from a single play text. An evening commenced at six in the evening and ran for four to five hours involving (at least) a mainpiece and an afterpiece, usually some form of dance or song, and often also an interlude. Latecomers could enter for half price after the third act of the mainpiece. The experience was one of seriality, the interaction of narratives and performances from different genres and often mixtures of genres (opera, burletta, tragedy, comedy, and farce), of different lengths. Perhaps the piecemeal and uneven nature of the early novel with its less-than-carefully-paced unfolding of plot looks less unwieldy and generically awkward if we measure it against the expectations of a theatre-going public<sup>98</sup>.

Si la situation n'est pas exactement la même à la Restauration, la plupart des pièces comiques sont déjà parsemées de chansons et d'intermèdes dansés ou musicaux, souvent chantés par les acteurs eux-mêmes sur des airs populaires comme l'indiquent les didascalies<sup>99</sup>. Pour ce qui est de la pauvreté du texte par rapport à la performance, Peter Holland est moins pessimiste, considérant les deux pratiques, la lecture et le spectacle, comme complémentaires l'une de l'autre, et même indispensables l'une à l'autre :

Only through the correct perception of these two practices can they be combined into a perception of the object, the play, to which they bear witness. [...] The text hovers between being a record and a script<sup>100</sup>.

Même sur des questions aussi apparemment simples que les dimensions et l'organisation des salles de spectacle, les sources s'avèrent peu fiables. La mauvaise lecture de nombre d'entre elles (en font partie les fameuses découpes attribuées à Christopher Wren et les gravures de Dolle sur lesquelles se fondent la plupart des analyses de Peter Holland dans son ouvrage classique *The Ornament of Action*) a donné lieu à de nombreux malentendus, comme le monde Tim Keenan dans *Restoration Staging*, où il réexamine ces sources avec circonspection. Keenan résume ainsi son analyse :

---

<sup>98</sup> R. BALLASTER, « Rivals for the Repertory: Theatre and Novel in Georgian London », *Restoration and Eighteenth Century Theatre Research*, vol. 1, n° 27, t 2012, p. 5-24, p. 7.

<sup>99</sup> Toutes les pièces comiques comportent ainsi au moins une chanson. *A Fond Husband* (D'Urfey) s'ouvre même sur un duo entre Rashley et Emilia, auquel succède une chanson traditionnelle écossaise chantée par Betty, puis une pastorale, et pour finir, une chanson paillardes (T. D'URFEY, *A Fond Husband: or, The Plotting Sisters*, Londres, James Magnes and Richard Bentley, 1677, (1677), avec dans l'ordre : acte I, p. 2 ; acte I, p. 10 ; acte IV, p. 37 et acte V, p. 49).

<sup>100</sup> Holland écrit aussi : « [*The text is an*] equilibrium between stage as drama and stage as literature » (P. HOLLAND, *The Ornament of Action: Text and Performance in Restoration Comedy*, op. cit., p. 100-102 pour l'ensemble des citations). Un peu plus loin, Holland semble pourtant de nouveau minimiser l'importance des pièces imprimées en les décrivant ainsi : « an attempt to recapture the glories of one particular day », puis, plus loin, « like a large souvenir programme » (*Id.*, p. 106)

The fact that there is very little direct evidence – architectural drawings, illustrations (of stage fittings or scenes in performances), records of stage dimensions, etc. – concerning theatrical production in the Restoration period has resulted in an overreliance on what has survived<sup>101</sup>.

Sa critique porte en particulier sur les dessins attribués à Wren : Keenan remet par exemple en question la présence du *proscenium*, un élément scénique (une sorte d'avancée courbe de la scène vers la fosse) dont les dimensions étaient déjà âprement débattues, et sur lequel de nombreux critiques s'appuient pour postuler la proximité physique des acteurs et du public, productrice de complicité. Plusieurs pièces suggèrent la présence de séries de panneaux coulissants latéraux (dont la mise en mouvement est indiqué par les didascalies « *the scene draws and discovers...* »), dont les critiques débattent le nombre exact, pratiques pour les coups de théâtre qu'affectionne particulièrement Aphra Behn<sup>102</sup>. La présence de ces panneaux coulissants est l'une des rares informations disponibles sur la scénographie des lieux<sup>103</sup>. Comme l'explique Keenan, le peu de ressources disponible est d'autant moins exploitable qu'il y a en réalité plusieurs salles de spectacle (Lincoln Inn's Fields, Bridges Street, Dorset Garden, Drury Lane...), chacune ayant ses particularités qui, à leur tour, influencent les possibilités scéniques. Aussi faut-il garder à l'esprit la multiplicité des possibilités spatiales de la scène<sup>104</sup>. Pour ce qui est des costumes, ils ne semblent pas avoir fait l'objet de gros investissements. Jocelyn Powell fait l'hypothèse que, dans la plupart des cas, il s'agissait simplement de costumes contemporains, aussi bien pour la comédie que pour la tragédie, et quel que soit le lieu où la fiction était censée se dérouler<sup>105</sup>. Plusieurs sources attestent cependant qu'en deux occasions, le roi Charles II lui-

---

<sup>101</sup> P. HOLLAND, *The Ornament of Action: Text and Performance in Restoration Comedy*, *op. cit.* ; T. KEENAN, *Restoration Staging, 1660-74*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>102</sup> Denis Lagaé-Dévolère détaille quelques exemples de ces révélations spectaculaires dans D. LAGAE, « 'Here is a sight indeed' : L'ostension dans la comédie de la Restauration (1660-1700) », *Etudes Anglaises*, vol. 58, mars 2005, p. 291-307. Les difficultés posées par la question des panneaux coulissants dans l'ouvrage de référence *Changeable Scenery* sont débattues dans *Restoration Staging* (R. SOUTHERN, *Changeable Scenery*, Londres, Faber & Faber, 1952 ; T. KEENAN, *Restoration Staging, 1660-74*, *op. cit.*, p. 60-61).

<sup>103</sup> Denis Lagaé-Dévolère évoque, pour la scénographie, les noms de Sebastiano Serlio et Andrea Palladio, dont les travaux sont introduits en Angleterre par Inigo Jones et John Webb, sans nommer de sources (thèse de doctorat de D. LAGAE, *Circularité dans la Comédie de la Restauration anglaise (1660-1700)*, *op. cit.*, p. 25 et suivantes).

<sup>104</sup> Sur les productions théâtrales de la Restauration (ou plutôt les spéculations les concernant), en plus des ouvrages de Keenan et Holland déjà signalés, on trouvera des éléments supplémentaires de réflexion dans D. FISK, « Does Performance Studies Speak to Restoration Theatre? », *Literature Compass*, vol. 3, n° 6, 2009, p. 668-679 ; R. D. HUME, « Theatre History, 1660-1800: Aims, Materials, Methodology », dans M. Cordner et P. Holland (éd.), *Players, Playwrights, Playhouses: Investigating Performance, 1660-1800*, Londres, Palgrave Macmillan, 2007 ; ainsi que des synthèses intéressantes dans les chapitres de Edward LANGHANS, (« The Theatre ») et de Joseph ROACH (« The Performance ») dans D. PAYNE FISK (éd.), *A Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, *op. cit.*, p. 1-39.

<sup>105</sup> J. POWELL, *Restoration Theatre Production*, *op. cit.*, p. 59.

même a prêté son costume de couronnement à Thomas Betterton pour un rôle, indice supplémentaire de la confiance et la proximité qui lient la scène et la Couronne<sup>106</sup>.

Sur les choix de pièces, les répétitions, les mises en scène, le style et le jeu des comédiens : toute question est vouée à n'obtenir qu'indices clairsemés et spéculations pour toute réponse. Comme le résumant, une fois encore, Judith Milhous et Robert Hume, la liste des apories est longue :

How were the plays chosen? How were they cast? What went on during the rehearsal process? How much 'directing' was done, and by whom? What was the acting like? What did the scenery look like? How much 'production concept' was there? To such questions we can return no more than halting and speculative answers<sup>107</sup>.

Il faut surtout se contenter de conjectures et s'obliger à maintenir les ambiguïtés éventuelles et possibilités d'interprétations supplémentaires. Les sources concernant la performance en tant que telle sont rares : à peine quelques gravures, dont une seule de comédie montrant une scène de *The Comical Revenge: or, Love in a Tub* d'Etherege. Les acteurs y font tous face au public, ce dont il ne faut pas nécessairement déduire que c'était le cas dans les représentations réelles<sup>108</sup>. On trouve quelques indices chez Samuel Pepys de réactions particulières à certaines pièces : chahuts, performance remarquable d'un comédien, présence d'une comédienne... Les didascalies indiquant gestes et déplacements sont rares, la plupart se limitant à signaler les entrées et apartés. Sur la diction des acteurs, aucune source contemporaine n'est disponible, mais peut-être le point de vue de Colley Cibber, homme de théâtre de la période immédiatement postérieure, peut-il offrir un éclairage sur ce que pouvait être une bonne élocution théâtrale :

In the just Delivery of Poetical Numbers, particularly when the Sentiments are pathetick, it is scarce credible, upon how minute an Article of Sound depends their greatest Beauty of Inaffection. The Voice of a Singer is not more scricly ty'd to Time and Tune, than that of an Actor in Theatrical Elocution: the least Syllable too long, or two slightly dwel't upon, in a Period, depreciates it to nothing; which very Syllable, if rightly touch'd, shall, like the heightening Stroke of Light from a Master's Pencil, give Life and Spirit to the whole<sup>109</sup>.

Ce qui est remarquable ici est sans doute la conscience qu'a cet homme de théâtre de la précarité interprétative à laquelle le texte est condamné une fois dans la bouche d'un acteur : une seconde de trop et l'effet est gâché, un effet trop appuyé et la scène chute dans le ridicule. On aura donc

---

<sup>106</sup> Joseph ROACH, « The Performance », dans D. PAYNE FISK (éd.), *A Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, op. cit., p. 20.

<sup>107</sup> J. MILHOUS et R. D. HUME, *Producible Interpretation: Eight English Plays (1675-1707)*, op. cit., p. 36.

<sup>108</sup> Les gravures sont reproduites, accompagnées de discussions quant à leur vraisemblance, dans T. KEENAN, *Restoration Staging, 1660-74*, op. cit., p. 12-23.

<sup>109</sup> Cité dans J. POWELL, *Restoration Theatre Production*, op. cit., p. 89.

particulièrement à cœur de mettre en avant les passages pour lesquels le sens a pu changer en fonction des intonations des acteurs, en insistant sur les interprétations alternatives. Dans certains cas, les éditions originales des textes comprennent une liste des acteurs prévus pour chacun des rôles listés dans les *dramatis personae*. Cet indice est précieux quoique, une fois de plus, non dépourvu d'ambiguïtés. Beaucoup de rôles étaient écrits sur mesure, pour des acteurs dont les temps d'apprentissage des répliques et de répétition étaient très courts. Ces circonstances laissent penser que ceux-ci avaient des spécialités : ainsi Nell Gwyn et Charles Hart ont-ils souvent joué en duo les couples de jeunes amants spirituels, le charisme de Thomas Betterton lui donnait naturellement l'étoffe d'un héros, tandis que Cave Underhill, au physique notoirement ingrat, était cantonné aux rôles comiques ou négatifs. Mais il ne s'agit là que de tendances, les exceptions à ce régime étant nombreuses<sup>110</sup>.

Les textes eux-mêmes, un échantillon de quarante pièces comiques, nous servent donc ici de point de départ. Leur comparaison, du niveau des personnages-types au niveau structurel, fait apparaître des constantes, au point qu'on peut parler d'un réseau de stéréotypes. Ce sont ces réseaux de signification que nous allons tout d'abord étudier, en examinant comment ceux-ci recourent ou contredisent les théories du rire modernes ou contemporaines. Aux caractéristiques historiques des stéréotypes, héritées de diverses traditions théâtrales, littéraires et paralittéraires, viennent se greffer des déterminations politiques précises, comme nous le verrons ensuite. Mais l'observation de variations et d'exceptions à ce régime nous conduira dans un second temps à complexifier le modèle pour rendre compte de l'ensemble des possibilités offertes par le fonctionnement comique. Approche quantitative des textes, éléments de sociologie littéraire, théorie du rire, histoire politique et histoire des pratiques théâtrales se combinent donc ici pour renouveler la perception du rôle de la comédie au sein du rapport de force politique, de la Restauration à la Glorieuse Révolution.

---

<sup>110</sup> Robert Hume et Judith Milhous sont nuancés sur la question des acteurs et de leur spécialisation, et mettent en avant le nombre important d'exceptions. Les acteurs avaient d'ailleurs souvent un type tragique et un type comique qui ne semblent pas s'être influencés (J. MILHOUS et R. D. HUME, *Producible Interpretation: Eight English Plays (1675-1707)*, *op. cit.*, p. 50).



**Première partie**

**UNE MYTHOLOGIE DE L'ORDRE :**

**TRADITION COMIQUE,**

**HORIZONS D'ATTENTE**

**ET POLITISATION DES STÉRÉOTYPES**

À l'occasion d'une nouvelle production de *The Way of the World* de William Congreve à Londres en 2017, la critique Sarah Crompton écrivait pour le site de critique théâtral WhatsOnStage :

When I was first going to the theatre, [*Restoration*] plays formed a mainstay of the repertory. But they have fallen out of favour, got stuck in a time warp of bewigged fops and farthingaled ladies. The theatrical conventions of the time turned characters into stock grotesques in a way that now tends to obscure the human truthfulness that lies beneath. Yet if you put them into modern dress, the societal conventions on which their plots hinge seem anachronistic. They are tricky to pull off<sup>1</sup>.

Force est de constater, avec Crompton, que les mises en scènes de pièces de la Restauration sont rares aujourd'hui. Crompton attribue ce désamour en grande partie au caractère à la fois compassé et stéréotypé des personnages qui peuplent les intrigues (« The theatrical conventions of the time turned characters into stock grotesques »), un obstacle qui empêcherait au public du XXI<sup>e</sup> siècle de s'y intéresser (« their plot hinge seem anachronistic »). Une telle lecture ne représente pas une opinion isolée : au contraire, cette réputation a une longue histoire, aussi bien critique que dans l'imaginaire collectif. Cette prévisibilité relative est en partie une donnée du registre comique, dont on connaît les traditions qui s'appliquent parfois depuis l'Antiquité : doubles intrigues amoureuses, séduction spectaculaire par le héros désargenté d'une femme riche contre l'avis des barbons, jeunesse spirituelle qui se joue d'une vieille riche mais impuissante<sup>2</sup> ... À la Restauration cependant, on peut observer une rigidité particulière, un réseau de codes et de traditions particulièrement restreint, qui a pu conduire certains lecteurs, dont Compton a pu être l'héritière, à n'y voir qu'une série de variations frivoles et répétitives sur un même thème.

---

<sup>1</sup> S. CROMPTON, « Josie Rourke is putting the comedy back in Restoration comedy », 28 septembre 2017, ([https://www.whatsonstage.com/london-theatre/news/restoration-comedy-donmar-congreve-rourke\\_44748.html](https://www.whatsonstage.com/london-theatre/news/restoration-comedy-donmar-congreve-rourke_44748.html) consulté le 1<sup>er</sup> février 2020)

<sup>2</sup> On peut prendre pour exemple la généalogie de la figure du valet comique, retracée par Céline Candiard depuis l'Antiquité dans C. CANDIARD, *Esclaves et Valets Vedettes dans les comédies de la Rome antique et la France d'Ancien Régime*, Paris, Honoré Champion, 2017.

Si la perception monolithique de ce genre théâtral, qui a pu avoir un temps un caractère d'évidence (encouragée par l'appellation populaire mais inexacte de « théâtre de la Restauration » pour des pièces produites à parfois 50 ans d'écart), a été remise en question par plusieurs générations de critiques, il faut cependant revenir sur les origines de ce discours et en reconnaître la validité relative. Dans quelle mesure cette impression est-elle fondée, et qu'est-ce qui, dans les pièces, a pu conduire à les concevoir comme une articulation de clichés, répétitifs et sans portée ? Quelle est la part du normatif dans ces comédies, et en quoi cette norme consiste-t-elle précisément ? Si le sens d'une œuvre, s'il en est un, se mesure avant tout à l'aune de son originalité, de l'écart à la norme que celle-ci représente, dire qu'une pièce se réduit à des formules revient à lui refuser un sens, comme le suggérait Robert Hume dans *The Rakish Stage* (« The meaning-mongers who dive deep into *The Country Wife* or *The Man of Mode* [...] simply make fools of themselves <sup>3</sup>»). Selon Hume, les conventions théâtrales sont si rigides à la Restauration qu'on se rendrait ridicule à chercher du sens là où il n'y en a aucun : si le dramaturge ne fait que respecter les règles du genre, il ne serait pas pertinent de lui attribuer d'intention quelconque. Aucune période de l'histoire théâtrale n'a subi de jugement aussi catégorique sur sa supposée vacuité.

Il est vrai que les stéréotypes de caractères et d'intrigues font une grande partie du sel d'un spectacle qui joue avec la satisfaction et la frustration des horizons d'attente du spectateur, jeu d'autant plus subtil que ces attentes sont justement rigides et précises. Du fait de la situation sociale, économique et spatiale du théâtre, on peut supposer au spectateur ou lecteur du XVII<sup>e</sup> siècle une expérience préalable de la scène comique suffisante pour constituer, dans son imaginaire individuel comme dans l'imaginaire collectif, un système implicite de références dans lequel tout nouveau spectacle viendrait s'inscrire, horizon d'attente qui a pu aussi se nourrir de références extra-théâtrales, tels que les pamphlets ou les satires populaires. La notion « d'horizon d'attente », employée au sens où la définit Hans Robert Jauss dans le chapitre « L'Histoire de la littérature » de *Pour une Esthétique de la réception*, permet d'esquisser un modèle qui rend compte de la conscience qu'un spectateur contemporain moyen a pu avoir des règles du genre, des types théâtraux les plus communs, et par opposition du degré d'invention et d'originalité du spectacle qui se présente à lui. La définition qu'il en donne est la suivante :

---

<sup>3</sup> Ainsi « une parole ou une pensée neuve n'est perceptible que sur fond de stéréotypie. Loin de s'exclure mutuellement, stéréotype et nouveauté (inertie et mouvement, paradigme et syntagme) forment un couple indissociable » (J.-L. DUFAYS, « Stéréotype et littérature », dans *Le Stéréotype*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1994, p. 77-89, p. 83). Plus loin dans sa réflexion, Robert Hume ajoute : « In a basic way we can differentiate between works with a message and those without one » (R. D. HUME, *The Rakish Stage: Studies in English Drama, 1660-1800*, op. cit., p. 6).



Le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne<sup>4</sup>.

Il s'agira donc d'abord ici de déterminer ce qui, pour un spectateur contemporain idéal, pourrait constituer un cliché ou une attente par rapport auxquels pourraient intervenir ce que Jauss appelle des « écarts esthétiques », à savoir surprises, subversions, rebondissements et clins d'œil qui définissent en dernière instance la valeur esthétique d'une œuvre<sup>5</sup>. Dans cette perspective, c'est précisément la rigidité des codes qui donne sens à leur moindre transgression : c'est justement parce que la formule, le stéréotype, le cliché existent qu'un sens peut émerger.

Il ne s'agit pourtant pas ici d'opposer la « formule » théâtrale au sens. Pour commencer, il est frappant de constater à quel point les comédies de la Restauration politisent de façon inédite les stéréotypes hérités de traditions précédentes : ainsi le *citizen* Puritain cocu devient-il le plus souvent un Whig, le *rake* est royaliste, puis Tory, etc<sup>6</sup>. Si au matériau comique se mêle de façon si durable et explicite un matériau politique, il semble difficile de l'ignorer sur le simple constat, valide par ailleurs, que des constantes existent à travers tout le genre. D'autre part, si l'on écarte les questions de jugement esthétique, formule générique et sens ne s'opposent pas nécessairement : pour suivre la pensée de Michel Foucault, c'est peut-être justement ce qui paraît aller le plus de soi, qui se présente comme neutre, banal, anhistorique, qui caractérise précisément tout projet idéologique<sup>7</sup>. Ce sont les clichés, les « discours déjà tenus<sup>8</sup> » d'une époque qui en dévoilent le mieux les coulisses, et c'est justement ce qui se donne à voir comme une évidence à un moment historique donné qui révèle le mieux les présupposés, au caractère politiquement et idéologiquement construit. On pourrait aller jusqu'à dire que c'est précisément

---

<sup>4</sup> H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Claude Maillard (trad.), Paris, Gallimard, 1978, p. 49. Jauss parle ici du monde romanesque.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 53. Comme établi précédemment, les questions de valeur esthétique ne seront ici pas abordées.

<sup>6</sup> Le terme de *citizen*, dont l'équivalent français pourrait être « bourgeois », désigne un habitant de Londres accédant aux droits et devoirs civiques établis par la charte municipale de la ville. Le personnage du *citizen* a une histoire théâtrale dont l'étude dépasse l'ambition de ce travail. Les autres termes ainsi que leur type théâtral correspondant seront définis au fur et à mesure de leur apparition.

<sup>7</sup> Voir par exemple : « c'est par la mise en commun d'un seul et même ensemble de discours que des individus, aussi nombreux qu'on veut les imaginer, définissent leur appartenance réciproque » (M. FOUCAULT, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 44). On peut rapprocher cette citation de la définition de la propagande donnée par l'historien de l'art E. H. Gombrich : « the art of imposing a pattern on reality, and to impose it so successfully that the victim can no longer conceive it in different terms » (E. H. GOMBRICH, « Renaissance and Golden Age », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 24, n° 3/4, Automne 1961, p. 306-309, p. 307).

<sup>8</sup> M. FOUCAULT, *L'Ordre du discours*, *op. cit.*, p. 51.

le caractère d'évidence d'un cliché qui est le signe de la puissance de l'appareil idéologique qui l'a mis en place<sup>9</sup>. Harold Love, dans *English Clandestine Satire*, insiste sur l'importance pratique du recours aux stéréotypes et personnages-types dans l'ensemble de la production littéraire de l'époque, surtout commerciale<sup>10</sup>. Schilling semble décrire le même phénomène lorsqu'il parle à propos de Dryden d'une « mythologie de l'ordre » :

Dryden can rely on a complex of ideas, feelings, attitudes of mind –a whole way of looking at things that people were going to accept without consciously deciding whether these things were true or not... Dryden works from an inherited set of symbols and responses to them that make up a general interpretation of life. This might be called a mythology of order. [...] Dryden combines various elements with his own views [...] to make something that everyone who matters will see at once to be true. Writing mythically, Dryden draws close to his readers by replying on a shared consciousness<sup>11</sup>.

Schilling souligne ici le caractère hérité de ces conventions (« inherited set of symbols and responses ») dont les sources sont variées. Le résultat de la réaffirmation constante des mêmes associations produirait chez le public un sentiment d'évidence tel qu'il ne songerait guère à le questionner (« everyone [...] will see at once to be true ») ce qui, en dernier lieu, sert le pouvoir en place (« a mythology of order »). Ce point de vue rejoint celui de Pierre Barbéris, qui définit justement le stéréotype comme « parole de Pouvoir », dans la mesure où, comme il l'écrit :

[...] le stéréo [*sic*] c'est quelque chose à quoi tout le monde consent et que tout le monde consomme [...] On s'aperçoit que c'était un stéréo le jour où quelqu'un le désigne comme tel et le prive ainsi de toute naturalité et de tout allant de soi<sup>12</sup>.

Si Barbéris parle de « consentement », il s'agit d'un consentement tacite, en-deçà de tout choix conscient de la part du sujet contemporain. Seul le passage du temps serait à même de révéler les présupposés d'une époque donnée. Dans *Politics and Poetry of Restoration England*, Michael McKeon distingue quant à lui lieu commun rhétorique et esthétique, et idéologie politique (une distinction reprise par Robert Hume après lui<sup>13</sup>) :

---

<sup>9</sup> Voir aussi : « On s'aperçoit que c'était un stéréo [*sic*] le jour où quelqu'un le désigne comme tel, le prive ainsi de toute naturalité et de tout allant-de-soi [...] Le stéréo, c'est quelque chose à quoi tout le monde consent et que tout le monde consomme » (introduction de Pierre BARBERIS, dans A. GOULET (éd.), *Le Stéréotype, Crise et transformation*, Centre Culturel International de Cerisy, Presses Universitaires de Caen, 1994, p. 10).

<sup>10</sup> Harold Love parle ici de satire, mais son propos s'applique parfaitement aussi à la production dramatique : « The Restoration lampoon could not have developed as it did before it had spawned instantly recognizable stock figures who could be assailed over and over again in a kind of satirists' shorthand that dispensed with any need for explanation » (H. LOVE, *English Clandestine Satire, 1660-1702*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 25).

<sup>11</sup> B. SCHILLING, *Dryden and the Conservative Myth: A Reading of « Absalom and Achitophel »*, New Haven, Yale University Press, 1961 p. 1 à 5, puis p.10.

<sup>12</sup> Introduction de Pierre BARBERIS dans A. GOULET (éd.), *Le Stéréotype, Crise et transformation*, op. cit., p. 10.

<sup>13</sup> Ainsi Robert Hume écrit : « Commonplace is belief ingrained at the level of unexamined assumption [...] Ideology, in contrast, is a matter of conscious and examined belief, something not believed by everyone »

As the contrast between 'commonplace' and 'ideology' will indicate, I use the latter term to characterize that dimension of an idea which is taken to define and maintain the interests of one social group against the interests of other social groups. The neutral or commonplace dimension of an idea, on the other hand, is part of what Schilling would call a 'shared consciousness', a rhetorical fundamental which is therefore 'assumed unconsciously'<sup>14</sup>.

C'est précisément cette distinction qu'il s'agira ici de remettre en question. Enfin, Michael Corder, dans un chapitre consacré à *She Wou'd if She Cou'd* (Etherege), reconnaît qu'un tel jeu sur les attentes suppose et exige à la fois un public à la hauteur :

Such an intricate game with the arousal, disappointment and redirection of expectation asks of the audience a highly specialised and self-aware sophistication of response – an ambitious, possibly even arrogant, demand<sup>15</sup>.

Étant donnée la densité verbale caractéristique de ces pièces (une critique dans *The Guardian Weekly* titrait ainsi « A Sea of Words »), on peut cependant postuler qu'une bonne partie du public répondait à cette exigence : on voit mal en effet pour quelle raison celui-ci se rendrait assidument à des comédies dont il serait incapable de saisir l'essentiel<sup>16</sup>. Ainsi, loin de constituer un obstacle au sens, le discours répétitif est précisément le lieu où ce sens émerge de la façon la plus visible, la répétition comme l'exception devenant par là aussi signifiante l'une que l'autre.

Dans un premier temps, on déterminera en quoi consistent les types et dynamiques en question, comment se définit, s'identifie ce que Michel Foucault appelle « l'économie interne du discours » comique<sup>17</sup>. Pour cela, on répertoriera les réseaux d'associations, en y incluant les variations et contradictions admises, qui constituent les stéréotypes. Ceux-ci sont parfois hérités (notamment de la comédie jonsonienne, qui demeure si vivace qu'elle fait encore pleinement partie des horizons d'attentes du spectateur, ainsi que des satires ou des pamphlets de la guerre civile), parfois spécifiques à la Restauration. Une fois qu'un type ou un trope est identifié, on peut supposer que celui-ci constitue pour le spectateur ou lecteur de la Restauration un horizon d'attente, dont il suffit d'évoquer quelques-unes des caractéristiques pour faire apparaître dans

---

(R. D. HUME, *The Rakish Stage: Studies in English Drama, 1660-1800*, *op. cit.*, p. 17). Hume articule cependant les deux concepts par la suite.

<sup>14</sup> M. MCKEON, *Politics and Poetry in Restoration England: The Case of Dryden's « Annus Mirabilis »*, Cambridge, Harvard University Press, 1975, p. 36.

<sup>15</sup> M. CORDER, « Etherege's *She Would if She Could* », dans M. CORDER, P. HOLLAND et J. KERRIGAN (éd.), *English Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 161.

<sup>16</sup> Ce titre portait sur une double critique : celle de la mise en scène *The Way of the World* de James McDonald à Donmar House, et celle de *The Double Dealer* par Selina Cadell au Orange Tree Theatre de Richmond, les deux présentées lors de la saison 2018-19. Le journaliste David Jays s'inquiète d'ailleurs des difficultés supposées des spectateurs modernes à comprendre toute la subtilité de ces acrobaties verbales (« The Sea of Words », par David Jays, *The Guardian Weekly*, 31 mai 2019, p. 55).

<sup>17</sup> M. FOUCAULT, *L'Ordre du discours*, *op. cit.*, p. 73.

l'esprit du spectateur ou du lecteur contemporain un programme que l'œuvre individuelle se chargera ensuite d'actualiser ou d'invalider.

## I. Prévisibilité des dynamiques et logiques comiques

### 1) Vitalité de la tradition des humeurs et conscience de l'héritage jonsonien

« *A pure Clown, meer Elementary earth, without the least spark of Soul in him*<sup>18</sup> »

Malgré l'arrêt des représentations théâtrales autorisées durant plus de dix ans, les continuités de la vie théâtrale de la Restauration immédiate avec celle des époques précédentes sont étroites, et celles-ci sont observables jusqu'à la fin de la période, en 1688<sup>19</sup>. Il est vrai que les représentations théâtrales n'avaient, contrairement à ce qu'affirmait la rhétorique triomphale de la scène restaurée, jamais complètement cessé<sup>20</sup>. À cela il faut ajouter la remarquable continuité du personnel théâtral, ainsi que la proportion considérable des pièces antérieures dans les productions contemporaines<sup>21</sup>. Les pièces sont parfois remaniées (le cas de Davenant avec le texte shakespearien n'étant qu'un exemple d'un phénomène bien plus vaste<sup>22</sup>), mais on observe de façon plus générale la persistance de personnages et de traditions comiques dans les

---

<sup>18</sup> Laura à propos du valet Benito, J. DRYDEN, *The Assignment: or, Love in a Nunnery*, Londres, Henry Herringman, 1673, (1672), acte III, p. 27.

<sup>19</sup> Les dates exactes sont contestées. Une ordonnance de 1642 ordonnait bien déjà la clôture des théâtres, mais pour des raisons de décence en période de guerre. Elle concernait d'ailleurs aussi d'autres types de divertissements, alors que l'ordonnance de 1648 s'oppose à l'idée même de théâtre.

<sup>20</sup> Deux travaux ont mis en lumière ces continuités réelles, à savoir : J. CLARE, *Drama of the English Republic: 1649-1660*, *op. cit.* et S. WISEMAN, *Drama and Politics in the English Civil War*, *op. cit.*.

<sup>21</sup> Parmi les nombreux exemples possibles, on peut citer le succès de pièces de Francis Beaumont et John Fletcher, telles que *Wit Without Money* ou *A Scornful Lady*, ou encore *Cutter of Coleman Street* d'Abraham Cowley, produite pour la première fois sous le titre *The Guardian* en 1642. Sur les modifications par Cowley de son propre texte à la Restauration, voir R. COLTRANE, « Cowley's Revisions in 'Cutter of Coleman Street' », *Restoration: Studies in English Literary Culture 1660-1700*, vol. 13, n° 2, Automne 1989, p. 68-75.

<sup>22</sup> Il faut rappeler ici une fois de plus combien il est difficile en pratique de séparer nettement réécriture, adaptation, traduction et plagiat. Il n'est d'ailleurs jamais totalement exclu qu'une pièce que l'on croit originale soit en fait une adaptation ou un plagiat d'un manuscrit perdu. Pour citer Alfred Harbage : « to appropriate silently the work of earlier dramatists was in former times a normal practice ». Harbage estime à environ 20% la part des pièces présentées comme originales sans l'être réellement. Il relève par exemple le fait que *The Man's the Master* de Davenant, qui est à peine plus qu'une traduction de *Jodelet, ou le Maître valet*, ne mentionne nulle part l'auteur original, Paul Scarron (A. HARBAGE, « Elizabethan: Restoration Palimpsest », *op. cit.*). Sur les réécritures de Shakespeare à la Restauration, on pourra voir par exemple L. J. ROSENTHAL, *Playwrights and Plagiarists in Early Modern England*, Ithaca, Cornell University Press, 1996 ou le chapitre « Adaptations and revivals » de Michael DOBSON dans D. PAYNE FISK (éd.), *A Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, *op. cit.*. Sur l'influence directe ou indirecte de Molière, voir l'ouvrage classique J. WILCOX, *The Relation of Molière to Restoration Comedy*, New York, Benjamin Bloom, 1938.

pièces écrites après 1660. L'ouvrage fondateur de Kathleen Lynch sur les origines de la comédie de la Restauration considère la production dramatique de l'époque comme l'héritière de la production précédente plutôt que comme une révolution *ex nihilo*, ou comme une simple copie de la production française<sup>23</sup>. L'étude des stéréotypes doit prendre en compte leur part héritée, plutôt que d'en faire uniquement un reflet plus ou moins déformé d'une actualité extérieure, qu'elle soit littéraire, politique ou sociale<sup>24</sup>. Parmi ces matériaux, il en est un, que l'on pourrait appeler tradition des humeurs, qui sous-tend l'ensemble de la production théâtrale : il s'agit de l'idée, remise au goût du jour par Ben Jonson mais tirée de sources antiques (dont Théophraste<sup>25</sup>), que le comportement du personnage s'expliquerait par un déséquilibre physique d'humeurs, par une caractéristique saillante responsable des déformations grotesques de son caractère. Faute de pouvoir retracer toute la complexité de la notion, on peut néanmoins en souligner quelques aspects principaux<sup>26</sup>.

Dans *Every Man out of his Humour*, Jonson fait décrire au personnage d'Asper le fonctionnement humain suivant, auquel correspond une conception de la comédie :

*Asper* – [...] hence we doe conclude,  
That what soe're hath fluxure and humiditie,  
As wanting power to containe it selfe,  
Is Humor: so in euery humane bodie  
The chollier, melancholy, flegme, and bloud,  
By reason that they flow continually  
In some one part, and are not continent,  
Receiue the name of Humors. Now thus farre  
It may by Metaphore applie it selfe  
Vnto the generall disposition,  
As when some one peculiar qualitie  
Doth so possesse a man, that it doth draw  
All his affects, his spirits, and his powers  
In their confluitions all to runne one way,  
This may be truly said to be a Humor,  
But that a Rooke in wearing a pied feather,

<sup>23</sup> K. LYNCH, *The Social Mode of Restoration Comedy*, New York, Macmillan, 1926. En plus des références à Jonson, Lynch cite aussi l'influence de Lyly, Middleton, Brome ou Shirley.

<sup>24</sup> L'un n'exclut cependant pas l'autre. Pour reprendre la formule de Gesa Stedman : « the symbolic side of culture – ideas, concepts, verbal images, stereotypes – cannot be separated from the material side – actions, goods, people, and vice versa » (G. STEDMAN, *Cultural Exchange in Seventeenth-Century France and England*, op. cit., p. 2). Voir aussi Robert Markley, qui parle de : « a complex of attitudes to be explored rather than an artefact to be unearthed » (R. MARKLEY, *Two-Edged Weapons: Style and Ideology in the Comedies of Etherege, Wycherley and Congreve*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 138).

<sup>25</sup> Sur la question, voir par exemple R. MCCABE, « Ben Jonson, Theophrastus and the Comedy of Humours », *Hermathena*, n° 146, t 1989, p. 25-37. Selon Brian Corman cependant, l'influence de Jonson était surtout théorique (« Jonson had the respect of the critics but not the love of the audience », Brian CORMAN, « Comedy », dans S. J. OWEN (éd.), *A Companion to Restoration Drama*, Oxford, Blackwell Publishing, 2001).

<sup>26</sup> On trouvera une synthèse sur l'influence de Ben Jonson à la Restauration dans le chapitre de Jennifer BRADY intitulé « Jonson's Reception in the Restoration and Eighteenth Century » dans E. GIDDENS (éd.), *The Oxford Handbook of Ben Jonson*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

The cable hatband, or the three-pild ruffe,  
A yard of shoe-tie, or the Switzers knot  
On his French garters, should affect a Humour,  
O, 'tis more than most ridiculous<sup>27</sup>.

Les humeurs du corps humain sont au nombre de quatre : « choller, Melancholy, flegme, and bloud ». L'excès de l'une ou de l'autre est ce qui provoque chez les personnages des obsessions (« ...it doth draw / All his affects, his spirits, and his powers / In their confluitions all to runne one way »). La notion d'humeur recouvre donc une condition sanitaire (déséquilibre physique de fluides), le caractère du personnage qui en est l'objet (par métonymie), et enfin, l'exagération d'habitudes sociales, comme le montre la référence finale à l'excès vestimentaire (« three-pild ruffe / a yard of shoe-tie »). Ces trois aspects de la notion d'humeur se retrouvent dans les comédies de la Restauration.

Plusieurs pièces nomment la notion d'humeur dès leur titre, comme *The Humorists* de Shadwell, ou *The Humorous Lovers* de Cavendish. Bien que le mot n'y figure pas, on peut aussi considérer que le titre *The Virtuoso* de Shadwell se réfère à la théorie des humeurs puisqu'elle met en scène l'obsession monomaniaque du personnage, Sir Nicholas Grimcrack, pour les découvertes scientifiques. On peut en dire autant des titres *The Miser* (Shadwell), *Madam Fickle* (D'Urfey), *The Credulous Cuckold* (Behn) ou *The Cautious Coxcomb* (Caryll) : chacun des personnages évoqués est renvoyé à un trait qui le caractérise principalement, respectivement jalousie, obsession, avarice. On pourrait multiplier les exemples, surtout en élargissant à tout la liste des *dramatis personnae* : ainsi pour Master Furrs dans *The Humorous Lovers* de Cavendish (« an old Gentleman very fearful of catching Cold »), ou Sir Arthur Oldlove, « an Antiquary » dans *Madam Fickle* de D'Urfey. Les personnages classiques de jaloux ou de vieil avare sont nombreux et ne se démodent à aucun moment au long de la période, entre Grimani de *Flora's Vagaries* (Rhodes) en 1663 et Gomez dans *The Spanish Fryar* (Dryden) en 1681, pour n'en citer que quelques-uns. Plus subtilement, certains personnages positifs peuvent aussi être caractérisés par une humeur, en particulier la mélancolie, comme c'est le cas dans *The Sullen Lovers* de Shadwell, qui met en scène deux amants sous l'influence de la bile noire<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Prologue de B. JONSON, *The Comicall Satyre of Every Man out of his Humour*, Londres, William Holme, 1600, n. p. L'importance du vêtement dans cette description et la référence française évoquent déjà le *fop*, personnage-type de la scène de la Restauration.

<sup>28</sup> Il est toutefois vrai que dans la majorité des cas, l'usage du terme de « melancholy » renvoie plutôt à un état d'âme ponctuel plutôt qu'à une caractéristique essentielle du personnage. Sur la mélancolie au XVII<sup>e</sup> siècle, voir A. INGRAM *et al.*, *Melancholy Experience in Literature of the Long Eighteenth Century*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011 et, pour une approche genrée de la question, E. A. HOBBY, « "As Melancholy as a Sick Parrot": Depressed (?) Women at the Beginning of the Long Eighteenth Century », *Study in the Literary Imagination*, vol. 44, n° 2, septembre 2011, p. 23-40.

La tradition des noms-étiquettes participe aussi de cet héritage qui caractérise les personnages<sup>29</sup>. Les noms propres sont globalement de deux types : à part les noms d'inspiration pseudo-antique et précieuse (Rhodophil, Melantha ou Palamede dans *Marriage A-la-Mode* de Dryden, Philander ou Alithia dans *The Mulberry-Garden* de Sedley<sup>30</sup>), la plupart des noms font référence à l'humeur caractéristique qui gouverne le comportement du personnage (ainsi Contentious Surly, Sir Generall Amorous ou Petulant Easy dans *The Rambling Justice* de Leanerd, Sir Richard Loveyouth, Mrs Errant and Sneake dans *The Humorists* de Shadwell, etc.). Les noms peuvent aussi avoir un sens ironique (ainsi Angellica Bianca est-elle une prostituée dans *The Rover* de Behn), mais il n'en reste pas moins que c'est l'essence même du personnage qu'ils résument. Le nom du personnage annonce ainsi au spectateur (et plus encore au lecteur, qui prend connaissance de ce nom dès la première page) tout un destin théâtral<sup>31</sup>.

Par ailleurs, le mot de *humours* est souvent même mis en valeur : on peut lire par exemple, sous le titre *The Rambling Justice, or the Jealous Husbands* (Leanerd), la mention « with the humours of Sir John Twiford », le nom d'un personnage de *fop*<sup>32</sup>. Pourquoi l'attention du futur lecteur est-elle attirée sur ce personnage tout à fait secondaire, dont le rôle est exclusivement comique ? C'est un phénomène observable aussi dans *The Man of Mode or, Sir Fopling Flutter* (Etherege), pour *The Town-Fopp: or, Sir Timothy Tawdrey* (Behn), *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all* (Behn), pour *The Old Troop: or, Monsieur Raggou* (Lacy), enfin pour *Sir Martin Marr-all: or, The Feigned Innocence* (Dryden), où le nom du personnage ridicule passe même en titre. Une telle pratique laisse deviner l'importance publicitaire et

---

<sup>29</sup> À propos de la tradition du nom-étiquette, Ian Watt développe : « characters in previous forms of literature, of course, were usually given proper names ; but the kind of names actually used showed that the author was not trying to establish his characters as completely individualised entities » (I. WATT, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, op. cit., p. 18). Sur la question, voir aussi A. BARTON, *The Names of Comedy*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

<sup>30</sup> La notion de préciosité, proche de celle de galanterie, est une notion contestée. On peut cependant affirmer que la mode des prénoms littéraires pseudo-antique s'est exportée de France en Angleterre autour des années 1660. Pour approfondir la question, on pourra consulter par exemple A. VIALA, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008 ; ou encore J.-M. PELOUS, *Amour précieux, amour galant : 1654-1675*, Paris, Librairie Klincksiek, 1980. Sur les liens de cette esthétique avec la comédie de la Restauration, voir D. S. BERKELEY, « 'Préciosité' and the Restoration Comedy of Manners », *Huntington Library Quarterly*, vol. 18, n° 2, février 1955, p. 109-128.

<sup>31</sup> On peut évoquer ici le cas douteux du personnage de Craffy dans *City Politiques* (Crowne). Dans l'édition originale, le personnage est appelé alternativement Craffy et Crafty (avec de nombreux cas intermédiaires où la lecture est rendue difficile par l'encrage), sans doute une erreur de l'imprimeur. Plusieurs critiques (comme Anita Pacheco ou Anthony Kaufman) ont tranché en faveur de Craffy. Malgré la tentation d'exploiter cette erreur signifiante, nous avons maintenu pour le personnage le nom tel que le présente la liste des *dramatis personae*. Il faut aussi signaler d'emblée quelques exceptions remarquables, qui feront l'objet d'un commentaire ultérieur : rien ne prédestine par exemple Lord Bellguard dans *Sir Courtly Nice* (Crowne), ni son nom ni son titre, à faire preuve d'une jalousie obsessionnelle qu'on attendrait davantage, par exemple, d'un personnage de *citizen*.

<sup>32</sup> Le terme de *fop* désigne le personnage-type du vaniteux, qui accorde une attention démesurée à sa tenue. Le sens moral de « conceited person, a pretender to wit » n'apparaît selon *l'Oxford English Dictionary* qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle : on en trouve pourtant toutes les caractéristiques déjà dans les pièces de la Restauration.



commerciale de ces humeurs : ces rôles, secondaires du point de vue strict de l'intrigue, sont d'ailleurs souvent confiés à des acteurs célèbres et expérimentés, gages de bonne performance comique<sup>33</sup>. On peut supposer que l'éditeur de la version imprimée misait ainsi davantage, chez son potentiel lecteur, sur le souvenir d'un moment de rire plutôt que d'une intrigue spécifique, ce qui tend à confirmer l'importance de la notion d'humeurs dans la conception de pièces comiques<sup>34</sup>.

Plus largement, la référence admirative à Ben Jonson est un lieu commun pour les dramaturges de la Restauration. C'est, par exemple, la comédie de Jonson *Epicoene* qui est représentée la première à la réouverture des théâtres<sup>35</sup>. Il se réfèrent souvent à la théorie des humeurs dans les paratextes, en particulier les préfaces, où l'originalité de l'humeur du personnage ridicule constitue un argument en faveur de la qualité de la pièce. Citons par exemple la préface de *The Cheats*, où Wilson écrit :

I shall begin with Bilboe, and Titere Tu; the one, usurping the name of a Major, the other, of a Captain [...] a humour that can be no wise strange, to any man that knew this Town, between the years 46, and 50<sup>36</sup>.

On voit qu'ici le terme de *humour* renvoie au sens le plus large défini par Jonson, à savoir une affectation sociale volontaire plutôt qu'une qualité physique essentielle. Robert Howard, dans sa préface à ses *Four New Plays* de 1665, cherche à revaloriser un héritage de Jonson selon lui tombé injustement en désuétude<sup>37</sup>. Shadwell aussi se réclame aussi régulièrement de l'héritage de Jonson, comme dans la préface de *The Sullen Lovers* :

---

<sup>33</sup> James Nokes est par exemple l'interprète original de Sir Timothy Treat-all dans *The City-Heiress* (Behn), et Wiseacre et Doodle étaient des rôles prévus respectivement pour Cave Underhill et James Nokes dans *The London Cuckolds* (Ravenscroft), comme l'indique la liste des *dramatis personae*.

<sup>34</sup> Les potentiels lecteurs ne sont pourtant pas tous d'anciens spectateurs. Si l'on n'a pas vu *The Rambling Justice* (Leaerd), quelle valeur a le sous-titre de connivence « with the humours of John Twiford » ? Joue-t-il uniquement sur la promesse, avec le mot *humours*, d'un bon personnage comique ? En même temps, il faut reconnaître que ces humeurs sont souvent plutôt mal intégrées dans l'intrigue : on pourrait échanger entre eux ce type de personnage comique, voire parfois supprimer leur rôle sans trop d'incidence. Ils n'ont pas non plus toujours beaucoup de répliques ou de présence sur scène, ce qui tendrait à nuancer leur importance.

<sup>35</sup> Source : W. VAN LENNEP, E. L. AVERY et A. H. SCOUTEN (éd.), *The London Stage, 1660-1800*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1965. La réputation de Jonson surpasse alors de beaucoup celle, par exemple, de Shakespeare : sur la question, voir G. E. BENTLEY, *Shakespeare and Jonson: Their Reputations in the Seventeenth Century Compared*, Chicago, University of Chicago Press, 1945 ; M. DOBSON, *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation, and Authorship, 1660-1769*, Oxford, Clarendon Press, 1992 ou D. FROST, « Shakespeare in the Seventeenth Century », *Shakespeare Quarterly*, vol. 16, n° 1, Hiver 1965, p. 81-89.

<sup>36</sup> Préface de J. WILSON, *The Cheats*, Londres, John Ford, 1671, (1663), p. 2.

<sup>37</sup> Robert Howard écrit par exemple : « When I consider how severe the former Ages have been to some of the best of Mr Johnson's never to be equal'd Comedies, I cannot but wonder... » (préface au lecteur, R. HOWARD, *Four New Plays*, Londres, Henry Herringman, 1665, p. 6).

Every man pretends to be a Judge, and some, that never read Three Playes in their lives, and never understood one, are as positive in their Judgement of Playes, as if they were all Johnsons [...] Ben Johnson, whom I think all Dramatick Poets ought to imitate<sup>38</sup>.

Shadwell insiste plus tard dans sa préface à *The Humorists*, où Jonson est « the most faultless Poet » : dans le même texte, il y développe aussi une théorie des humeurs<sup>39</sup>. De même dans la dédicace de *The Virtuoso*, d'où provient sa célèbre affirmation :

Nor do I hear of any profest Enemies to the Play, but some Women, and some Men of Feminine understandings, who like slight Plays onely, that represent a little tattle sort of Conversation like their own; but true Humour is not liked or understood by them [...] But the same people, to my great comfort, damn all Mr. *Johnson's* Plays, who was incomparably the best Dramatick Poet that ever was.

Ce dithyrambe dédicatoire est confirmé par la préface de la même pièce, où Shadwell confirme son admiration en écrivant : « I had rather be author of one scene in his best comedies than of any play this age has produced<sup>40</sup> ».

Dryden se montre quant à lui plus réservé, voyant chez Jonson aussi bien des qualités que des défauts esthétiques. Il associe ainsi Jonson à un âge d'or dans *Of Dramatick Poesie* :

[...] since that time [*circa 1625*], said he, (turning towards Neander) we have been so long together bad Englishmen, that we had not leisure to be good Poets: Beaumont, Fletcher, and Johnson (who were onely capable of bringing us to that degree of perfection which we have<sup>41</sup>)...

Plus tard, la préface de *The Assignation* se réclame même d'une fidélité à Jonson supérieure à celle de tous ses rivaux :

I am made a Detractor from my Predecessors, whom I confess to have been my Masters in the Art [...] I know I honour Ben Jonson more than my little Critiques, because without vanity I may own, I understand him better<sup>42</sup>.

---

<sup>38</sup> Un peu plus loin dans la même préface, Shadwell fait résider la supériorité de Jonson dans le fait qu'il cumule dans une même pièce sept ou huit humeurs, au lieu de deux ou trois pour les autres dramaturges (Préface de T. SHADWELL, *The Sullen Lovers: or, the Impertinents*, Londres, Henry Herringman, 1668, (1668), n. p.). L'admiration de Shadwell pour Jonson fait d'ailleurs l'objet de moquerie dans son portrait par Dryden dans la satire de 1676 *MacFlecknoe*, où au lieu de Jonson c'est le gratte-papier Richard Flecknoe qui reconnaît Shadwell pour fils.

<sup>39</sup> T. SHADWELL, *The Humorists*, Londres, Henry Herringman, 1671, (1670), n. p. Shadwell se réclame aussi ici de l'héritage d'Horace et de Juvénal.

<sup>40</sup> T. SHADWELL, *The Virtuoso*, *op. cit.*, (1676), n. p. Shadwell fait aussi référence à « Master Ben » dans la préface d'*Epsom-Wells* et jusque dans ses oeuvres plus tardives, comme dans le prologue de *The Squire of Alsatia* (T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, Londres, Henry Herringman, 1673, (1672) ; T. SHADWELL, *The Squire of Alsatia*, *op. cit.*, (1688), n. p.).

<sup>41</sup> J. DRYDEN, *Of Dramatick Poesie*, Londres, Henry Herringman, 1668, p. 28. Plus loin, il fait dire aussi à l'un de ses personnages : « *Shakespeare* was the *Homer*, or Father of our Dramatick Poets; *Iohnson* was the *Virgil*, the pattern of elaborate writing; I admire him, but I love *Shakespeare* » (*Id.*, p. 51).

<sup>42</sup> Préface de J. DRYDEN, *The Assignation: or, Love in a Nunnery*, *op. cit.*, (1672), n. p.

Tout se passe comme si le modèle jonsonien représentait la pierre de touche du débat sur la qualité des pièces. Dryden se réclame aussi de Jonson dans la préface de *An Evening's Love*, où il invoque les mânes du dramaturge. Mais ses louanges sont plus ambiguës, comme le montre le passage suivant :

I know I have been accus'd as an enemy of his writings; but without any other reason than that I do not admire him blindly, and without looking into his imperfections, adding perceptively, I admire and applaud him where I ought: those who do more do but value themselves in their admiration of him<sup>43</sup>.

Malgré ces réserves, « Father Ben » demeure ainsi incontestablement au sommet du panthéon des dramaturges comiques de la Restauration<sup>44</sup>.

Plus largement, une tradition rhétorique oppose quelque peu artificiellement le type de comique pratiqué par Jonson à celui de Beaumont et de Fletcher. Ce débat oppose une humeur corrective et négative, gestuelle et corporelle, fondée sur la peinture de difformités et associée à l'héritage de Ben Jonson, à un *wit* aérien, non pas correctif mais exemplaire, essentiellement verbal, associé à l'héritage fletcherien : opposition d'autant plus théorique en réalité que même les dramaturges qui y recourent pour appuyer leur propos en montrent les limites<sup>45</sup>. Dans *Of Dramatick Poesie*, Dryden fait dire à Lisideius :

As for Comedy, Repartee is one of its chiefest graces; the greatest pleasure of the Audience is a chase of wit kept up on both sides, and swiftly manag'd. And this our forefathers, if not we, have had in Fletchers Playes, to a much higher degree of perfection than the French Poets can arrive at<sup>46</sup>.

Et plus loin :

Beaumont and Fletcher of whom I am next to speak, had with the advantage of Shakespeare's wit, which was their precedent, great natural gifts, improv'd by study<sup>47</sup>.

---

<sup>43</sup> Préface de J. DRYDEN, *An Evening's Love, or the Mock-Astrologer*, Londres, Henry Herringman, 1671, (1668), n. p.

<sup>44</sup> L'expression de « Father Ben » est tirée de J. DRYDEN, *Of Dramatick Poesie, op. cit.*, p. 15. Sur l'héritage de Ben Jonson, on pourra consulter aussi l'ouvrage *New Perspectives on Ben Jonson*, et en particulier le chapitre de Jennifer Brady, « Progenitors and Other Sons », qui explore la relation de Dryden au dramaturge (J. HIRSH (éd.), *New Perspectives on Ben Jonson*, Londres, Associated University Presses, 1997, p. 16 et suivantes).

<sup>45</sup> On peut citer en exemple Shadwell, qui dans la préface de *The Sullen Lovers*, défend Jonson contre les accusations de pratiquer un humour non-verbal, donc inférieur : « there is more wit and invention requir'd in the finding out good Humor [...] than in all their finer reparties » (préface de T. SHADWELL, *The Sullen Lovers: or, the Impertinents, op. cit.*, (1668), n. p.). La préface de *The Wild Gallant* (Dryden) considère aussi Jonson et Fletcher comme faisant partie d'une même tradition (« And for Wit, those that boast their own estate / Forget Fletcher and Ben, before them went », préface de J. DRYDEN, *The Wild Gallant*, Londres, Henry Herringman, 1669, (1663), n. p.). Un approfondissement de la notion de *wit* sera proposé dans la partie « Logique de la grâce, logique de l'effort », p. 139 et suivantes.

<sup>46</sup> J. DRYDEN, *Of Dramatick Poesie, op. cit.*, p. 42.

<sup>47</sup> *Id.*, p. 49.

En pratique, les fletcheriens du *wit* ne s'opposent pas aux humoristes disciples de Jonson : quasiment tous les dramaturges se réclament de l'un et de l'autre. Pourtant l'opposition rhétorique entre *wit* et *humour* continue de structurer le débat, y compris chez certains critiques<sup>48</sup>. Toujours dans la préface de *An Evening's Love*, Dryden distingue humeur et comédie, avec une valorisation explicite de la comédie verbale, fondée sur « Courtship, Raillery and Conversation » (qui constituent le *wit* défini comme « sharpness of conceit »), par rapport à ce qu'il appelle la « low Comedy », fondée sur une folie et une monstruosité qu'il dit mépriser, même s'il constate avec regret leur efficacité commerciale. On retrouve également Beaumont, Fletcher et Jonson dans une dispute de Dryden avec Shadwell à propos de ce qu'est le « true wit<sup>49</sup> ». Ces éléments hérités de la comédie jonsonienne constituent donc à la fois une tradition et une actualité théâtrales, si bien que leur fonction dans la constitution d'un horizon d'attente chez un lecteur-spectateur contemporain idéal peut être considérée comme structurante.

## 2) Stéréotypes et prévisibilité des dynamiques comiques

« *A new Toot out of an old Horn*<sup>50</sup> »

La caractérisation des personnages et la prévisibilité de leur destin (en d'autres termes, la variété des dynamiques comiques possibles qui constitue l'horizon d'attente) ne se limite pas à la reproduction d'un héritage jonsonien : le personnage dans la comédie de la Restauration ne peut se comprendre sans la notion plus vaste de stéréotype. On a déjà mentionné combien les formules comiques semblaient rigides à la Restauration, comme l'affirme Cynthia Wall, qui parle de l'appétit supposé du public de la Restauration pour le même<sup>51</sup>. Dans le prologue de

---

<sup>48</sup> On pense en particulier à Thomas Fujimura dans son histoire de la notion de *wit* (T. H. FUJIMURA, *The Restoration Comedy of Wit*, Princeton, Princeton University Press, 1952, en particulier l'introduction).

<sup>49</sup> J. DRYDEN, *An Evening's Love, or the Mock-Astrologer*, *op. cit.*, (1668), pour toutes les citations. Dryden nuance aussi considérablement son admiration en d'autres lieux, comme dans cette citation tirée de *Defense of the Epilogue* : « I have acknowledged the wit of our predecessors, with all the veneration which becomes me ; but I am sure, their wit was not that of gentlemen ; there was ever somewhat that was ill-bred and clownish in it, and which confessed the conversation of the authors » (cité dans T. H. FUJIMURA, *The Restoration Comedy of Wit*, *op. cit.*, p. 23).

<sup>50</sup> Prologue de T. ST SERFE, *Tarugo's Wiles: or, the Coffee-House*, *op. cit.*, (1667), n. p.

<sup>51</sup> C. WALL, *The Literary and Cultural Spaces of Restoration London*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 156. On trouve aussi chez Brian Corman : « A limited number of familiar character types (young lovers, blocking parents, witty servants, fools, gulls, bullies, cast mistresses, whores, cuckolds, unhappy wives) in search for a limited number of goals (courtship, seduction, cuckolding, gulling) » (Brian CORMAN, « Comedy », dans D. PAYNE FISK (éd.), *A Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, *op. cit.*, p. 56).

*Tarugo's Wiles* (St Serfe), à la forme dialogique inhabituelle, la similitude des intrigues est même une source de comique métathéâtral :

*Gentleman* – The Plot must be new, the Language easie, the Fancies intellegible, and the Comical part so delicately enterwoven, that both laughter and delight may each of them enjoy their proportions [...] tell me, has your Masters Play the qualifications I told you of.  
*Poets Servant* – Not one of them, for the Plot is like all others of the time, viz. A new Toot out of an old Horn<sup>52</sup>.

Alors que le gentilhomme propose un véritable manifeste dramatique, où le rire surgirait grâce à un art subtil de l'équilibre, le domestique du poète révèle que ce dernier ne fait que recycler de vieilles ficelles théâtrales dépourvues de subtilité. L'auto-dérision du dramaturge, dans la tradition rhétorique du *captatio benevolentiae*, est davantage une stratégie pour gagner la complicité du public qu'une auto-critique véritable : il n'empêche que cette plaisanterie n'est pas sans fondement, et cela même si l'on excepte les représentations, adaptations et réécritures, nombreuses, de pièces antérieures. Est-il vrai que la créativité comique de la scène des années 1660 à 1690 ne s'exprime que dans un champ des possibles restreint ?

La question du stéréotype a connu un regain d'intérêt dans la critique littéraire française à partir des années 1990, notamment autour des recherches de Plantin, Goulet et Dufays, et en lien avec des recherches récentes en psychologie et sociologie<sup>53</sup>. Dufay définit le stéréotype en le situant sur trois plans qui s'articulent entre eux :

[...] association d'éléments qui peut se situer sur le plan proprement linguistique (syntagme, phrase), sur le plan thématique-narratif (scénarios, schémas argumentatifs, actions, personnages, décors) ou sur le plan idéologique (propositions, valeurs, représentations mentales)<sup>54</sup>.

On pourrait définir le stéréotype de bien d'autres façons, mais l'articulation des niveaux linguistiques, narratifs et idéologiques a l'avantage de permettre de penser le stéréotype à la

---

<sup>52</sup> Prologue de T. ST SERFE, *Tarugo's Wiles: or, the Coffee-House*, *op. cit.*, (1667).

<sup>53</sup> On trouvera une synthèse intéressante de ces réflexions dans les archives du colloque des 7-10 octobre 1993 à Cerisy (A. GOULET (éd.), *Le Stéréotype, Crise et transformation*, *op. cit.*). À signaler aussi entre autres C. PLANTIN, *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, 1993, ainsi que, plus récemment, le colloque à l'Université de Silésie intitulé « Stéréotypes, idées reçues et lieux communs dans la littérature d'expression française » organisé le 28 février 2018. Les travaux de Ruth Amossy constituent aussi une excellente somme théorique des approches récentes du sujet (notamment R. AMOSSY, *Les Idées reçues, sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991). Ailleurs qu'en France, il semble que le phénomène n'ait pas connu le même intérêt : on peut signaler toutefois D. COWLING et M. B. BRUUN (éd.), *Commonplace Culture in Western Europe in the Early Modern Period*, Louvain, Peeters, 2011, 3 vol., ou, pour élargir la réflexion, M. KNIGHTS, *Representation and Misrepresentation in Later Stuart Britain: Partisanship and Political Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

<sup>54</sup> J.-L. DUFAYS, « Stéréotype et littérature », *op. cit.*, p. 78.

fois comme un ensemble fixe de caractéristiques des personnages, une dynamique signifiante (devenir des personnages et interactions des personnages entre eux), mais aussi un objet social, en rapport dialectique avec le monde qu'il est censé refléter<sup>55</sup>. L'articulation entre l'élément stylistique et thématique est particulièrement étroite au théâtre, où chaque personnage s'exprime avec « ses » mots propres<sup>56</sup>. Dufays continue : « un stéréotype est une structure souvent répétée, largement diffusée dans le discours social » avec pour caractéristiques, entre autres, « le figement », « l'absence d'origine précisément repérable » ainsi que « la prégnance dans la mémoire collective<sup>57</sup> ». Il est important aussi de noter combien, selon la formule de Pierre Barbéris, « le stéréotype [sic] n'existe pas en dehors d'un système de relations qui le constitue », c'est-à-dire qu'il peut se comprendre non pas comme une entité fixe, mais comme toujours articulée et mouvante<sup>58</sup>.

Comme nous l'avons déjà brièvement évoqué, les stéréotypes théâtraux qu'on observe sur la scène comique de la Restauration ne sont cependant pas issus du seul théâtre. Ils sont aussi nourris de toute une culture politique, au sens large, constituée de pamphlets, chansons et satires populaires, en particulier ceux qui circulaient largement durant la guerre civile<sup>59</sup>. Les années 1640 à 1660 constituent en effet selon de nombreux critiques et historiens un véritable âge d'or du pamphlet à l'influence durable sur la vie politique et littéraire des décennies suivantes<sup>60</sup>. Dans *Staging the Revolution*, Rachel Willie articule la scène proprement dite à une autre scène, beaucoup plus large et moins contrôlable, qu'elle appelle « the paper stage » : soit

---

<sup>55</sup> Jean-Louis Dufays distingue ainsi le *cliché*, stéréotype langagier, le *poncif* pour les thèmes littéraires, le *lieu commun* pour les propositions idéologiques et le *stéréotype* « pour à la fois l'ensemble et tout le reste ». Il ajoute « les sémioticiens préfèrent employer des termes neutres comme *code*, *structure*, *fonction*, *séquence*, *prototype*, *schéma*, *concept*, *script* ou *topos* » (J. L. DUFAYS, « Stéréotype et littérature », dans A. GOULET (éd.), *Le Stéréotype, Crise et transformation*, op. cit., p. 79).

<sup>56</sup> On pourrait évoquer ici le concept bakhtinien de « dialogisme » qui, tout comme celui de « polyphonie », sont cependant développés plutôt à partir du monde romanesque (M. BAKHTINE, *Le Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970 ; M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, D. Olivier (trad.), Paris, Gallimard, 1978).

<sup>57</sup> J. L. DUFAYS, « Stéréotype et littérature », dans A. GOULET (éd.), *Le Stéréotype, Crise et transformation*, op. cit. p. 77. Les autres caractéristiques sont la fréquence, ainsi que le caractère abstrait et synthétique. Le stéréotype se distingue par ailleurs du cliché, qui appartient avant tout au domaine verbal, ainsi que du *topos*, dont la naissance est historiquement identifiable.

<sup>58</sup> Introduction de Pierre BARBERIS dans A. GOULET (éd.), *Le Stéréotype : Crise et transformation. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 7-10 oct. 1993*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1994, p. 9. Voir aussi, dans le même ouvrage, la contribution de Denis Slatka : « pour qu'il y ait stéréotype, il faut que se trouvent associés deux objets au moins, deux notions, ou encore un objet et une représentation » (D. SLADKA « Stéréotype, sémiologie d'un concept », dans *Ibid.*, p. 35).

<sup>59</sup> Rachel Willie parle de mémoire culturelle (« cultural memory of the civil war », R. WILLIE, *Staging the Revolution: Drama, Reinvention and History*, op. cit., p. 202).

<sup>60</sup> Sur la culture pamphlétaire de la guerre civile, on pourra consulter par exemple J. RAYMOND, *Pamphlets and Pamphleteers in Early Modern Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, ainsi que J. PEACEY, *Politicians and Pamphleteers: Propaganda During the English Civil Wars and Interregnum*, Burlington, Ashgate, 2004. Sur l'émergence de cette culture, voir aussi M. T. M. PRENDERGAST, *Railing, Reviling and Invective in English Literary Culture, 1588-1617*, Burlington, Ashgate, 2012.

cet espace culturel interlope constitué de pamphlets dialogiques, ou de pièces écrites uniquement pour être lues afin de contourner l'interdit de la représentation<sup>61</sup>. Ces pratiques, en plein essor durant l'entre-deux règnes, ont aussi participé à structurer stéréotypes et horizons d'attente à la Restauration.

Nous commencerons par analyser le corpus en tentant d'identifier ce qui caractérise les différents stéréotypes et dynamiques à l'œuvre (sur un plan linguistique et thématique-narratif), pour établir l'horizon d'attente du spectateur ou lecteur contemporain idéal, et ainsi d'évaluer ce qui caractérise un écart à cette norme, et ce que cet écart peut représenter<sup>62</sup>. Un schéma qu'on pourrait appeler « en carré » articule l'intrigue autour de deux couples stéréotypés : deux jeunes amis aiment deux jeunes filles, elles-mêmes amies ou de la même famille, mais sont empêchés dans leurs amours par plusieurs opposants, le plus souvent des pères, des frères ou des maris grincheux. Les pièces du corpus comportent en effet presque toutes cette articulation d'une double intrigue autour de deux couples<sup>63</sup>. Pour commencer, il s'agira de définir les caractéristiques des quatre amants, en particulier les deux personnages masculins, ainsi que les écarts acceptables à cette norme constituée. Après les avoir définis avec davantage de précision, nous examinerons l'un après l'autre les deux pôles ainsi que leurs caractéristiques respectives : d'abord les personnages qui « triomphent » à la fin de la pièce, qui sont le plus souvent aussi des personnages d'amants et que nous appellerons ici « dominants », ensuite leurs opposants, que nous appellerons « dominés ».

---

<sup>61</sup> R. WILLIE, *Staging the Revolution: Drama, Reinvention and History*, *op. cit.*, p. 28 et suivantes.

<sup>62</sup> « Avant d'être idéologique, l'étude des stéréotypes doit être *sémiologique* [...] les schémas stéréotypés [...] fonctionnent d'abord à titre d'hypothèses sémantiques ou *topics*, puis sont progressivement vérifiés ou invalidés au profit d'un autre schéma ». Voir aussi « en temps que support de la construction du sens et de sa lisibilité, les stéréotypes sont garants de l'intersubjectivité des effets textuels dans un contexte socio-culturel donné » (J.-L. DUFAYS, « Stéréotype et littérature », *op. cit.*, p. 82-83).

<sup>63</sup> Denis Lagaé interprète cette symétrie comme un héritage du théâtre de la Renaissance : « cette structure est très marquée par une conception du monde comme système hiérarchisé d'ordres entre lesquels s'établissent des réseaux de correspondance » (thèse de doctorat de D. LAGAE, *Circularité dans la Comédie de la Restauration anglaise (1660-1700)*, *op. cit.*, p. 125) Comme souvent, *The Cheats* de Wilson représente à cet égard une exception remarquable : il n'y a qu'une intrigue amoureuse (Afterwit et Beatrice) et son fonctionnement est inhabituel dans la mesure où celle-ci ne constitue pas le cœur de l'action. Les innovations d'Etherege, qui tente de produire une pièce à une seule intrigue avec *She Wou'd if She Cou'd*, ne sont guère couronnées de succès, comme semble d'ailleurs l'anticiper le personnage de Courtall, qui dit « a single intrigue in love is as dull as a single plot in a play » (G. ETHEREGE, *She Wou'd if She Cou'd*, Londres, Henry Herringman, 1668, (1668), acte III, p. 33). Pour une analyse des innovations de cette pièce, voir le chapitre de Michael CORDNER, « Etherege's *She Would If She Could* », dans M. CORDNER, P. HOLLAND et J. KERRIGAN (éd.), *English Comedy*, *op. cit.*, p. 158.

### 3) Le « personnage dominant » : définition et caractéristiques d'un stéréotype

#### a) Le « personnage dominant » : difficultés de définition

« *Well, Now's your time (my Masters of the Pit)  
You that delight in Women, Wine and Wit<sup>64</sup>...* »

La première difficulté consiste à caractériser les quatre personnages en question. Qu'est-ce qui les distingue essentiellement des autres ? La notion de « héros » apparaît comme immédiatement problématique dans le contexte des comédies de la Restauration, étant donné à quel point certains des personnages autour desquels tourne l'action peuvent être inquiétants, voire susciter un profond sentiment de dégoût et de rejet chez des spectateurs contemporains comme chez certains critiques<sup>65</sup>. Le terme d'*anti-hero* n'est attesté par l'*Oxford English Dictionary* qu'à partir de 1714 et reste en pratique trop englobant, car il ne permet pas d'établir de différence entre un personnage qu'on pourrait qualifier de médiocre, c'est-à-dire positif mais sans qualités héroïques, et un personnage pourvu de telles qualités, mais qui ne les mettrait au service que de son intérêt propre<sup>66</sup>. Quant à la notion « d'antagoniste », elle rend compte de l'admiration possible du public pour des personnages dépourvus des qualités morales du héros classique, mais elle se comprend par opposition (*anta-*) avec une figure autre, qui serait la figure positive ici impossible à identifier. La notion « d'antagoniste » brouille aussi la différence, pourtant relativement nette en pratique, avec les opposants aux projets du quatuor. Si l'on admet que toute intrigue comique tourne principalement autour de questions amoureuses, la notion

---

<sup>64</sup> Prologue de E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, Londres, John Hindmarsh, 1682, (1681), n. p.

<sup>65</sup> Patrice Pavis, qui examine surtout l'espace français, considère que la notion de héros n'est applicable au sens strict que dans un contexte tragique. L'idée d'identification avec des êtres inaccessibles sont centrales, de même que la notion d'exemplarité. La possibilité d'un héros comique, au sens simple de personnage principal, n'apparaît qu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Il faut noter que le héros peut alors être négatif ou pitoyable (P. PAVIS, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 158-159). John Traugott résume son dépit par la formule : « In a manners comedy then, the witty rake, however odious, is the best we can do for a hero » (J. TRAUGOTT, « The Rake's Progress from Court to Comedy: A Study in Comic Form », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 6, n° 3, 1966, p. 381-407, p. 398). Robert Hume quant à lui distingue par exemple le *polite rake* du *vicious rake* (entre autres catégories) sur la base de ce rejet moral : « The vicious rake is invariably despicable. Often he is threatening and hateful, capable of inflicting irreparable harm. [...] The vicious rake is generally wealthy, well-connected, and a manipulator of others etc » (R. D. HUME, *The Rakish Stage: Studies in English Drama, 1660-1800*, *op. cit.*, p. 166).

<sup>66</sup> Pour Patrice Pavis encore, l'antihéros n'apparaît qu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Sa définition de l'antihéros comme double ironique ou grotesque correspond cependant assez bien au contexte examiné ici : « Toutes les valeurs auxquelles était attaché le héros classique étant en nette baisse ou en déréliction, l'antihéros apparaît comme la seule alternative pour la description des actions humaines » (P. PAVIS, *Dictionnaire du Théâtre*, *op. cit.*, p. 160).



plus neutre de « personnages principaux », ou celle de « protagoniste », qui engloberait les deux couples centraux, pourrait suffire, mais échoue à hiérarchiser les actions et qualités morales des personnages ainsi qu'à les situer dans des contextes sociaux, politiques et économiques de domination. C'est donc la notion de « personnage normatif », malgré les limites que nous allons ici exposer, que nous prendrons ici comme point de départ, cette notion ayant l'avantage stratégique de permettre d'envisager d'emblée les personnages individuels non comme des identités séparables, mais comme des éléments d'un système.

C'est un lieu commun que d'affirmer, avec le critique John Traugott (lui-même influencé par la lecture de Kathleen M. Lynch, et d'une tradition critique avant elle), que la comédie de la Restauration aurait pour caractéristique une supposée absence de personnage normatif :

The world of manners comedy is a sort of Hobbesian state of nature in the drawing room; the best artificer will win. [...] No Lovewit representing normality therefore can displace the subversive hero; there can be no normative value beyond the eternal jockeying for position<sup>67</sup>.

Par personnage normatif, on peut cependant vouloir dire au moins trois choses, qu'il convient de distinguer afin de pouvoir les articuler :

1. un *exemplum*, c'est-à-dire un modèle pédagogique de conduite positive à imiter (ce sens le rapproche du héros, au sens classique) ;
2. un modèle à imiter tout court, hors de tout référent moral, par exemple pour des raisons éthétiques ou sociales<sup>68</sup> ;
3. ou simplement le personnage ou le groupe qui impose son ordre des choses à la conclusion d'une pièce.

Les trois définitions posent chacune des difficultés spécifiques.

L'hypothèse de l'*exemplum* renvoie à la Restauration à l'interprétation fléchérienne du *castigat ridendo mores*<sup>69</sup>. Selon cette ligne interprétative, la scène comique doit aussi

---

<sup>67</sup> J. TRAUGOTT, « The Rake's Progress from Court to Comedy: A Study in Comic Form », *op. cit.*, p. 398. Voir aussi K. LYNCH, *The Social Mode of Restoration Comedy*, *op. cit.*, ainsi que la thèse de doctorat de D. LAGAE, *Circularité dans la Comédie de la Restauration anglaise (1660-1700)*, *op. cit.*. On voit que Traugott n'envisage pas les notions d'anti-héros ou de héros négatif.

<sup>68</sup> Jean Jacquot a cette formule heureuse à propos du personnage de George Dandin « quoique moralement dans son droit, Dandin est esthétiquement dans son tort » (J. JACQUOT, É. KONIGSON et M. ODDON (éd.), *Dramaturgie et société : rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Nancy - 14-21 avril 1967, Paris, France, Éditions du CNRS, 1968, p. 322). On pourrait ajouter : Dandin est aussi socialement dans son tort.

<sup>69</sup> La paternité de l'expression de *castigat ridendo mores*, présentée comme la devise de la comédie à l'âge classique dans l'espace français, est contestée : on l'attribue généralement à Jean de Santeul (1630-1697). Mais l'attribution est vraisemblablement fautive, au point qu'on peut douter du caractère contemporain du lien entre rire et moralisation (C. PIOT, « L'effet moral de la comédie de l'âge classique et son rapport au rire du spectateur dans

représenter des personnages supérieurs, qui se distinguent positivement des autres (en particulier par leurs prouesses verbales) et suscitent leur admiration, plutôt que le rejet ou le ridicule qui correspondraient plutôt à une tactique correctrice jonsonienne<sup>70</sup>. Selon la stratégie évoquée précédemment, attribuée à Fletcher, c'est l'admiration du public, c'est-à-dire un sentiment positif, qui doit pousser celui-ci à se corriger et s'améliorer. C'est la thèse que formule Wilson dans la préface de *The Cheats* :

[Comedy] either is, or should be, the true Picture of Vertue, or Vice, yet so drawn, as to shew a man how to follow one, and avoid the other<sup>71</sup>.

Wilson formule ici une synthèse des stratégies attribuées à Fletcher et à Jonson : présenter sur scène à la fois des modèles et des contre-modèles. L'idée d'admiration du public est renforcée par le fait que les rôles de *truewits* sont confiés la plupart du temps à des acteurs célèbres et expérimentés<sup>72</sup> : on peut supposer que Betterton, Smith ou Gwyn donnaient à leur personnage une aura, un prestige particulier qu'il s'agissait de rentabiliser, le sous-emploi étant dommageable à la fois théâtralement et commercialement<sup>73</sup>. Mais cette admiration se projette sur des personnages dont les comportements sont volontiers (mais pas systématiquement) immoraux : la comédie de la Restauration est célèbre pour l'abondance des cocuages, trahisons et autres mensonges qui s'y trouvent. En faisant admirer le brio des personnages, ne risque-t-

---

les discours sur le genre comique », *Fabula Colloques*, Actes du colloque de Lausanne (9-10 juin 2016), *Fabula Colloques* / Équipe de recherche Fabula, mai 2017 (en ligne : <https://www.fabula.org:443/colloques/document4571.php> ; consulté le 10 mai 2020). Il est vrai pourtant que Molière mentionne la formule en français (« Le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant... ») dans le *Premier placet* présenté au roi sur la comédie du « Tartuffe », daté de 1682 (MOLIERE, *Oeuvres complètes*, G. Couton (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, t. 1, p. 889). Le principe du plaisir mêlé à l'instruction (sans qu'il ne soit question de rire ni de correction morale nécessairement) est présent cependant dès l'Antiquité, notamment dans l'*Ars Poetica* d'Horace (« omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, / lectorem delectando pariterque monendo », traduit « He was won every vote who had blended profit and pleasure, at once delighting and instructing the reader » dans HORACE, *Satires, Epistles, Art of Poetry*, H. Rushton Fairclough (trad.), Cambridge (MA), Harvard University Press, 1926, p. 473).

<sup>70</sup> Rappelons que l'opposition entre Jonson et Fletcher, que nous avons évoquée plus haut, est moins une réalité textuelle qu'un outil rhétorique.

<sup>71</sup> J. WILSON, *The Cheats*, *op. cit.*, (1663), acte I, p. 4. On aura cependant des difficultés à identifier quel personnage le public est censé vouloir imiter dans *The Cheats*, signe peut-être là encore d'un écart entre la théorie et la pratique comique.

<sup>72</sup> Je reprends ici la terminologie classique élaborée par Thomas Fujimura, qui distingue les personnages de *truewits*, les *witwouds* et les *witless*. Le *wit* et son usage feront l'objet d'une discussion plus approfondie plus loin (T. H. FUJIMURA, *The Restoration Comedy of Wit*, *op. cit.*).

<sup>73</sup> Les acteurs n'étaient pas si spécialisés dans des types de rôles qu'on a pu le penser, comme l'affirment Judith Milhous et Robert Hume dans le passage suivant : « The rigidity of typecasting can be overstressed. Betterton, for example, took a tremendous variety of roles in both comedy and tragedy, including both villains and heroes » (J. MILHOUS et R. D. HUME, *Producible Interpretation: Eight English Plays (1675-1707)*, *op. cit.*, p. 50). Toutefois, un acteur comme Betterton n'a, du moins selon les sources disponibles, jamais été choisi pour un rôle de cocu, de même qu'Underhill n'a jamais joué les jeunes premiers. Il faut ajouter à cela qu'un acteur prévu pour un rôle particulier pouvait être indisponible (maladie, grossesse), et qu'il y a des cas de contre-emploi.

on pas de faire imiter aussi le vice qui l'accompagne<sup>74</sup> ? Ce conflit entre l'immoralité fascinante du personnage et sa vocation pédagogique d'*exemplum* n'a cessé de gêner les théâtrophobes lors de débats houleux sur la réception des pièces<sup>75</sup>. On peut citer par exemple l'indignation de Richard Blackmore :

The *Man of Sense*, and the *Fine Gentleman* in the *Comedy*, who, as the chiefest Person propos'd to the Esteem and Imitation of the Audience, is enrich'd with all the Sense and Wit the Poet can bestow—this *Extraordinary Person* you will find to be a *Derider* of Religion, a great *Admirer* of Lucretius, not so much for his *Learning* as his *Irreligion*, a Person wholly *Idle*, dissolv'd in Luxury, abandon'd to his Pleasures, a great *Debaucher* of Women, profuse and extravagant in his Expences; and, in short, this *Finish'd Gentleman* will appear a *Finish'd Libertine*<sup>76</sup>.

Blackmore estime que le personnage dominant fait bien l'objet d'admiration de la part du public, et que cette séduction sert à rendre désirables des idées plus insidieuses : on retrouve aussi la défiance envers le charme de la comédie, soupçonné de servir de cheval de Troie au vice et aux idées séditieuses dans des pamphlets tels que *Raillerie A la Mode Consider'd* ou *The Vanity of Scoffing*, mais aussi dans les pièces elles-mêmes<sup>77</sup>. Le personnage de Dorimant concentre en particulier ces ambiguïtés : si le terme de « Devil » revient sans cesse pour le décrire (voire, en une occasion, « the Prince of all the Devils in the Town »), c'est précisément cette qualité satanique qui provoque la fascination des autres personnages pour lui. C'est le cas surtout de Loveit, son ancienne flamme désormais délaissée, qui dit :

---

<sup>74</sup> Michael Neill se réfère à ce phénomène en commentant, à propos de *The Man of Mode* (Etherege) : « The effortless domination of the hierarchy of wit makes Dorimant the natural leader [...] an urbane version of Milton's Satan » (M. NEILL, « Heroic Heads and Humble Tails: Sex, Politics and the Restoration Comic Rake », *The Eighteenth Century*, vol. 24, n° 2, Printemps 1983, p. 115-139, p. 133). Sur ce point, on peut aussi renvoyer à Erin Mackie, qui parle de « stylish hooliganism » et de « criminal sublime » pour décrire ce genre de fascination et de désapprobation morale : « The glamour of the rake and his outlaw brother is fabulous and residual, coloured by a kind of fully approved license [...] assertion of aristocratic privilege above the law generates both the criminality and the glamour » (E. MACKIE, « Boys Will Be Boys: Masculinity, Criminality and the Restoration Rake », *The Eighteenth Century*, vol. 46, n° 2, t 2005, p. 129-149, p.129-130, puis 138). Robert Hume estime que c'est là le fondement d'une théâtrophobie plus générale : « religious zealots and bourgeois prudes paid no attention to the way libertinism was shown ; they objected to its being shown at all » (R. D. HUME, *The Rakish Stage: Studies in English Drama, 1660-1800*, *op. cit.*, p. 172). Ros Ballaster attire l'attention sur le caractère différencié des dangers perçus de l'imitation : les femmes sont considérées comme plus vulnérables que les hommes aux tentations mimétiques (R. BALLASTER, « Rivals for the Repertory: Theatre and Novel in Georgian London », *op. cit.*, particulièrement p. 13 et suivantes).

<sup>75</sup> Sur la notion d'obscénité, de fascination et de théâtrophobie, voir surtout les travaux de Clothilde Touret et François Lecercle dans le cadre du LabEx OBVIL (entre autres F. LECERCLE, « Obscénité et théâtrophobie en France et en Angleterre (1570-1715) », dans B. Louvat-Molozay et F. March (éd.), *Les théâtres anglais et français (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle) : Contacts, circulation, influences*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 99-110 ; et F. LECERCLE, « La Passion du théâtrophobe, entre conversion, contamination et contagion », *Atlante - Revue d'études romanes*, n° 9, Automne 2018, p. 132-147).

<sup>76</sup> Cité dans J. LOFTIS, *Comedy and Society from Congreve to Fielding*, Stanford, Stanford University Press, 1959, p. 29.

<sup>77</sup> ANONYME, *Raillerie A la Mode Consider'd: or, The Supercilious Detractor*, Londres, Henry Million, 1673, ainsi que C. ELLIS, *Vanity of Scoffing: or, A Letter to a Witty Gentleman*, Londres, R. Rouston, 1674.

*Loveit* – I know he is a Devil, but he has something of the  
Angel yet undefac'd in him, which  
Makes him so charming and agreeable, that I  
Must love him though he be so wicked<sup>78</sup>.

Bien sûr, le souvenir miltonien remet en question cette dichotomie superficielle que présente *Loveit* entre l'ange et le démon : le vice est sublime parce qu'il est effrayant, et est fascinant précisément dans la mesure où il représente une transgression repoussante. Plus tard, des critiques tels que John Traugott se livrent à des considérations semblables, comme dans le passage suivant :

Restoration comedy is in fact unique in the history of comedy, being the only example that proposes a hero who is handed all the rewards because he breaks all the moral codes [...] Restoration comedy rings down the curtain with the values of the rake unsullied or, more accurately, uncles<sup>79</sup>.

Robert Hume lui aussi admet (et théorise même) le fait caractéristiquement théâtral que le message explicite, si tant est qu'il y en ait un, ne s'accorde pas avec la charge émotionnelle du spectacle, le second prenant par défaut le pas sur le premier<sup>80</sup>.

Le second sens de personnage « normatif » exclut la moralité de son référentiel, qui devient une question plutôt esthétique et sociale. Ces personnages demeurent supérieurs, ils obtiennent les biens qu'ils convoitent, les autres personnages et le public sont invités à admirer (et à imiter s'ils le peuvent) leur virtuosité intellectuelle et verbale. Mais cette supériorité demeure pragmatique. Shadwell soulève le problème dans le prologue à *The Royal Shepherdess*, (avec un degré d'ironie possible, il est vrai) :

Poets are onely with the Ruffian kind ;  
And give them still the Ladies in the Play [...]  
They call'em Avery, Witty, Brisk and Wild,  
But, with their Favours, those terms are too mild<sup>81</sup>.

On voit ici comment le dramaturge pare de qualités fascinantes (« Witty, Brisk and Wild ») des personnages immoraux (« the Ruffian kind ») qu'il récompense injustement à la fin (« ...And

---

<sup>78</sup> G. ETHEREGE, *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter*, Londres, Henry Herringman, 1676, (1676), acte III, p. 48 et acte II, p. 23.

<sup>79</sup> J. TRAUOGOTT, « The Rake's Progress from Court to Comedy: A Study in Comic Form », *op. cit.*, p. 381-382. Michael Neill compare quand à lui le personnage de Dorimant au Satan de *Paradise Lost* (M. NEILL, « Heroic Heads and Humble Tails », *op. cit.*, p. 132-133).

<sup>80</sup> On peut résumer cette position par la formule suivante : « effect outweighs meaning unless proven otherwise » (R. D. HUME, *The Rakish Stage: Studies in English Drama, 1660-1800*, *op. cit.*, p. 42).

<sup>81</sup> T. SHADWELL, *The Royal Shepherdess*, Londres, Henry Herringman, 1691. Il s'agit d'une seconde édition, la première (datant de 1669) ne comportant pas de prologue. Cette édition ne précise pas quel acteur devait dire le texte. Les deux éditions classent la pièce comme une tragi-comédie.

give them still the Ladies in the Play<sup>82</sup> »). Mais l'application aux textes fait apparaître des ambiguïtés profondes. Comment faut-il considérer les personnages qui, s'ils exercent indéniablement une fascination sur les autres (et potentiellement sur le public), peuvent néanmoins être châtiés au tomber du rideau ? Le mariage final constitue-t-il systématiquement une récompense (mariage avec une héritière, captation d'une fortune), ou peut-il constituer une forme de punition, de *catharsis* comique<sup>83</sup> ? Le mariage et la monogamie comme prisons sont en effet des *topoi* rhétoriques omniprésents, mais instables, tantôt comiques, tantôt mélancoliques, tantôt les deux à la fois (« They laugh poor Matrimony out of fashion / A young man dares not marry now without shame, / He is afraid of losing his good name » dit ainsi plaisamment l'épilogue d'*Epsom-Wells* de Shadwell<sup>84</sup>). On en trouve de nombreux exemples : dans la fin résignée de *The Second Part of the Rover* (Behn), avec le mariage résigné d'Ariadne et Beaumont, ou celle de *The Debauchee* (Behn), qui voit la veuve Crostill réussir à se faire épouser par le jeune Careless, dont le consentement est douteux. Le mariage à contrecœur de Celania et Philander dans *The Rivals* (Davenant), ainsi que celui des Pinchwife dans *The Country-Wife* (Wycherley) pourraient également entrer dans cette catégorie, sans parler de la conclusion d'*Epsom Wells* (Shadwell) où le couple Woodly célèbre son divorce avec les mots :

---

<sup>82</sup> Voir aussi John Traugott : « Restoration comedy is in fact unique in the history of comedy, being the only example that proposes a hero who is handed all the rewards because he breaks all the moral codes [...] the trouble with the rake is that he is too attractive » (J. TRAUOGOTT, « The Rake's Progress from Court to Comedy: A Study in Comic Form », *op. cit.*, p. 381-2).

<sup>83</sup> Robert Hume suggère aussi que le mariage final pourrait n'être qu'un expédient dont le sens ne doit pas être sur-estimé (« merely a way of bringing the play to an end after the author has exhausted the sensational situation arising from the naturalistic predilections of the character », R. D. HUME, *The Rakish Stage: Studies in English Drama, 1660-1800*, *op. cit.*, p. 170). Raymond Williams estime quant à lui que si le mariage peut être représenté avec cynisme, cela n'équivaut pas à une critique véritable de l'institution (« What the birds cry [at the end of *The Man of Mode*] is what the world cries in the end: that the settlement has to be made, into an estate and into a marriage. [...] What was going on, through the parades and visits and intrigues of London society, was just this making of marriages which were also necessary property transactions. It was impossible not to be cynical about it, while the game was being played, but equally this cynicism never reached the point of renouncing the advantages which were being played for ; that is why it is cynicism, rather than real opposition » (R. WILLIAMS, *The Country and the City*, Londres, Chatto & Windus, 1973, p. 52).

<sup>84</sup> Épilogue de T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, *op. cit.*, (1672), n.p. Les lamentations topiques sur le mariage par des personnages féminins ne développent cependant que peu ses désavantages économiques, mais surtout ses désagréments amoureux, sociaux et sexuels. On pense par exemple à la plainte de Carolina dans *Epsom-Wells* (Shadwell) : « Since Marriage obliges men so little, and women so much ; I wonder we endure the cheat on't » (*Id.*, acte II, p. 20). Petulant Easy se plaint aussi de ce qu'elle appelle « that cruell Clog of Matrimony » dans *The Rambling Justice* (Leaerd) en soupirant : « (Curse on the fatal hour, and Curse on me for yielding to an Eternall Bondage) ». Ce discours fait écho à celui d'Emelia dans la même pièce, qui se plaint de l'hypocrisie du mariage : « ...that taking Toy call'd Matrimony or Honourable Love, when [your husband's] whole design is but to enjoy you, spend your Portion, and then leave you a Miserable Woman » (J. LEANERD, *The Rambling Justice, or the Jealous Husbands*, Londres, Thomas Orrell and James Vade, 1678, (1678), acte I, p. 7 et acte V, p. 61). On peut citer enfin l'exemple classique de *The Man of Mode* (Etherege), où Harriet soupire : « I think I might be brought to endure him, and that is / All a reasonable Woman should expect in a Husband » (G. ETHEREGE, *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter*, *op. cit.*, (1676), acte III, p. 32).

*Woodly* – [...] for my part I'll celebrate it like a Wedding [...] How easie and how light I walk without this Yoak! methinks 'tis air I tread<sup>85</sup>.

Douglas Canfield se propose de séparer les éléments punitifs et complaisants des fins de comédies, mais la distinction est en pratique difficile à justifier, et la fin n'est pas nécessairement ce qui va marquer le plus le spectateur<sup>86</sup>. Enfin, même lorsque la récompense du personnage « normatif » advient, l'absence de châtement peut toujours constituer un scandale, comme dans *The Town-Fopp* (Behn) où Bellmour obtient le droit d'épouser Celinda alors qu'il a privé de dot sa propre sœur Phyllis, dont l'innocence est sans cesse martelée, l'obligeant à contracter un mariage humiliant. Cette ambiguïté est en partie structurelle : l'absence d'accès aux mises en scène (pour employer un terme anachronique) limite évidemment les certitudes. On ne peut jamais exclure que telle réplique ait été prononcée de façon ironique, telle autre avec quelque mimique particulière ou improvisation de l'acteur qui en infléchirait significativement le sens. Les expressions faciales des autres personnages lors du « triomphe » supposé des personnages normatifs auraient également leur importance, ainsi que d'éventuelles réactions du public (huées, applaudissements). Plusieurs précautions permettent néanmoins de circonscrire le doute. Tout d'abord, éditeurs et dramaturges recourent souvent aux didascalies pour indiquer un jeu particulier de l'acteur (entre autres parce que le lecteur n'y a pas accès) : en l'absence d'indication on doit ainsi préférer, sans refuser les autres possibilités, l'interprétation la plus simple parmi les interprétations possibles. De plus, si le personnage « normatif » peut être éventuellement puni, il ne subit jamais d'humiliation collective à la fin de la pièce, alors que c'est régulièrement le cas pour ses opposants<sup>87</sup>.

On voit donc combien la notion de « personnage normatif », si elle permet de mettre en évidence des tensions intéressantes, reste difficile à manier dans la pratique des textes. C'est pourquoi on retiendra, pour désigner ces personnages brillants qui ne sont pas toujours des héros, normatifs sans être justes, séducteurs sans être amoureux, triomphants dans leur volonté parfois en s'aliénant le groupe, l'étiquette de « personnages dominants », qui permet à la fois de rendre compte de leur centralité dans l'intrigue, de leur emprise sur les autres personnages, que celle-ci soit perçue comme positive ou négative, ainsi que de la domination sociale et

---

<sup>85</sup> T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, *op. cit.*, (1672), acte V, p. 94-96. Ce passage rappelle la fin de *The Rambling Justice* (Leaerd), où le cocu Sir Twilight donne un banquet pour célébrer son propre cocuage.

<sup>86</sup> J. DOUGLAS CANFIELD, *Tricksters and Estates: On the Ideology of Restoration Comedy*, Lexington, University Press of Kentucky, 1997, p. 4. Il distingue un peu plus loin à propos des fins de comédies une satire correctrice d'une satire absurde (« the one with at least an implicit standard of judgement, the other pulling the ground out from under any certain standard »). En pratique là aussi, les deux semblent malaisés à séparer.

<sup>87</sup> On pourrait citer aussi la fin de *The London Cuckolds* (Ravenscroft), de *The Souldiers Fortune* (Otway) ou de *Sir Courtly Nice* (Crowne).

esthétique qu'ils exercent sur les autres personnages, comme on le verra. C'est avant tout le triomphe de sa volonté sur celle des autres, quand bien même celle-ci s'opposerait à la morale ou s'accompagnerait d'une punition, qui constitue le personnage dominant<sup>88</sup>. On constatera ainsi que les personnages dominants, c'est-à-dire les protagonistes de l'intrigue amoureuse (en particulier masculins), partagent dans leur grande majorité des caractéristiques similaires : ils restent, malgré quelques variations, hommes de prouesses et de l'héroïsme (y compris au service de causes douteuses), de séduction physique, de performance verbale et sexuelle brillante, de succès dans leurs entreprises et intrigues (héritage, amour ou simple consommation érotique), généralement aux dépens d'un ou plusieurs tiers, que l'on appellera donc « personnage(s) dominé(s) ».

On peut constater que la plupart des intrigues des pièces (l'immense majorité des intrigues comiques tournant autour d'enjeux sentimentaux ou sexuels) n'ont pas un ou deux personnages principaux, mais quatre, qui suivent ce qu'on a appelé ici un schéma en carré : deux couples d'amants se rencontrent et se cherchent, l'un étant plus noble ou plus brillant, l'autre plus comique<sup>89</sup>. On pourrait donner pour exemple les couples Flora-Alberto (inférieur) et Otrante-Lodovico (supérieur) dans *Flora's Vagaries* (Rhodes), Theocles-Celania et Philander-Heraclia dans *The Rivals* (Davenant), Emilia-Miranzo (inf.) et Samira-Cialto (sup.) dans *The Surprisal* (Howard), Single-Julia (inf.) et Peregreen-Betty (sup.) dans *Sir Salomon* (Caryll), Aurelian-Laura et Camillo-Violetta dans *The Assination* (Dryden), et ainsi de suite<sup>90</sup>. L'écart

---

<sup>88</sup> D'autres critères ont pu être considérés comme prioritaires pour caractériser ces personnages. Pour Harold Weber, c'est avant tout le rapport à la sexualité qui les définit (voir H. WEBER, *The Restoration Rake-Hero: Transformations in Sexual Understanding in Seventeenth-Century England*, Madison, University of Wisconsin Press, 1986). Pour Douglas Canfield, c'est davantage leur rapport à la propriété qui est mis en valeur, tandis que pour Thomas Fujimura, c'est le maniement adroit du *wit* véritable qui constitue leur essence (J. DOUGLAS CANFIELD, *Tricksters and Estates: On the Ideology of Restoration Comedy*, *op. cit.* ; T. H. FUJIMURA, *The Restoration Comedy of Wit*, *op. cit.*). Ces trois études isolent cependant des problématiques qui peuvent être articulées entre elles, à partir de critères plus larges.

<sup>89</sup> Il ne faut pas confondre ces termes, que j'utilise uniquement pour le confort de la lecture, avec ce que la plupart des critiques appellent le *low* et le *high plot* dans les intrigues de type tragi-comique, même si les deux divisions peuvent se recouper dans la pratique. Dans cette division classique, le *high plot* est l'intrigue amoureuse d'un couple noble, souvent aux accents héroïques voire tragiques (dialogues en vers, parfois rimés, sentiments élevés etc.), qui s'oppose à un *low plot* autour de domestiques qui offrent un pendant graveleux à l'action *high*. Mais ce dont je veux parler ici est plutôt une subdivision de l'action *high plot* elle-même en un double couple, l'un plus « noble » (au sens large) que l'autre, selon des caractéristiques décrites plus loin.

<sup>90</sup> On pourrait aussi citer les intrigues de *The Rover* (Behn), *Madam Fickle* (D'Urfey), ou encore, en version dégradée, *The Town-Fopp* (Behn), où le second mariage signe l'union grinçante d'un *fop* à une fiancée acceptable. On pourrait multiplier les exemples : presque toutes les pièces du corpus présentent des variations sur un tel schéma. On pourrait aller jusqu'à proposer une lecture de la pièce *The Rivals* (Davenant) comme une parodie de ce schéma en carré : les deux personnages dominants, Philander et Theocles, rivalisent de loyauté et de raffinement dans l'expression de leur amitié mutuelle jusqu'à ce que l'amour de la même femme les brouille irrémédiablement, en l'espace de seulement quelques répliques.

qui sépare le couple supérieur et le couple inférieur est variable : tantôt le cousin (ou ami) inférieur est un pendant franchement comique, voire parodique, de son supérieur, tantôt il s'agit d'une version moins idéale, mais avec davantage de caractéristiques comparables. Les deux variantes restent, dans tous les cas, bien distinctes des éventuelles sous-intrigues farcesques, notamment celles qui se déroulent chez les personnages dominés ou dans la sphère de la domesticité. L'exemple de *The Rover* (Behn) illustre parfaitement la situation : Betterton y joue le personnage dominant masculin supérieur (Belvile), tandis que le vagabond du titre, Willmore, un personnage plus exubérant mais lui aussi résolument du côté des dominants, est joué par Smith, un acteur de moindre prestige mais néanmoins reconnu. Belvile et Willmore sont liés par l'amitié. C'est d'ailleurs la propre femme de Betterton qui joue la femme que Belvile séduit sur scène, dans une intrigue amoureuse tournant autour des thèmes de la vertu et de la loyauté. Willmore, quant à lui, mène d'autres intrigues plus légères, où l'infidélité, la gaieté et l'insolence ont davantage de place. Willmore et Belvile fonctionnent en duo contre les opposants, et ont davantage de points communs que de sujets de conflit. On peut donc identifier Willmore et Belvile avec leurs amantes comme le groupe des « personnages dominants », un modèle que l'on retrouve dans la plupart des pièces.

Quelles sont donc les caractéristiques réelles de ces personnages ? Peut-on parler de type ? On peut définir trois catégories de caractéristiques à analyser, caractéristiques non exhaustives mais qui constituent le socle des différences avec les personnages dominés :

1. le statut social des personnages, qu'il soit explicité ou non (en particulier titres de noblesse, domaines et propriétés) ;
2. l'*ethos* aristocratique ou bourgeois des personnages (qui s'illustre comme on le verra par son sens de l'honneur, son rapport à l'argent et plus généralement à la dépense de soi, ainsi que dans une dialectique de la grâce et de l'effort, entre autres à propos du maniement du *wit*) ;
3. la question de la performance masculine déficiente ou réussie, en particulier dans le domaine amoureux et érotique<sup>91</sup>.

Deux précautions néanmoins : l'intérêt de ces caractéristiques est qu'elles fonctionnent en réseaux dynamiques pour former des stéréotypes. Il est ainsi difficile de les séparer les unes des autres, ou de les définir sans évoquer ce à quoi elles s'opposent implicitement ou explicitement.

---

<sup>91</sup> On peut distinguer ici le rapport des personnages dominants masculins aux prostituées (nommées ou pas) du rapport à la femme choisie, si ce n'est aimée, mais il importe de souligner avant tout à quel point les deux logiques s'articulent.



En réaliser une typologie constitue cependant une étape essentielle pour des raisons de clarté, à condition de garder à l'esprit que ces caractéristiques sont en réalité moins séparées qu'articulées<sup>92</sup>. De même, elles ne sont pas toujours présentes simultanément chez tel ou tel personnage particulier, mais l'effet de répétition est tel, comme on pourra le constater, que l'évocation de quelques-unes de ces caractéristiques suffit à évoquer, dans l'esprit du lecteur ou du spectateur de la Restauration, un horizon d'attente relativement précis. Le fonctionnement du stéréotype est tel que, même incomplet, il appelle en quelque sorte sa propre complétude dans l'esprit du public. Enfin, si deux pôles demeurent nettement identifiables comme on le verra, dominants et dominés doivent être perçus néanmoins avec prudence davantage comme les deux pôles d'un gradient plutôt que comme une alternative rigide, d'autant plus que les sources se limitent pour l'essentiel aux textes, en excluant des éléments d'interprétation potentiellement plus variables et éphémères.

#### b) Caractéristique 1 : titres et statut social des personnages

Le premier groupe de caractéristiques à analyser chez les dominants concerne, comme nous l'avons vu, leur statut social. Les premiers critiques ont perçu les comédies de la Restauration surtout à travers le prisme de l'humiliation répétitive de personnages du monde civique (en particulier les personnages de *citizens*) par des aristocrates arrogants. Dans *The Myth of Restoration Comedy*, Harold Love estime qu'il s'agit d'une vision déformée :

The real confrontation of Restoration comedy is that of the *fool*, who may be a citizen or the son of a citizen, but is more commonly a gentleman and a diligent haunter of Whitehall, and the *wit*, whatever his other qualities, is as a rule openly scornful of the hypocrisy and double-dealing of courtiers, and who is sometimes presented as having lost his own chances of preferment because of his inability to keep his contempt to himself<sup>93</sup>.

Selon Harold Love, la différence sociale n'est pas le critère déterminant dans le traitement des personnages : il affirme aussi plus loin que les *citizens* sont rarement les cibles principales, propos qu'il nuance lui-même ailleurs<sup>94</sup>. Quel rôle joue réellement le statut social dans ces

---

<sup>92</sup> On assumera ainsi le caractère parfois répétitif de telles typologies, qui sont toutefois nécessaire à démontrer l'existence réelle d'un stéréotype, sans biais.

<sup>93</sup> H. LOVE, « The Myth of the Restoration Audience », *op. cit.*, p. 50. Harold Love omet cependant de préciser qu'aucun *wit* n'est aussi un *citizen*.

<sup>94</sup> H. LOVE, « Bear's Case Laid Open: Or, a Timely Warning To Literature Sociologists », *op. cit.*.

comédies, et comment s'articule-t-il aux autres caractéristiques de la domination<sup>95</sup> ? Il est vrai qu'une grande partie des personnages dominants masculins possède un titre et appartient à la noblesse, haute ou moyenne, avec un statut plus ambigu de la petite *gentry*, en particulier de province<sup>96</sup>. Cette appartenance noble peut être représentée aussi bien par un titre ou un domaine (parfois à récupérer) que par des symboles, comme le port de l'épée<sup>97</sup>.

### *Place de la haute noblesse et l'aristocratie*

Parmi les personnages dominants explicitement titrés de la liste des *dramatis personae*, plusieurs correspondent à des *high plots* de pièces qui, bien que classées dans les éditions contemporaines ou les critiques postérieures comme des comédies (ou non classées), s'apparentent en pratique à des tragi-comédies à double intrigue, avec des protagonistes issus de la haute noblesse<sup>98</sup>. On peut citer dans ce cas Prince Frederick dans *The Assignment* (Dryden), Leonidas, « rightful Prince » dans *Marriage A-la-Mode* (Dryden), Salerno, « a Young Prince » dans *The Slighted Maid* (Stapylton), Theocles et Philander dans *The Rivals* (Davenant). Mais cette affinité entre protagoniste et titre de noblesse se retrouve aussi dans les pièces au registre plus strictement comique : on peut citer Lord Bellamour dans *Madam Fickle* (D'Urfey), Lord

---

<sup>95</sup> Cette partie se veut une ébauche de réponse à l'invitation de Robert Hume dans *The Rakish Stage* : « I cannot forbear pointing out the obvious need for a book to be called something like *The Sociology of Restoration Comedy*—a study which might be best written by a Marxist-trained critic who has grown disenchanted with his dogma » (R. D. HUME, *The Rakish Stage: Studies in English Drama, 1660-1800*, *op. cit.*, p. 30).

<sup>96</sup> Un rapide rappel de l'ordre des principaux titres de noblesse anglaise, dans l'ordre décroissant, peut ici avoir son utilité : *Duke, Marquess, Earl, Viscount* et *Baron* sont les pairs de la nation et sont appelés en général *Lord*, leurs épouses *Lady*. Les héritiers peuvent porter un titre de courtoisie (par exemple le titre subsidiaire le plus élevé du père pour l'aîné) ou porter le titre de *Sir*. Puis viennent les titres de la *gentry*, qui sont *Baronet* et *Knight*. Ils se font appeler *Sir* et leurs épouses *Lady*. Le titre de *Knight* n'est pas toujours héréditaire. Les *Gentlemen* et *Esquires* sont au bas de l'échelle, et ne portent pas de marque systématique avant leur nom, même s'ils peuvent mentionner leur titre, purement honorifique, après. Le terme de « noblesse » est employé ici en son sens contemporain, c'est-à-dire avant la réforme du XIX<sup>e</sup> siècle qui en limita l'application aux seuls pairs, en la distinguant de la notion « d'aristocratie » qui englobe la *gentry*. L'Écosse est un cas particulier, mais n'apparaît que très peu dans les pièces du corpus. Pour davantage de détail sur le système des titres, consulter par exemple P. CRACROFT-BRENNAN, *Cracroft's Peerage: A Complete Guide to the British Peerage*, Londres, Heraldic Media, 2002.

<sup>97</sup> La possession d'un domaine (*estate*) n'est pas toujours signe de noblesse : les cas d'usurpation sont nombreux dans les comédies de la Restauration. Pourtant l'illégitimité de l'usurpation est sans cesse mise en valeur. Selon Raymond Williams (paraphrasé ici par J. Douglas Canfield), c'est même là tout le propos des comédies de la Restauration : « The moral ratification of this drama is not marriage against an intrigue or an affaire (again, aptly so-called), nor is it wit against folly, or virtue against vice. It is the steering of an estate into the right hands » (J. DOUGLAS CANFIELD, *Tricksters and Estates: On the Ideology of Restoration Comedy*, *op. cit.*). On peut supposer que certains costumes permettaient de classer socialement les personnages dès leur entrée sur scène. Sur le port de l'épée, il n'est pas historiquement réservé à la noblesse, mais le coût de l'objet le réserve aux classes les plus élevées. Au théâtre cependant, l'épée peut-être un symbole plus général de prestige et de supériorité sociale, ainsi que l'attribut des soldats.

<sup>98</sup> Dans *The Crisis of the Aristocracy*, l'historien Lawrence Stone considère que la prolifération des titres au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle a mené à leur relative dévalorisation (L. STONE, *The Crisis of the Aristocracy (1558-1641)*, Oxford, Clarendon Press, 1965, p. 748).

Dartmouth de *Sir Martin Marr-All* (Dryden) ou Lord Beaufort de *The Comical Revenge* (Etherege). L'appartenance à la noblesse n'est pas toujours donnée d'emblée par le titre, comme par exemple pour Captain Beaugard dans *The Souldiers Fortune* (Otway). Captain Beaugard est clairement, en raison de ses caractéristiques, un personnage dominant : il cocufie Sir Davy Dunce, est interprété par Betterton, porte un nom à consonance française qui suggère une apparence physique agréable, mais ce n'est qu'au cours du premier acte que l'on apprend (sans surprise) qu'il est également Lord, bien que seulement fils cadet<sup>99</sup>. De manière générale, les personnages de soldats, en particulier gradés, sont souvent aussi des fils de famille noble. Le cas de Warner dans *Sir Martin Marr-all* (Dryden) est un cas particulier : servant durant toute la pièce de l'idiot Sir Martin, sa malice et son inventivité lui valent d'être remarqué par Millicent, qui choisit de l'épouser pour sa valeur personnelle (une innovation de Dryden par rapport à sa source, qui ne mentionne pas ce mariage). Mais la fin de la pièce révèle que Warren est en fait de naissance noble, bien qu'il soit désargenté. On peut rapprocher son cas de celui de Tarugo dans *Tarugo's Wiles* (St Serfe), où le sémillant Tarugo, figure dont le nom et le type de rôle évoquent un personnage picaresque, est en fait un fils cadet, ici encore une innovation de St Serfe<sup>100</sup>. Dans *The Town-Fopp* (Behn), la liste des *dramatis personae* identifie plusieurs degrés de noblesse en les personnages de Lord Plotwell et Squire Bellmour, auxquels s'ajoute un échelon supplémentaire dans la hiérarchie sociale avec Sir Timothy Tawdrey, « Knight ». Cela signifie que le personnage dominé, Tawdrey, est plus titré que le personnage dominant, Bellmour : et de fait la pièce insiste beaucoup sur ce titre. Mais le lecteur-spectateur apprend aussi plus loin que le titre en question est acheté :

*Sir Timothy Tawdrey* – A Man, a Gentleman – and more, a Knight too, by Fortune.  
*Phillis* – Then t'was not by merit Sir [...].  
*Sir Timothy Tawdrey* – that I'm a Man, the effects of my vigorous flame shall prove, a Gentleman my Coat of Arms shall testifie, and I have the Kings Patent for my Title.  
*Phillis* – For the first, you may thank your Youth, for the next your Father, and the last your Money<sup>101</sup>.

On voit ici que les titres de noblesse et l'ethos viril (« I'm a Man », « my vigorous flame ») que Sir Timothy croit posséder sont symboliquement liés l'un à l'autre par le parallélisme de la syntaxe : mais Phillis les refuse les tous deux avec la même désinvolture.

<sup>99</sup> T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, Londres, James Magnes and Richard Bentley, 1681, (1680), acte I, p. 7.

<sup>100</sup> « Tarugo » signifie idiot en espagnol.

<sup>101</sup> A. BEHN, *The Town-Fopp: or Sir Timothy Tawdrey*, Londres, James Magnes and Richard Bentley, 1677, (1676), acte III, p. 28.

Les personnages dominants, s'ils ne possèdent pas toujours eux-mêmes de titres prestigieux, sont néanmoins étroitement associés à la noblesse. Le personnage qui porte effectivement le titre n'est pas toujours un personnage positif : c'est parfois le vieux père tyrannique (ou le vieil oncle, parfois le frère) du personnage dominant<sup>102</sup>. Ainsi Lord Plotwell dans *The Town-Fopp* (Behn), Sir Oliver Thrivewell dans *The Debauchee* (Behn), Lord Bellgard dans *Sir Courtly Nice* (Crowne), Lord Dartmouth de *Sir Martin Marr-all* (Dryden) ou Lord Nonsuch dans *The Wild Gallant* (Dryden<sup>103</sup>). Ces personnages sont ambigus : d'un côté leur qualité est aussi celle de leur progéniture rebelle. Le personnage dominant appartient bien à la noblesse, et s'il ne possède pas encore son titre, sa naissance l'y appelle légitimement. Par ailleurs, ce stratagème permet la préservation du double enjeu comique : la filiation noble du personnage dominant est assurée, mais le fait que celui-ci n'a pas la stabilité sociale et économique d'un titre complet permet de faire de la conquête de cette stabilité, sous forme d'épouse, d'héritage ou de domaine à récupérer, l'enjeu de la comédie. De l'autre, ces Lords cités plus haut sont souvent défiés dans leur autorité : leur âge notamment peut les rapprocher de personnages de barbons. C'est ainsi que l'on peut lire le personnage du Lord anonyme qui apparaît dans la discussion entre une femme entretenue et une femme ridicule dans *The Humorists* (Shadwell) :

*Frisk* – Well Madam, there was a Lord, that shall be nameless, would needs come and proffes his service to me.

*Striker* – I know who that was; alas, he'll do that to any body, Madam *Friske*<sup>104</sup>.

Le passage peut aussi être interprété comme la preuve de l'appétit sexuel du Lord en question, ce qui serait plutôt une caractéristique des dominants, mais on peut néanmoins admettre ici une marge d'interprétation : on peut aussi le lire comme un mauvais galant, condamné à acheter par des « services » ce qu'un séducteur plus compétent obtiendrait gratuitement. Lord Loveless dans *The Debauchee* (Behn) est un autre exemple de cette ambiguïté. S'il est naturel qu'il fasse du marchand Saleware un cocu, comme l'exige son type social et théâtral, il est aussi trompé à son tour, fait beaucoup plus rare pour un Lord : son amante s'acoquine en effet occasionnellement avec Oliver Thrivewell, et cherche à séduire le beau domestique Bellamy. Heureusement, ce dernier s'avère en fait être une femme, ce qui annule la menace. C'est le cas

<sup>102</sup> On peut faire le lien, avec Denis Lagaé, entre ces figures de Lords ambigus et la tradition carnavalesque des *Lords of Misrule* de la Renaissance (thèse de doctorat de D. LAGAE, *Circularité dans la Comédie de la Restauration anglaise (1660-1700)*, op. cit., p. 307). L'exception considérable de Lord Drybone dans *The Country Wit* (Crowne) sera abordée plus loin.

<sup>103</sup> Le nom d'« Oliver » et l'allusion à une fortune uniquement mobilière sont très inhabituels chez un Lord, comme on le verra.

<sup>104</sup> T. SHADWELL, *The Humorists*, op. cit., (1670), acte III, p. 42.

de Lady Loveyouth dans *The Humorists* (Shadwell), mais ici aussi, son sexe diminue nettement la portée subversive de son destin de personnage ridicule.

Le cas de Lord Drybone dans *The Country Wit* (Crowne) représente une exception importante : vieillard qui tyrannise sa jeune épouse, son personnage est déterminé par une humeur jalouse et il termine cocu, ce qui fait de lui l'un des rares personnages de Lord pleinement dominé. Il est entièrement sous la coupe de la prostituée Betty (au point d'être présenté ainsi dans la liste des *dramatis personae*), qui le traite avec insolence alors qu'il la couvre de cadeau dispendieux. Une scène représente particulièrement le rôle que son titre joue dans cette dynamique :

*Lord Drybone* - Do you know who I am, that you dare say his?

*Betty* - Yes, I know you to be a thing with a Title; or rather, nothing with a Title: your Lordship is Titular, your Manhood is Titular, and every thing Titular but you [*sic*] Money<sup>105</sup>.

L'insulte ici est double : là où le Lord cherche à faire valoir sa place dans la hiérarchie sociale pour tenir en respect la simple prostituée, non seulement celle-ci refuse de se soumettre à lui, mais elle le méprise, attaque sa virilité, et réduit la valeur de son titre prestigieux à une simple valeur marchande, c'est-à-dire précisément l'inverse de ce qui en constitue la valeur véritable. On peut donc conclure que, pour ce qui est de l'univers anglais, les personnages issus de la haute noblesse sont presque tous associés plus ou moins directement au camp des dominants, mais que les quelques exceptions représentent des transgressions marquantes.

Le cas de pièces se déroulant à l'étranger complexifie les rapports : ainsi les statuts exacts de Don Pedro et Don Antonio dans *The Rover* (Behn) sont élevés (l'un est fils du vice-roi, l'autre est « noble »), mais ils ne font pas partie du schéma en carré des protagonistes. S'ils ne sont pas franchement ridicules, ils ne sont pas pour autant des personnages dominants. Les cas de Don Lopez de Gamboa et de Don Melchior de Guzman dans *An Evening's Love* (Dryden), ou encore de Don Carlos dans *The Second Part of the Rover* (Behn), fonctionnent de façon similaire. Tout se passe comme si l'appartenance à une nation étrangère, qui plus est catholique, suffisait à désamorcer la menace subversive qu'aurait pu constituer le triomphe de personnages théoriquement inférieurs dans la hiérarchie sociale. Dans ces cas-là, l'anglicité est donc gage suffisant de supériorité<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> J. CROWNE, *The Country Wit*, Londres, James Magnes and Richard Bentley, 1675, (1676), acte II, p. 24.

<sup>106</sup> Pour reprendre l'exemple de *The Rover* (Behn), les personnages dominants sont plutôt Belvile, Willmore et Frederick, deux soldats et un gentilhomme. Leur anglicité, dans un contexte espagnol, suffit à assurer leur supériorité sur plus titré qu'eux. Même remarque pour Don Carlos, « an old Grandee » amoureux d'une prostituée dans *The Second Part of The Rover* (Behn), ridiculisé par des Anglais sans titre particulier. Là aussi, on considérera que l'hispanité désamorce la supériorité sociale et permet un triomphe nationaliste anglais d'autant plus

De manière générale donc, on peut constater non seulement une prévalence des titres de haute noblesse chez les personnages dominants eux-mêmes (et une quasi-absence chez les personnages dominés, malgré le caractère marquant de ces exceptions), mais plus généralement dans leur réseau familial élargi. Si les personnages titrés ne sont donc pas toujours positifs eux-mêmes, les personnages dominants de l'intrigue principale sont beaucoup plus associés à la haute noblesse par leur famille que les autres. Le titre est cependant loin d'être systématique, contrairement à ce que prétend la lecture historique de la comédie de la Restauration, qui veut voir dans les intrigues le reflet d'une lutte sociale, économique et politique d'une haute aristocratie sur une bourgeoisie émergente<sup>107</sup>.

### *Gentry et petite noblesse*

On a donc peut-être fait trop de cas du rôle des Lords et de la haute noblesse dans les comédies, rôle en réalité déformé par une vision rétrospective et, peut-être, une certaine mystique de la Restauration : les conflits amoureux et sociaux sur scène opposent en réalité le plus souvent les *citizens* et autres acteurs du monde civique à la *gentry*, voire des membres de la *gentry* entre eux. De façon générale, on observe cependant que moins le titre est prestigieux, plus l'appartenance ou non d'un personnage à la catégorie des dominants est négociable. Ainsi les cas intermédiaires des *Knights* et des *Gentlemen* (en particulier s'ils viennent de la campagne) sont les plus instables : leur titre est suffisamment médiocre pour permettre un rattachement à la catégorie des dominants ou des dominés indifféremment, bien que la tendance les tire très majoritairement vers le bas. Les personnages titrés de la comédie de la Restauration

---

retentissant. Mais on pourrait aussi considérer, au contraire, que l'hispanité sert à camoufler une satire de type social. *An Evening's Love* (Dryden), où les Anglais Wildblood et Bellamy (joués par les vedettes Hart et Mohun) sont en rivalité avec de nobles espagnols, présente un cas similaire.

<sup>107</sup> Cette mystique de la Restauration voit dans les comédies l'expression d'une « vengeance » de la haute aristocratie sur l'ascension sociale de la bourgeoisie. Allardyce Nicoll écrit par exemple : « of direct reference to the middle classes in the theatre we have practically no record » (A. NICOLL, *A History of Restoration Drama, 1660-1700, op. cit.*, p. 8). On retrouve la trace d'une telle lecture jusqu'à aujourd'hui, en particulier dans les travaux de Douglas Canfield, comme on le verra plus loin. Peut-être la puissance évocatrice de la figure du comte de Rochester, que toute une tradition critique a identifié comme modèle au type théâtral du *rake* considéré parfois comme la pierre de touche de tout le système comique, a-t-elle contribué à cette déformation, ce que tendrait à confirmer par exemple ce passage de JohnTraugott : « And here we come upon another attribute of the rake, his aristocracy. Freethinker, voyeur, masker, ironist, wit, Rochester developed all possibilities of hauteur. » (J. TRAUGOTT, « The Rake's Progress from Court to Comedy: A Study in Comic Form », *op. cit.*, p. 390). On peut ajouter à cela des raisons évidentes de prudence politique, un grand titre étant délicat à articuler à un personnage comique.

sont dans leur vaste majorité des *Gentlemen* et *Knights*, entre autres grâce à cette plasticité qui les rend particulièrement compatibles avec le genre comique<sup>108</sup>.

Les personnages issus de la *gentry* ont un statut social intermédiaire qui leur permet de s'inscrire parfois dans le schéma en carré des héros. C'est le cas par exemple de Sir Charles Meriwill dans *The City-Heiress* (Behn), Sir Charles Kinglove dans *The Royalist* (D'Urfey), Sir Generall Amorous dans *The Rambling Justice* (Leanerd), Sir Rake-hell, « Knight of the Industry » dans *She Wou'd if She Cou'd* (Etherege) et Sir Rashley dans *The Royalist* (D'Urfey). Dans *The Countrey Wit* (Crowne), Ramble, malgré son absence de particule, est présenté dans le *dramatis personae* comme « a wild young Gentleman », et on apprend au cours de la pièce qu'il est un « Squire<sup>109</sup> ». Belfond Junior, dans *The Squire of Alsatia* (Shadwell), est le fils cadet de Sir William Belfond, adopté par son frère, Sir Edward Belfond. Ces personnages sont tous capables d'accomplir les prouesses attendues du camp dominant de façon adéquate : ils occupent ainsi les premiers rôles, et obtiennent les propriétés et héritières convoitées<sup>110</sup>. Mais la majorité des petits nobles n'appartient pas à cette catégorie.

Au contraire, l'appartenance à la petite noblesse est plus souvent le fait des personnages dominés. Le *Sir* sera souvent aussi une cible comique victime de ses humeurs, ou un *fop* que son imitation maladroite des dominants ridiculise : ainsi les personnages de Sir Arthur dans *Sir Salomon* (Caryll), Nicholas Fetherfool, « Esquire » dans *The Second Part of The Rover* (Behn), Sir Roger Petulant, « a Jolly old Knight of the last Age » dans *A Fond Husband* (D'Urfey), Sir Timothy Tawdrey dans *The Town-Fopp* (Behn) ou Sir Courtly Nice dans la pièce du même nom. Sir Timothy Treat-all et Sir Anthony Merivill dans *The City-Heiress* (Behn), Sir Thomas Rash dans *The Countrey Wit* (Crowne), Sir Martin Marr-All de la pièce du même nom (Dryden), Sir Timorous dans *The Wild Gallant* (Dryden), ainsi que Master Furrs, Sir Jolly Jumble et Sir Anthony Altalk dans *The Humorous Lovers* (Cavendish) font aussi partie de cette catégorie très vaste<sup>111</sup>.

---

<sup>108</sup> Aussi, bien sûr, parce que la *gentry* représente une catégorie sociale à la fois plus vaste, donc aux intérêts dilués, et moins dangereuse à attaquer sur scène. En revanche, les titres d'*Esquire* et celui de *Baronet* n'ont pas rencontré le même succès comique. Il faut signaler l'ambiguïté, malheureusement insoluble, du titre de *Sir* : en l'absence d'élément de contexte significatif, un personnage appelé *Sir* peut aussi bien être de la petite noblesse que fils de Lord en attente d'hériter de son titre par exemple.

<sup>109</sup> J. CROWNE, *The Countrey Wit*, *op. cit.*, (1676), acte III, p. 29.

<sup>110</sup> Les pièces ne précisent que rarement si ces personnages portent le titre de *Sir* en attente d'hériter d'un titre supérieur, ou s'ils ont déjà hérité du titre de leur père. En l'absence de précision, la seconde interprétation nous paraît la plus plausible.

<sup>111</sup> On pourrait citer aussi Sir Frederick Frolick de *The Comical Revenge* (Etherege), Oliver Thrivewell de *The Debauchee* (Behn), Sir Arthur Oldlove de *Madam Fickle* (D'Urfey), Sir Davy Duncce de *The Souldiers Fortune* (Otway), Sir Arthur Twilight, Sir Geoffrey Jolt et Sir Generall Amorous de *The Rambling Justice* (Leanerd)...

La volonté d'ascension sociale et les envies de grandeur de cette petite noblesse, c'est-à-dire son refus des limites de son essence inférieure, sont l'une des expressions les plus souvent ridiculisées de cette catégorie sociale. C'est ainsi que, dans *Sir Salomon* (Caryll), le personnage éponyme fait miroiter en ces termes une ascension sociale (qui, bien sûr, n'aura pas lieu) à la jeune fille naïve qu'il élève en tyran pour pouvoir l'épouser :

*Sir Salomon* – Moreover, Betty, consider well, I'll tell thee a Secret, which thou little dream'st on; To morrow thou shalt be a Lady, and shalt have a place much above the Rank of the Modern ones<sup>112</sup>.

Le rêve d'ascension sociale, d'élévation au-dessus de sa condition est aussi une caractéristique des personnages dominés, alors que les personnages dominants ne désirent qu'une augmentation de leurs ressources financières, c'est-à-dire un changement de condition quantitatif et non qualitatif, en accord avec une longue tradition comique qui fait de l'arriviste et du parvenu une cible privilégiée<sup>113</sup>.

Le gentilhomme de campagne (*country gentleman*) est un cas un peu particulier : s'il est proche du groupe dominant dans la mesure où il fréquente souvent les protagonistes du schéma en carré, son exclusion ou son infériorité, qui peut prendre plusieurs formes (ridicule, mauvais mariage, échec à séduire, et ainsi de suite) sera invariablement marquée au cours de l'action<sup>114</sup>. Il est le plus souvent insignifiant, au sens où il ne représente pas de menace sérieuse pour les plans des héros : son échec final (perte de l'héritière, mariage avec une prostituée ou une femme âgée, éviction pure et simple de l'intrigue) est comme programmé<sup>115</sup>. Parmi les personnages de gentilshommes de campagne, que ce soit Sir Nicholas Cully de *The Comical Revenge* (Etherege), Sir Mannerly Shallow dans *The Country Wit* (Crowne), Sir John Swallow,

---

<sup>112</sup> J. CARYLL, *Sir Salomon; or, The Cautious Coxcomb*, Londres, Henry Herringman, 1671, (1670), acte III, p. 60.

<sup>113</sup> Aucun exemple dans le corpus ne mentionne de personnage dominant se mariant pour accéder au titre de son épouse, comme le permet cependant le droit. John Loftis rappelle à quel point les comédies de Jonson, Massinger, Middleton et même Shakespeare sont brutalement hostiles à la société acquisitive, ainsi qu'aux personnages qui font preuve d'ambition sociale en cherchant à sortir de leur condition (J. LOFTIS, *Comedy and Society from Congreve to Fielding*, op. cit.).

<sup>114</sup> Chez Molière aussi, la petite noblesse de province peut être une cible de ridicule : que l'on pense à Monsieur de Pourceaugnac, à la Comtesse d'Escarbagnas ou aux Sottenville dans *George Dandin*.

<sup>115</sup> Norbert Élias évoque la difficile montée de la petite noblesse de province à la capitale qui « s'expose au mépris de la noblesse de cour pour les 'gentilshommes campagnards' regardés comme des 'rustres' », et supporte mal les contraintes de la cour à laquelle elle est peu habituée (N. ELIAS, *La Société de Cour*, P. Kamnitzer et J. Étoré (trad.), Paris, Flammarion, 1985, p. 239-40). Le conflit se déplace donc entre une petite noblesse urbaine et une petite noblesse de province, plutôt qu'entre haute et petite noblesse. De fait, aucun personnage de la campagne ne parvient à ses fins dans le corpus. Le personnage campagnard est forcément une cible comique, avec une certaine indulgence toutefois pour les femmes, dont la simplicité paysanne n'est pas toujours rédhitoire dans les entreprises de séduction. Faute de pouvoir revenir en détail sur l'opposition complexe entre *country* et *city* ici, on se contentera de signaler le chapitre sur la comédie de la Restauration dans l'ouvrage classique de Raymond Williams, qui resitue économiquement et socialement le conflit sur le long terme (R. WILLIAMS, *The Country and the City*, op. cit.).



« a Kentish Knight » dans *Sir Martin Marr-All* (Dryden), Sir Oliver Cockwood et Sir Joslin Jolley de *She Wou'd if She Cou'd* (Etherege), Sir Geoffry Jolt dans *The Rambling Justice* (Leaner), ou encore Ned Blunt, un personnage venu du comté d'Essex joué deux fois par Cave Underhill dans *The Rover* et *The Second Part of the Rover* (Behn), aucun ne fait exception. Le comique du personnage de Clodpate dans *Epsom-Wells* (Shadwell) par exemple repose sur sa haine excessive de Londres : s'il n'admire aucun des raffinements de la ville, son obsession pour ses chiennes et sa jument semblent en revanche outrepasser les bornes de la bienséance<sup>116</sup>. En revanche, le personnage de Sir Geoffry Jolt, lui aussi *Country Justice*, reprend de façon originale certains codes du personnage dominant (« I love nothing in the world but brisk Wine, Compleat French Fashions, and Aery young Women »), même si son échec amoureux ratifie, en dernière instance, son caractère dominé<sup>117</sup>.

Les personnages issus de la petite noblesse articulent donc des caractéristiques à la fois sociales et géographiques. Cette classe, à laquelle appartiennent à la fois des dominants et des dominés, bien que les seconds y soient nettement plus nombreux, est ainsi remarquablement flexible. La possibilité de déclassement par un mauvais mariage, conséquence de l'incomplétude de leur sécurité économique et financière, fait d'eux des enjeux comiques intéressants. Leur représentation est également moins risquée pour le dramaturge : le nombre de petits nobles dissout les possibilités d'attaque *ad hominem*, et préserve de l'accusation de *scandalum magnatum*<sup>118</sup>. Dans tous les cas, les logiques urbaines prévalent sur tout autre type de supériorité : la province et la campagne sont systématiquement associées avec l'idée de ridicule<sup>119</sup>.

---

<sup>116</sup> Le personnage est présenté ainsi dans la liste des *dramatis personae* : « A Country Justice, a publick, spirited [...], politick, discontented Fop ». Ceci est conforme au système des stéréotypes qui lie pratique de la politique, *foppery* chez les personnages dominés. Sa haine de Londres culmine dans la chanson qu'il donne à entendre aux autres personnages (T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, *op. cit.*, (1672), acte III, p. 43).

<sup>117</sup> J. LEANERD, *The Rambling Justice, or the Jealous Husbands*, *op. cit.*, (1678), acte I, p. 7. À la fin de la pièce, Sir Jolt cherche par exemple à violer la jeune femme qui se refuse à lui (*Id.*, acte V, p. 58).

<sup>118</sup> La procédure légale appelée *scandalum magnatum* permettait de poursuivre en justice un auteur non seulement en fonction de ses paroles elles-mêmes, mais aussi en fonction du statut social de la personne visée par l'attaque. Pour une analyse approfondie de l'histoire de cette procédure, voir J. C. LASSITER, « Defamation of Peers: The Rise and Decline of the Action for Scandalum Magnatum, 1497-1773 », *The American Journal of Legal History*, vol. 22, n° 3, juillet 1978, p. 216-236.

<sup>119</sup> Sur la dialectique ville/campagne, l'ouvrage de référence est R. WILLIAMS, *The Country and the City*, *op. cit.*. Comme le remarque cependant Michael Cordner, l'association de la ville avec l'idée de liberté, notamment sexuelle, est loin d'être toujours réalisée, et les amants clandestins sont souvent surpris par des connaissances qui empêchent la réalisation de leurs désirs (« The play's events do not, in other words, actualise the contrast between urban liberties and country restrictions which some of its dialogue takes for granted » (M. CORDNER, « Etherege's *She Would if She Could* », dans M. CORDNER, P. HOLLAND et J. KERRIGAN (éd.), *English Comedy*, *op. cit.*, p. 162).

*Le monde de la City : marchands, Aldermen, Justices of Peace et citizens*

Les catégories sociales les plus importantes en nombre dans les comédies de la Restauration, en plus de la petite noblesse et la *gentry*, sont celles qui appartiennent à ce que l'on pourrait appeler le monde de la *City*. Malgré les disparités substantielles de condition entre un échevin et un simple marchand, entre un *citizen* et un *Justice of the Peace* (c'est-à-dire un petit magistrat chargé d'affaires locales), entre un petit commerçant et un grand entrepreneur proto-capitaliste, il est remarquable à la lecture du corpus à quel point ces catégories, pourtant très hétérogènes, connaissent des destins étonnamment uniformes : si l'on excepte les héritières, dont le devenir théâtral est d'être captées par les personnages dominants, tous, à très peu d'exceptions près, appartiennent à la catégorie des dominés<sup>120</sup>. *City Politiques* (Crowne) illustre particulièrement cette supériorité intériorisée des titres de noblesse sur les distinctions civiques même les plus hautes, puisqu'elle présente le Podestà élu disant à sa femme :

*Podestà* – The Title I shall bestow upon you will live no longer then a Grashop or a Silk-Worm, 'twill dye at the end of the Year, your present Title of Ladyship will then dye into an *Aldermans Wife*, for I am not Knighted<sup>121</sup>.

Le Podestà se démène pour obtenir un titre pérenne, considérant le sien, électif et valable un an seulement (d'où la comparaison peu flatteuse avec la sauterelle et le ver à soie), comme insuffisant : seul un titre de *Knight* ou de Lord peut satisfaire son ambition. Tout se passe donc comme si les liens avec le monde civique suffisaient à frapper les personnages d'une infériorité essentielle<sup>122</sup>.

Sont explicitement désignés comme *citizens* les personnages suivants, parmi d'autres exemples possibles : Tom Saleware dans *The Debauchee* (Behn), Jack Pinchwife dans *The Country-Wife* (Wycherley), Paulo Camillo de *City Politiques* (Crowne), Bartoline l'avocat dans

---

<sup>120</sup> Le terme de « marchand » peut désigner à l'époque aussi bien un petit propriétaire de boutique qu'un banquier, un commerçant colonial ou un manufacturier. À cause de cette différence, Harold Love ne met pas les *Aldermen* et les marchands dans la même catégorie dans *The Myth of the Restoration Audience* (H. LOVE, « The Myth of the Restoration Audience », *op. cit.*). Il me semble cependant que la similitude de leur destin théâtral les rapproche davantage que leurs différences de les éloigne. Dans *Aspects du théâtre anglais*, Bernard Paulin propose un panorama des personnages de marchands dans la comédie jacobéenne (B. PAULIN, « Théâtre et économie : quelques hommes d'affaire élisabétains et jacobéens », dans N. RIGAUD (éd.), *Aspects du Théâtre Anglais (1594-1730)*, Aix-en-Provence, Publications des Universités de Provence, 1987, p. 15\*-36).

<sup>121</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte II, p. 13.

<sup>122</sup> Sur la circulation des caractéristiques des personnages dominés, on peut citer le prologue de *The City-Heiress* (écrit par Otway) : « the most incorrigible Fops, / For ever doom'd in dismal Cells, call'd Shops... ». Dans ce passage, les caractéristiques du *fop* et celles du marchand sont considérées dans une même perspective, alors que les deux stéréotypes sont normalement distincts (prologue de A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, *op. cit.*, 1682).

la même pièce<sup>123</sup>. Dans *Epsom-Wells*, Bisket et Fribble sont deux *citizens*, tous les deux dominés par leur femme<sup>124</sup>. Parmi les personnages de marchands, on trouve Tom Saleware de *The Debauchee* (Behn), qui est aussi un *citizen*, ainsi que le personnage déjà mentionnés de Loveday dans *The London Cuckolds* (Ravenscroft). On trouve aussi Don Vincentio dans *The Rover* (Behn), qui est plus précisément un marchand colonial<sup>125</sup>. Ce statut ne change rien à son traitement, comme le montre le passage suivant :

*Hellena* – Don Vincentio! Don Indian! He thinks he's trading to Gambo still, and wou'd Barter himself (that Bell and Bawble) for your Youth and Fortune<sup>126</sup>.

Le mot de « Barter », énigmatiquement en italique et avec majuscule, pourrait être une allusion à M. Barter, un personnage de *Sir Salomon* (Caryll), lui aussi un marchand colonial (« Indy-Merchant »). Clodpate dans *Epsom-Wells* (Shadwell) est très associé au commerce et à la manufacture, même s'il n'est pas lui-même marchand, comme on le voit dans l'exemple suivant :

*Clodpate* – Come, Gentlemen, put about a Cup of Ale. 'Tis stingo [*sic*] i'faith; is it not better than your foolish *French* Kickshaw Claret? This is of the growth of our own Country, and we encourage the noble Manufacture of Ale<sup>127</sup>.

Le personnage de Clodpate incarne bien la circulation des caractéristiques des personnages dominés puisque, s'il est associé ici au monde du commerce, il est présenté dans le *dramatis personae* comme un *Alderman*. Whitebroth, le cocu de *The Cheats* (Wilson) est aussi un *Alderman*, tout comme Old Fumble dans *A Fond Husband* (D'Urfey), Wiseacre et Doodle de *The London Cuckolds* (Ravenscroft) ou Alderman Thrum dans *The Royalist* (D'Urfey)<sup>128</sup>. Les *Justices of Peace*, parmi lesquels on trouve Sir Nicholas Fetherfool dans *The Second Part of the Rover* (Behn), Sir Geoffry Jolt dans *The Rambling Justice* (Leanerd) ainsi que Justice

---

<sup>123</sup> On pourrait ajouter à cette liste quelques personnages secondaires tels que Mrs Clacket, « City-bawd & Puritan » de *The City-Heiress* (Behn). Paulo Camillo dans *City Politiques* est un cas particulier, puisqu'il est désigné par les *dramatis personae* comme « a factious, proud, busy, credulous, foolish, rich Citizen, chosen Chief Magistrate, or Lord *Podestà* of Naples ». Cette situation intermédiaire ne change cependant rien à son appartenance au monde civique.

<sup>124</sup> Bisket est présenté comme « a quiet, humble, civil Cuckold, governed by his Wife », dans précision, mais on découvre plus loin qu'il est *citizen* du quartier de Cheapside (T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, *op. cit.*, (1672), acte II, p. 26).

<sup>125</sup> On pourrait éventuellement mentionner Sir Nicholas Calico, Président de la *East India Company* dans *Sir Courtly Nice* (Crowne), mais il s'agit en réalité de Crack déguisé. Pour un commentaire de la figure du marchand colonial et autres personnages assimilés au théâtre à la Restauration, voir B. ORR, *Empire on the English Stage, 1660-1714*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, en particulier p. 212 et suivantes.

<sup>126</sup> A. BEHN, *The Rover: or, The Banish't Cavaliers*, Londres, John Amery, 1677, (1677), acte I, p. 4-5.

<sup>127</sup> T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, *op. cit.*, (1672), acte IV, p. 57. Le personnage fait une allusion vague plus loin aux Canaries, ce qui pourrait le situer dans un contexte de commerce colonial.

<sup>128</sup> Remarquons qu'à son tour, Whitebroth cocufie un *constable*. Cela ne remet pas en question l'exclusion du monde civique. Le terme français de constable n'est attesté en français qu'à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est pourquoi nous garderons ici le mot anglais.

Eitherside dans *The Royalist* (D'Urfey), sont aussi nombreux<sup>129</sup>. Parmi ces personnages, il faut compter aussi des femmes : ainsi Charlot Getall est fille de marchands, Alithia Saleware de *The Debauchee* (Behn) et Lady Galliard, une riche veuve de la *City* dans *The City-Heiress* (Behn). Le mandat électif fait également basculer les personnages dans la catégorie des dominés : parmi les personnages d'hommes politiques, on retrouve Paulo Camillo, le Podestà à la fois corrompu et cocu de *City Politiques* (Crowne), ou Brancadoro, fils d'un riche sénateur dans *The Committee* (Howard). Sir Davy Dunce dans *The Souldiers Fortune* (Otway), tout bouffi d'ambition et espérant une carrière dans l'administration, est piégé par les personnages dominants en acceptant de se rendre à une fausse invitation chez le Lord Mayor, occasion qui sert en fait à l'éloigner pour le cocufier<sup>130</sup>. De façon générale, le mot de « politique » lui-même est souvent connoté négativement, comme dans ce passage de *The Surprisal* (Howard) :

*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<sup>131</sup>.

L'idée même de politique comporte des connotations suspectes : celle-ci renvoie à une rhétorique trompeuse, à une organisation besogneuse, à l'agitation populaire. Le terme de « politique » et la pratique élective du pouvoir s'accompagnent ainsi de connotations péjoratives, par opposition à un ordre conservateur, supposément naturel et droit, aux mains de personnages qui l'incarnent plus qu'ils ne l'acquièrent<sup>132</sup>.

On retrouve donc parmi les dominés des personnages issus indifféremment du monde du commerce et de l'argent et de celui des responsabilités administratives et politiques. L'exemple du vieux Grimani dans *Flora's Vagaries* (Rhodes) est particulièrement révélateur de la circulation symbolique entre les deux mondes. Son passé peu glorieux est ainsi révélé indiscrètement par un servent :

---

<sup>129</sup> Peregreene Woodland, dans *Sir Salomon* (Caryll), fait partie des dominants, alors qu'il est fils de *Justice of the Peace*. Il n'est cependant pas *Justice* lui-même. Faut-il le considérer comme une exception ?

<sup>130</sup> Une occasion au cours de laquelle l'origine illégitime ou du moins douteuse de ses ressources est fugitivement suggérée (« *Sir Davy – Vermin, get the Coach ready ; get me the Gold Medal too and Chain, which I took from the Roman Catholick Officer for a Popish Relick* », T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, *op. cit.*, (1680), acte III, p. 32).

<sup>131</sup> R. HOWARD, *The Surprisal*, Londres, Henry Herringman, 1665, (1662), acte III, p. 32.

<sup>132</sup> Ces associations seront développées dans la partie « Politique dominée et pouvoir dominant », p. 214 et suivantes.

*Servant* – [...] let me see he was first a Merchant, then he broke compounded for his debts, and with forty Crowns set up for a pawn Broker, thriv'd upon than and grew into a Usurer, from thence into a Senator<sup>133</sup>.

Plus loin, c'est son absence de loyauté envers la ville qu'il est censé servir qui est thématifiée : ainsi Flora dit de lui « he's getting money, a Trade he loves too well, he wou'd not come back to save the City fireing, till he has done his business<sup>134</sup> ». Enfin, sa stupidité semble communément admise, et personne ne contredit Flora lorsqu'elle se permet des impertinences, comme lorsqu'elle dit à son propos : « as much Money and no Brains breeds Senators<sup>135</sup> ». À l'image de Grimani, tous les personnages cités, si divers soient-ils, appartiennent sans ambiguïté à la catégorie des dominés<sup>136</sup>.

On trouve un exemple particulièrement clair de l'opposition symbolique entre monde de la *City* et de l'argent et petite noblesse désargentée mais propriétaire de quelques terres dans *The Cheats* (Wilson). Le jeune *squire* Afterwit vient d'hériter d'un domaine, mais aussi d'une masse importante de dettes, qui fait de lui la victime idéale d'un capitaliste et prêteur sur gage sans scrupule, Whitebroth, qui est aussi *Alderman*. Leur âpre lutte est présentée comme héréditaire : elle représente un conflit entre deux personnages, entre deux lignées et entre deux systèmes de valeurs à la fois. Le soliloque de Whitebroth mérite d'être cité dans son intégralité :

*Whitebroth* – My Great Grandfather was a wealthy Citizen, and lest my grandfather, a Gentleman fortsooth! But what between my Father, and him, they so order'd the business, that they left me, nev'r a Groat,—Tis Fellows [*Afterwit's*] Grandfather, was a Law-driver, and swallow'd my Father up; His Father set the Estate a moving, and this, will set it quite away :— His first Ancestor, cheated mine, and I hope I shall be able, to requite his love, upon his posterity<sup>137</sup>.

Afterwit n'est en rien, comme son nom le laisse présager, un personnage qui remplit toutes les caractéristiques du programme du stéréotype dominant. Mais il répond pourtant aux attentes liées à son type dans la mesure où c'est bien lui qui parvient à ses fins aux dépens du proto-capitaliste : la pièce se clôt sur son mariage avec une héritière, qui lui permet de sauver son domaine de la ruine.

Un cas-limite mérite d'être développé, celui du couple Saleware dans *The Debauchee* (Behn) déjà mentionné. Comme son nom l'indique, c'est un couple de marchands. Le mari Saleware est un idiot classique, mais sa femme Alithia fait l'objet d'un traitement un peu plus

---

<sup>133</sup> R. RHODES, *Flora's Vagaries*, Londres, William Cademan, 1670, (1663), acte III, p. 31.

<sup>134</sup> *Id.*, acte IV, p. 53.

<sup>135</sup> *Id.*, acte I, p. 5. Grimani veut d'ailleurs marier sa fille, cousine de Flora, à un autre sénateur.

<sup>136</sup> John Loftis va jusqu'à dire : « the merchant was treated even more bitterly in Restoration comedy than he was in the earlier comedy » (J. LOFTIS, *Comedy and Society from Congreve to Fielding*, *op. cit.*, p. 22).

<sup>137</sup> J. WILSON, *The Cheats*, *op. cit.*, (1663), acte III, p. 35. La citation sera aussi commentée plus loin.

subtil, dans la mesure où celle-ci cocufie son mari avec deux amants à la fois (tout en cherchant à en séduire un troisième), Sir Oliver Thrivewell et Lord Loveless. Dans une certaine mesure, sa séduction réussie de deux supérieurs dans l'échelle sociale constitue une transgression de l'ordre établi, qui fait des marchands les victimes systématiques des personnages plus nobles<sup>138</sup>. Mais surtout, dans une scène remarquable, l'une des très rares du corpus à se dérouler dans une boutique, la femme légitime de Sir Oliver Thrivewell (que son nom rattache à la fois au monde des marchands et de la petite noblesse) vient rendre visite à sa rivale, Alithia Saleware donc<sup>139</sup>. Lady Thrivewell, profitant de son statut de cliente titrée, humilie la marchande en lui donnant des ordres, et en refusant de payer pour les marchandises qu'elle s'approprie, jouissant de son pouvoir sur Alithia Saleware, qui est forcée non seulement d'accepter son humiliation sociale, mais d'y consentir. À la fin de la pièce, Alithia Saleware est d'ailleurs brusquement renvoyée à son échoppe et à son mari<sup>140</sup>. Elle échoue finalement dans toutes ses ambitieuses entreprises d'ascension sociale : si elle présente un cas-limite, Alithia Saleware n'est donc finalement pas une exception au régime du marchand humilié. Quant au personnage de Mr Loveday, « A young Merchant » dans *The London Cuckolds* (Ravenscroft) selon la liste des *dramatis personae*, il est vrai qu'il est le seul personnage de ce type du corpus à parvenir à ses fins en matière amoureuse. Loveday est l'ancien amant d'Eugenia qui, le croyant mort, a épousé un marchand riche et stupide. Au cours de la pièce, les amants se retrouvent. Mais là encore, on peut considérer son rôle comme une variation plutôt qu'une véritable exception, puisque c'est encore sur un autre marchand qu'il prend l'ascendant. En réalité, la seule véritable exception à ce régime est le patriarche plein de sagesse Sir Edward Belfond, dans *The Squire of Alsatia* (Shadwell), la pièce la plus tardive du corpus<sup>141</sup>.

<sup>138</sup> Sara Matthews-Grieco évoque des cas où au XVII<sup>e</sup> siècle, l'adultère féminin est utilisé comme une sorte de stratégie conjugale de patronage, avec le consentement implicite du mari qui trouve économiquement son compte aux fréquentations de sa femme de riches aristocrates (Sara MATTHEWS-GRIECO, « Corps et Sexualité dans l'Europe d'Ancien Régime », dans A. CORBIN, J.-J. COURTINE et G. VIGARELLO, *Histoire de la virilité*, Paris, Seuil, 2011, vol. 1 : L'Invention de la virilité, de l'Antiquité aux Lumières/3, p. 193).

<sup>139</sup> A. BEHN, *The Debauchee: or, the Credulous Cuckold*, Londres, John Amery, 1677, (1677), acte II, p. 12. Deux autres scènes se déroulent dans des boutiques : à l'acte III dans *She Wou'd if She Cou'd* (Etherege) et au dernier acte de *The Countrey Wit* (Crowne). Le cadre pour le moins inhabituel dans le second cas (« an Apple shop ») ne semble pourtant pas, d'après le texte du moins, avoir été exploité dramatiquement (J. CROWNE, *The Countrey Wit*, *op. cit.*, (1676), acte V, p. 74).

<sup>140</sup> Le texte conclut : « For you, Mrs. Saleware, go home, look to your Shop, and please your Husband » (A. BEHN, *The Debauchee: or, the Credulous Cuckold*, *op. cit.*, (1677), acte V, p. 62).

<sup>141</sup> Le personnage est décrit dans la liste des *dramatis personae* de la façon suivante : « a Merchant, who by lucky hits had gotten a great Estate, lives single with ease and pleasure, reasonably and virtuously. A man of great humanity and gentleness and compassion towards mankind ; well read in good Books, possessed with all Gentlemanlike qualities ». On voit déjà à travers l'adjectif « Gentlemanlike » et le fait que Sir Edward soit propriétaire d'un domaine que ce personnage représente une fusion tardive des deux traditions de stéréotypes.

## Conclusions

L'idée d'une comédie qui représenterait massivement des aristocrates qui se vengent sexuellement sur les bourgeois de leur puissance économique nouvelle est donc en grande partie une déformation rétrospective, du moins en ce qui concerne la haute noblesse. Cette catégorie sociale est en forte infériorité numérique par rapport à la *gentry*, et est représentée de façon ambiguë. Il est vrai que les personnages dominants ont davantage tendance que les autres à appartenir à des classes élevées et à posséder (ou à vouloir récupérer) un domaine<sup>142</sup>. Il est vrai également que les chantages à l'héritage constituent un ressort comique très utilisé, mais ceux-ci ne sont pas l'apanage de la seule aristocratie. Dans de tels cas, le personnage dominant est souvent bien d'ascendance noble, mais la puissance sociale que pourrait lui conférer son titre est plus empêchée et limitée qu'énergique et sûre d'elle-même.

En revanche, tous les personnages du monde civique, qu'ils soient de rang social respectable (*Aldermen, Justices of Peace*) ou non (simples marchands ou *citizens*) entrent dans la catégorie des dominés, conformément à des traditions théâtrales antérieures à la Restauration. Ils ne parviennent jamais à leurs fins, quelles qu'elles soient, et ne parviennent pas non plus à imposer leur volonté sur les autres personnages : dans l'écrasante majorité des cas, ils ne subissent que rebuffades et humiliations. On pourrait donc ainsi souscrire à la formule de John Traugott, selon lequel : « in Restoration comedy there is only one game to play, only one hierarchy, and no escape, ever, from the game<sup>143</sup> ». Pour les personnages issus du monde civique, quelle que soit la variété objective des conditions que celui-ci recouvre, les dés sont toujours pipés.

On peut donc dire que si l'appartenance au monde civique dans son ensemble suffit à contraindre l'appartenance au groupe dominé, le seul titre des personnages n'est pas, inversement, un critère essentiel d'appartenance au groupe des dominants : qu'il soit au moins égal à celui des dominés suffit, avec les exceptions déjà mentionnées. L'échelon social le plus haut présent sur scène, celui des Lords, est majoritairement associé aux personnages dominants, mais suffisamment de cas ambigus existent là aussi pour constater une certaine souplesse du système y compris sur ce point délicat. Ce qui est bien plus déterminant que le titre lui-même

---

<sup>142</sup> Dans *The Crisis of the Aristocracy*, Lawrence Stone parle, à propos d'une période antérieure à celle qui nous intéresse, de la propriété foncière comme symbole ultime de statut social (« supreme status symbol », L. STONE, *The Crisis of the Aristocracy (1558-1641)*, *op. cit.*, p. 41).

<sup>143</sup> J. TRAUOGOTT, « The Rake's Progress from Court to Comedy: A Study in Comic Form », *op. cit.*, p. 400.

dans le système de domination en revanche, c'est en réalité l'adhésion aux *valeurs* aristocratiques, et le rejet des valeurs bourgeoises<sup>144</sup>.

### c) Caractéristique 2 : ethos aristocratique, ethos bourgeois

La question des supposées « valeurs » de la comédie de la Restauration est une question complexe, source de controverses. On peut cependant constater que la plupart des personnages des comédies du corpus s'inscrivent au sein d'un système à deux pôles : les personnages sont soit courageux, soit lâches ; soit loyaux envers leurs égaux, soit déloyaux ; soit avarés, soit dépensiers ; soit séduisants, soit cocus ou ridicules vis-à-vis des femmes, et ainsi de suite. Comme déjà évoqué précédemment, la répétition de ces associations de caractéristiques, qui forment des stéréotypes, crée dans l'esprit du spectateur un horizon d'attente précis. Ces deux systèmes de valeurs correspondent dans l'ensemble à la division identifiée précédemment entre dominants et dominés. Ce réseau d'oppositions et d'associations est, bien sûr, largement hérité du répertoire comique antérieur : la valorisation du courage et de la loyauté, par exemple, sont loin d'être des spécificités de la Restauration. Ce qui les rend particulièrement remarquables, et que nous verrons dans un second temps, est la politisation explicite de ces réseaux d'opposition, informée entre autres par les pratiques satiriques et pamphlétaires héritées des années de guerre civile. Le premier pas dans la cartographie de cette politisation consiste à décrire, après les caractéristiques sociales, les caractéristiques morales associées aux personnages dominants et dominés.

#### *Identité authentique, identité inauthentique*

Selon un trope théâtral ancien, l'une des preuves les plus éclatantes de la supériorité des personnages dominants, qu'il s'agisse d'un statut social, de courage, ou de noblesse d'âme en général, est tout simplement qu'elle se voit. La scène de reconnaissance finale classique est ainsi souvent anticipée par des indices prémonitoires. L'une des caractéristiques du stéréotype des dominants dans les comédies de la Restauration est leur coïncidence entre leur valeur morale et sociale et leur apparence extérieure : par-delà les successions de déguisements et de

---

<sup>144</sup> Dans *Morales du Grand siècle*, Paul Bénichou emploie cette formule à propos de *Dom Juan* : le sens de la mesure est celui de l'honnête homme, « noble ou non, mais formé selon l'idéal de la civilité noble » (P. BENICHO, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948, p. 173).



faux-semblants, l'essence noble qui les caractérise demeure visible<sup>145</sup>. Ainsi dans *The Rover* (Behn), Belville accusé à tort de couardise renvoie ses accusateurs à cette coïncidence entre supériorité morale et apparence extérieure : « view me well, and you will find no mark of Coward on me », et son interlocuteur Antonio de reconnaître : « ... Yet there is something in your Face and Meine / That makes me wish I were mistaken<sup>146</sup> ». Dans *The Assignment* (Dryden), Laura et Aurelian ont beau être chacun déguisé en leur domestique respectif, la grâce de leur verbe les fait chacun détecter l'un chez l'autre une condition au-dessus de celle qu'ils semblent présenter. On en trouvera un autre exemple dans *The Rivals* (Davenant) : Theocles n'est reconnu de personne alors qu'il ne porte pour déguisement qu'une couronne de fleurs, mais cela n'empêche pas pourtant le Provost de déceler chez l'inconnu devant lui une certaine qualité remarquable (« Mark how his Vertue, like a hidden Sun, / Break through his baser Garments<sup>147</sup> »). Dans *The Second Part of the Rover* (Behn), tous les personnages sont capables de reconnaître en Hellena une jeune fille de bonne famille, malgré son costume de gitane. Dans *Flora's Vagaries* (Rhodes), Francesco est forcé de reconnaître la supériorité de Lodovico tant elle est éclatante, même s'il le déteste<sup>148</sup>. Il faut enfin citer l'exemple de Torrismond dans *The Spanish Fryar* (Dryden) : ignorant sa véritable identité royale, il s'écrie « Good Heavn's, why gave you me a Monarch's Soul, / And crusted it with base Plebeian Clay! », et à la fin de la pièce la correspondance entre son identité sociale et sa noblesse de caractère est confirmée, lorsqu'on découvre qu'il est en réalité l'héritier du roi<sup>149</sup>. Cette logique s'applique également parfois aux personnages féminins, comme Leandra, qui a une conscience aigüe de sa vertu essentielle :

*Leandra* – I know  
 By my own Truth, my Mother was no Lyer;  
 I know, by my Integrity, my Mother  
 Could be no Cheat, and by my Modesty  
 I know my Mother was no Bawd<sup>150</sup>.

---

<sup>145</sup> La convention comique générale veut qu'il suffise à un personnage de porter un déguisement ou un masque pour ne pas être reconnu des autres. C'est le cas par exemple pour Loveday dans *The London Cuckolds* (Ravenscroft). Loveday se fait passer pour un serviteur avec succès. Cependant, s'il fait partie des personnages qui triomphent à la fin, donc dominants, Loveday n'est pas noble, il est marchand. On ne parle pas ici de l'authenticité morale comme contraire de l'hypocrisie, question qui sera abordée plus loin.

<sup>146</sup> A. BEHN, *The Rover: or, The Banish't Cavaliers*, op. cit., (1677), acte IV, p. 47.

<sup>147</sup> W. DAVENANT, *The Rivals*, Londres, William Cademan, 1668, (1664), acte III, p. 24.

<sup>148</sup> R. RHODES, *Flora's Vagaries*, op. cit., (1663), acte II, p. 24.

<sup>149</sup> J. DRYDEN, *The Spanish Fryar or, The Double Discovery*, Londres, Richard Tonson and Jacob Tonson, 1681, (1680), acte II, p. 20.

<sup>150</sup> R. STAPYLTON, *The Slighted Maid*, Londres, Thomas Dring, 1663, (1663), acte IV, p. 57.

Leandra est intimement convaincue que la sorcière Menanthe n'est pas sa mère, et la fin de la pièce lui donne raison : Leandra est en réalité noble. Il est vrai que dans *The Courtly Nice* (Crowne), Crack vient déguisé en riche marchand, mais comme celui-ci ne nie pas pour autant son appartenance à la petite noblesse, la question de l'identité noble se pose de manière moins aiguë (« ...and as to the circumstances of Honour, I am by profession a Merchant, by Generation a Knight<sup>151</sup> »).

La supériorité sociale essentielle du personnage est si inaliénable qu'elle ne disparaît pas avec le costume : cela lui permet de rester pleinement dominant, malgré les compromissions objectives que représentent des déguisements qui évoquent l'univers de la farce plutôt que de la tragi-comédie<sup>152</sup>. Ainsi dans *The Surprisal* (Howard), le noble Cialto est obligé par les circonstances de se déguiser, ce qu'il déplore mélancoliquement comme une dégradation :

*Cialto* – In the mean time I must disguise my self,  
As from henceforward I shall every day  
Resemble less and less what once I was.  
Things running to decay grow every moment  
Most unlike themselves; and so do I<sup>153</sup>.

La pratique du déguisement par un personnage dominant est ici thématifiée dans toute son ambiguïté : la versification confère des accents nobles aux propos tenus, le personnage semble parler en aparté malgré la présence d'autres personnages sur scène (et sans indication particulière de la part du dramaturge), et la mélancolie de la méditation sur le déclin est tempérée par le paradoxe logique de l'expression « grow most unlike themselves ». Le personnage de Tarugo dans *Tarugo's Wiles* constitue une légère variation sur ce trope. Tarugo

---

<sup>151</sup> J. CROWNE, *Sir Courtly Nice: or, It cannot be*, Londres, Richard Bentley and Joseph Hindmarsh, 1685, (1685), acte III, p. 28. C'est le seul cas de double identité (à la fois noble et marchand, dans le corpus) alors qu'il ne s'agit que d'une affectation.

<sup>152</sup> En Angleterre, alors que le mot est déjà en circulation depuis plusieurs siècles, le mot de « farce » n'entre réellement dans le vocable théâtral qu'à la Restauration, sous l'influence française. Le terme semble avoir été employé de préférence pour désigner un type de comédie fondé sur la performance physique, sans rigueur toutefois. Pour plus de détails, consulter L. HUGHES, « The Early Career of 'Farce' in the Theatrical Vocabulary », *Studies in English*, n° 20, University of Texas Press, 1940, p. 82-95 ou D. C. PAYNE, « Comedy, Satire, or Farce? Or the Generic Difficulties of Restoration Dramatic Satire », dans J. E. Gill (éd.), *Cutting Edges: Postmodern Critical Essays on Eighteenth-century Satire*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1995, p. 1-22. Le chapitre « Farce » de Peter Holland résume le paradoxe de la farce, à la fois indispensable économiquement et considérée comme inférieure (« By being unnatural, by being derived from foreign sources, by appealing for a non-intellectual response from the intelligent and unintelligent parts of the audience alike, by asking for laughter without thought and entertainment without instruction, farce defined by inversion all those characteristics which proper comedy necessarily wished to achieve », dans D. PAYNE FISK (éd.), *A Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, op. cit..

<sup>153</sup> R. HOWARD, *The Surprisal*, op. cit., (1662) acte II, p. 20. Il n'est pas exclu que le thème du roi déguisé ait rencontré un écho particulier dans les premières années de la Restauration, la rumeur populaire ayant largement relayé la fuite déguisée de Charles après la bataille de Worcester en 1651. On peut imaginer qu'à l'époque où *The Surprisal* est joué pour la première fois il soit encore nécessaire de justifier symboliquement cette compromission, comme par ce type de tirade.

est un fils cadet de la noblesse. Poursuivi, il se cache dans une *coffee-house* où il emprunte ses vêtements au propriétaire (le *coffee master*) afin de passer inaperçu. Ce dernier s'inquiète pourtant de ce que la noblesse de Tarugo ne transparaisse malgré le déguisement (« *Coffee Master – Remember Sir (when you serve Customers) you discover nothing of a Gentle-  
pride*<sup>154</sup> »). Ce n'est cependant pas le cas, et la haute naissance de Tarugo n'est finalement pas découverte<sup>155</sup>. *The Committee* (Howard) donne un exemple féminin d'une logique de ce type : Colonel Blunt devine ainsi immédiatement que les vrais parents de « Ruth » (qui s'appelle en réalité Anne) ne sont pas Mr et Mrs Day, mais des royalistes, ce qu'on apprend en effet à la fin de la pièce<sup>156</sup>.

Les pièces où l'aristocrate amoureuse se déguise en homme pour pouvoir suivre en secret son amant sont nombreuses, et constituent un cas particulier de ce système. La question du déguisement comme masque inadéquat à la noblesse, qui permet chez les personnages masculins de jouir des possibilités comiques du déguisement sans se dégrader (puisque leur essence véritable transparait malgré tout), est complexifiée par la question du genre des personnages. Une reconnaissance trop rapide par l'amant gâcherait le plaisir de l'intrigue : la plupart du temps, un dispositif d'ironie dramatique rend le spectateur complice du déguisement, ce qui lui permet de goûter les quiproquos qui s'ensuivent comme lorsque dans *The Royalist* (Behn), Kinglove et Philippa se retrouvent dans un même lit, le premier ignorant le véritable sexe de la seconde. L'une des solutions privilégiées pour la scène de reconnaissance consiste à faire tomber amoureux un autre personnage féminin de ce pseudo-homme. C'est le cas par exemple pour Bellamy dans *The Debauchee* (Behn), dont s'éprend Alithia Saleware, mais qui est en réalité une jeune femme noble du nom de Clara, ou de Fidelia dans *The Plain Dealer* (Wycherley). Cette situation permet, en plus d'un jeu avec les identités de genre, une forme de reconnaissance malgré tout de la valeur essentielle du personnage déguisé<sup>157</sup>. Dans *Epsom-*

---

<sup>154</sup> T. ST SERFE, *Tarugo's Wiles: or, the Coffee-House, op. cit.*, (1667), acte III, p. 17.

<sup>155</sup> On peut mettre ce léger écart à la norme en partie sur le compte de la source espagnole, où le héros n'est pas noble. De même pour le nom de « Tarugo », emprunté à la source, qui signifie « idiot » et n'est pas approprié au statut du personnage.

<sup>156</sup> Le véritable père d'Anne s'appelle Basil Throughgood, un nom transparent dans sa référence royale comme dans ses connotations positives. Dans la même veine, Blunt devine aussi qu'Arbella est sans doute une bâtarde puisqu'elle semble trop belle pour être la fille des Day (« *Blunt – There was her Daughter too ; but a Bastard without question ; For she had no resemblance to the rest of the notch'd Rascals, and very pretty, and had wit enough To jeer a man in prosperity to death* ». On retrouve ici le trope de la noblesse visible (R. HOWARD, *Five new Plays, viz. The Surprisal, The Committee, Comedies, and The Indian Queen, The Vestal Virgin, The Duke of Lerma, Tragedies*, 2e éd., Londres, Henry Herringman, 1692, (1662), acte V, p. 60).

<sup>157</sup> On peut imaginer aussi à ce genre de scène, en fonction du jeu des actrices, des tonalités érotiques susceptibles de plaire aux spectateurs. On a souvent attribué la popularité des « *breeches parts* », c'est-à-dire les rôles qui demandaient à des actrices de s'habiller en homme, à ce qu'ils permettaient de montrer avantageusement les jambes des actrices, invisibles sous les costumes féminins classiques : Samuel Pepys notamment relève cette agréable conséquence (23 février 1662/3, <https://www.pepysdiary.com/diary/1663/02/23/>, consulté le 15 mai 2020)

*Wells* (Shadwell) en revanche, c'est la virilité de leurs amants potentiels que Lucinda et Carolina veulent tester : pour cela, elles vont jusqu'à les provoquer en duel<sup>158</sup>.

Inversement, quand dans *The Assignation* (Dryden) le serviteur Benito cherche à se faire passer pour son maître, son identité profonde transparait malgré ses efforts (« he has the most unpromising Face, for a Wit, I ever saw » dit de lui Laura, comme si le bel esprit, lui-même associé aux personnages supérieurs, était indissociable d'un visage agréable<sup>159</sup>). Dans *The Souldiers Fortune* (Otway), le serviteur Fourbin se fait passer vis-à-vis de Sir Jolly Jumble pour un aristocrate : son succès dans cette entreprise n'est dû qu'à la stupidité de Sir Jumble, personnage dominé incapable de percevoir l'in vraisemblance du discours de Fourbin :

*Fourbin* – I told him those that knew me well were pleased to call me the Chevalier Fourbin, that I was a Cadet of that Ancient Family of the Fourbinois; and that I had the honour of serving the great Monarch of France in his Wars in Flanders<sup>160</sup>.

Seuls des personnages dominés et ridicules peuvent se laisser bernés à ce point sur l'identité véritable d'un autre personnage, alors que les personnages dominants ne se laissent jamais duper à leurs dépens. Ainsi la réplique de Clarinda à propos de Sir Samuel dans *The Virtuoso* (Shadwell) semble résumer la situation :

*Clarinda* – You have the very Meen of a Coxcomb; all the motions of your body declare the weakness of your mind<sup>161</sup>.

Cette réplique est d'autant plus cinglante qu'elle a lieu à l'acte V, soit le moment de reconnaissance par excellence. Ce mécanisme est particulièrement mis en évidence par le *topos* dramatique du mariage masqué, qui voit un personnage masculin prendre pour épouse une femme voilée, masquée ou sous une fausse identité, pour découvrir finalement qu'il a été dupé

---

Selon Pat Rogers, ces pratiques théâtrales ne représentent pas malgré tout de véritable mise en cause des injonctions de genre, puisque tout l'attrait de cette performance réside précisément dans l'émoustillante imperfection de cette incarnation de la masculinité par une femme. Selon Rogers, il s'agissait de faire gagner du *sex appeal* plutôt qu'en perdre avec une masculinité sommairement stylisée, si bien qu'on ne peut pas parler de subversion des rôles de genre (P. ROGERS, « The breeches part », dans P.-G. BOUCE (éd.), *Sexuality in Eighteenth-Century Britain*, Manchester, Manchester University Press, 1982, p. 257). La célèbre formule de Ian Watt à propos de *Pamela* semble ainsi tout à fait applicable : « [the novel] gratifies the public with the combined attractions of a sermon and a strip-tease » (I. WATT, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, op. cit., p. 3). Sur la question, voir aussi l'ouvrage classique J. H. WILSON, *All the King's Ladies: Actresses of the Restoration*, op. cit. ; ainsi que, sur une périodisation plus longue, F. NUSSBAUM, *Rival Queens: Actresses, Performance, and the Eighteenth-Century British Theatre*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010.

<sup>158</sup> T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, op. cit., (1672), acte II, p. 35.

<sup>159</sup> J. DRYDEN, *The Assignation: or, Love in a Nunnery*, op. cit., (1672), acte III, p. 26. L'acteur qui interprétait le rôle de Benito est Haynes.

<sup>160</sup> T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, op. cit., (1680), acte 1, p. 3.

<sup>161</sup> T. SHADWELL, *The Virtuoso*, op. cit., (1676), acte V, p. 86.

et s'est uni à la mauvaise personne. Ce dispositif est réservé aux personnages dominés et ridicules<sup>162</sup>. Dans *The Rover* (Behn) par exemple, Blunt se méprend sur l'identité d'une femme mystérieuse qui le séduit. Jouant sur les conventions comiques, il croit percer à jour son identité de femme de qualité, alors qu'il ne s'agit que de Lucetta, une farceuse qui se moque de lui. Bien sûr, les personnages dominants, eux, ont déjà tout compris et encouragent le quiproquo<sup>163</sup>. Dans *Epsom-Wells* (Shadwell), Clodpate prend pour épouse Peg, une servante, en pensant qu'elle est noble (« a person of quality »), et dans *A Fond Husband* (D'Urfey), Fumble, qui est vieux et sourd, épouse une servante par erreur. Dans *The Virtuoso* (Shadwell), Sir Formal épouse aussi une servante en la prenant pour la belle Clarinda. *The Squire of Alsatia* (Shadwell), la pièce la plus tardive du corpus, présente une variation intéressante sur ce trope : Belfond Junior, le héros de la pièce, évite de justesse à son frère, Belfond Senior, qui a pourtant aussi de nombreuses caractéristiques de personnage dominant, d'épouser son ancienne maîtresse, Mrs Termagant, une folle que ce dernier a prise par erreur pour une héritière riche<sup>164</sup>. Chez les personnages dominants comme dominés en tout cas, l'essence et l'apparence ne sont au fond qu'une seule et même chose, mais seuls les personnages dominants sont lucides sur la valeur (ou l'absence de valeur) des personnages à qui ils ont affaire.

En effet, les personnages dominants sont donc nombreux non seulement à laisser transparaître leur supériorité malgré les déguisements ou l'hostilité de leur interlocuteur, mais aussi à reconnaître la valeur morale et sociale chez les autres. Cette clairvoyance permet d'articuler les péripéties et dangers comiques avec un discours providentiel final : de même que la supériorité et la noblesse profondes du personnage restent perceptibles au travers de tous les déguisements, de même cette supériorité finit par triompher de tous les obstacles présentés dans la pièce. Ce trait est moins appuyé chez les personnages féminins, pour qui la possibilité de déguiser avec succès sa valeur morale et sociale est davantage ouverte, même si seuls les personnages dominés se laissent duper jusqu'au mariage.

### *Honneur et lâcheté*

Le courage au combat est une autre des caractéristiques essentielles de l'*ethos* dominant, caractéristique héroïque par excellence depuis les récits épiques de l'Antiquité en passant par

---

<sup>162</sup> Estridge dans *The Mulberry-Garden* (Sedley) est un cas-limite que nous allons étudier plus loin.

<sup>163</sup> « *Blunt* – Take the necessary Trifle useless now to me, that am belov'd by such a Gentlewoman. 'Sheartlikins Money! Here take mine too. *Frederick* – No, keep that to be couzen'd, that we may laugh » (A. BEHN, *The Rover: or, The Banish't Cavaliers*, op. cit., (1677), acte II, p. 17).

<sup>164</sup> T. SHADWELL, *The Squire of Alsatia*, op. cit., (1688), acte V, p. 65.

les romans de chevalerie<sup>165</sup>. Dans le corpus de la Restauration, y compris comique, beaucoup de pièces comportent une scène de duel ou d'affrontement à l'épée comme sommet de tension dramatique, le duel étant réservé à des affrontements réglés entre pairs<sup>166</sup>. Ce type de scène présente les avantages de mettre en valeur le savoir-faire technique d'acteurs qui ont souvent appris l'escrime, de faire monter la tension dramatique, de satisfaire la soif de spectaculaire du spectateur, d'augmenter le prestige symbolique des personnages victorieux, mais aussi de les situer socialement, puisqu'au théâtre le port de l'épée est l'apanage de catégories sociales spécifiques, à savoir la noblesse et les soldats<sup>167</sup>. Parmi les scènes d'épée, on peut citer parmi d'autres celle entre Lodovico et Francisco dans *Flora's Vagaries* (Rhodes), de Philander et Theocles dans *The Rivals* (Davenant), de Prince Frederick contre un groupe d'hommes armés dans *The Assignment* (Dryden), la longue scène finale de *An Evening's Love* (Dryden) ou le combat de Loveby dans *The Wild Gallant* (Dryden). Dans *The Rover* (Behn), l'héroïsme de Belville n'est pas montré, mais un des autres personnages prend soin de le rapporter :

---

<sup>165</sup> Paul Benichou présente ainsi ce trope à propos du XVII<sup>e</sup> siècle français : « Don Juan méprise la mort autant qu'il recherche le plaisir, et conserve, comme des traits inséparables de sa demi-divinité, le dédain et l'oubli du danger, les réflexes naturels de l'orgueil et de la bravoure » (P. BENICHO, *Morales du Grand Siècle, op. cit.*, p. 172). Quant à l'expression de cet idéal de contrôle de la peur comme contrôle plus général de soi-même, si Robert Shoemaker estime qu'il ne prend forme véritablement qu'au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle, on trouve l'idéal de maîtrise de soi déjà chez Castiglione (R. SHOEMAKER, « Reforming Male Manners » dans T. HITCHCOCK et M. COHEN (éd.), *English Masculinities, 1660-1800*, Londres, Longman, 1999, p. 111). Sur l'*ethos* chevaleresque, voir R. MCCOY, *The Rites of Knighthood: The Literature and Politics of Elizabethan Chivalry*, Berkeley, University of California Press, 1989.

<sup>166</sup> À propos du duel, Alexis Tadié relève le paradoxe suivant : « le duel repose sur des lois, régleme le différend en même temps qu'il le porte à son paroxysme. Il résulte d'une opposition entre pairs, ce qui suppose en retour une certaine forme de consensus. Mais il sert de révélateur de la place du dissensus dans la société, de la façon dont les rapports sociaux intègrent le désaccord entre les individus et régleme les façons de le résoudre. Le duel, en outre, a ses lois qui relèvent d'une pratique réglée, pour ne pas dire ritualisée, quoiqu'il se déroule en marge des lois. Le duel est en effet doublement hors-la-loi : très souvent, dans l'histoire, il est interdit ; et il substitue à la justice d'autres règles et lois. La tension paradoxale propre au duel procède de ce double caractère d'expression suprême d'un différend, en même temps qu'il signale en creux la possibilité d'un accord final » (A. TADIE, « Comment termine-t-on les querelles ? À propos du duel », *Revue de Synthèse*, vol. 3, n° 137, 2016, p. 373-397, p. 378). Ici aussi, le XVII<sup>e</sup> siècle marque l'intériorisation des codes et la primauté de leur maîtrise sur la force brute. Georges Vigarello souligne par exemple combien, au XVII<sup>e</sup> siècle, « le coup d'épée est repensé » : l'arme ne sert plus à trancher dans le vif, c'est l'attaque élégante qui est désormais valorisée, et « l'adresse dès lors prime sur la force, le calcul sur la fureur » (A. CORBIN, J.-J. COURTINE et G. VIGARELLO, *Histoire de la virilité, op. cit.*, p. 186). Sur la pratique du duel au XVII<sup>e</sup> siècle, on pourra consulter en particulier M. PELTONEN, *The Duel in Early Modern England: Civility, Politeness, and Honour*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, ainsi que J. LEIGH, *Touché: The Duel in Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.

<sup>167</sup> On n'a malheureusement pas de traces du type d'épées utilisées au théâtre. Or le mot « sword » recouvre des réalités assez diverses, entre rapières militaires et d'apparat, épées de côté, épées de cour, et ainsi de suite. Le port d'armes dans la vie civile n'a semble-t-il pas spécialement été réglementé, même si le prix des épées les réservait de fait à la noblesse, aux soldats qui possédaient leurs armes ou aux maîtres d'armes. Samuel Pepys porte une épée pour sortir en 1660, « as the manner now among gentlemen is » le 3 février 1660/1. Le 30 avril 1669, il achète cependant une épée à Tom, son domestique. Pour référence, consulter F. WILKINSON, *Those Entrusted with Arms: The Police, Post, Prison, Customs and Private Use of Weapons in Britain*, Londres, Greenhill Books, 2002.

*Florinda* – I knew him at the Siege of Pamplona, he was then a Colonel of *French Horse* who, when the Town was Ransack'd, Nobly treated my Brother and my self, preserving us from all Insolences<sup>168</sup>.

Le prestige symbolique de ce combat est renforcé par le fait que le rapporteur est justement l'ennemi de Belville<sup>169</sup>. Don Horatio (le fils d'un héros d'Espagne) et Patricio menacent de se battre en duel dans *Tarugo's Wiles* (St Serfe), mais aussi Tarugo lui-même<sup>170</sup>. Dans *The Committee* (Howard), c'est avec courage que Careless et Blunt affrontent à l'épée les lâches baillis (« I have but a life to lose », dit crânement le colonel<sup>171</sup>). Même l'improbable Corbulo dans *The Slighted Maid* (Stapylton), ainsi qu'Ilberio et Salerno se battent à l'épée<sup>172</sup>. Sans oublier l'affrontement entre les Anglais et les Espagnols dans *The Rover* (Behn), qui s'achève par le retour des Anglais triomphants, la chemise couverte de sang, et par la bravade : « a plague on your *Dons*, if they fight no better they'l never recover *Flanders*<sup>173</sup> ». Dans tous les cas, le ou les personnages dominants sortent vainqueurs de ces affrontements, y compris lorsque ceux-ci sont très inégaux, ce qui augmente bien sûr le prestige de la victoire : dans *The Surprisal* (Howard), Miranzo et Cialto mettent tout un groupe en fuite, dans *The Royalist* (D'Urfey) Sir Charles triomphe à l'épée d'un Olcutt armé d'un mousquet<sup>174</sup>. Dans *The Mulberry-Garden* (Sedley), Estridge et Eugenio sortent tous les deux leur épée<sup>175</sup>. Loveby dans *The Wild Gallant* (Dryden) donne tout un soliloque en exhibant son arme (« his Sword drawn » indique la didascalie<sup>176</sup>). Enfin, dans *Epsom-Wells* (Shadwell), Belville se bat sur scène pas moins de trois fois<sup>177</sup>.

---

<sup>168</sup> A. BEHN, *The Rover: or, The Banish't Cavaliers*, op. cit., (1677), acte I, p. 2.

<sup>169</sup> R. RHODES, *Flora's Vagaries*, op. cit., (1663), acte II, p. 24-25 ; J. DRYDEN, *The Assignment: or, Love in a Nunnery*, op. cit., (1672), acte IV, p. 57.

<sup>170</sup> T. ST SERFE, *Tarugo's Wiles: or, the Coffee-House*, op. cit., (1667), acte II, p. 9 et acte V, p. 41. Voir aussi la réplique « The tie we owe to Knighthood obliges us to relieve the oppress'd », acte IV, p. 37.

<sup>171</sup> R. HOWARD, *Five new Plays, viz. The Surprisal, The Committee, Comedies, and The Indian Queen, The Vestal Virgin, The Duke of Lerma, Tragedies*, op. cit., (1662), acte IV, p. 83 et 87.

<sup>172</sup> R. STAPYLTON, *The Slighted Maid*, op. cit., (1663), acte II, p. 21. Corbulo politise même son sens de l'honneur avec la réplique suivante : « Corbulo – Through I've only got wounds in the King's Service, / I will not fight but by the King's command, / And in a place of Honour and of Profit » (*Id.*, acte II, p. 18).

<sup>173</sup> A. BEHN, *The Rover: or, The Banish't Cavaliers*, op. cit., (1677), acte II, p. 23. Dans *An Evening's Love* (Dryden), Bellamy et Woldblood se battent également contre des Espagnols (J. DRYDEN, *An Evening's Love, or the Mock-Astrologer*, op. cit., (1668), acte V, p. 76).

<sup>174</sup> R. HOWARD, *The Surprisal*, op. cit., (1662), acte III, p. 37 ; T. D'URFEY, *The Royalist*, Londres, Joseph Hindmarsh, 1682, (1682), acte I, p. 9. Erin Mackie parle de « sublimation of criminal violence into elegance » pour cette valorisation de la violence masculine réservée à des classes spécifiques (E. MACKIE, « Boys Will Be Boys: Masculinity, Criminality and the Restoration Rake », op. cit., p. 138).

<sup>175</sup> C. SEDLEY, *The Mulberry-Garden*, Londres, Henry Herringman, 1668, (1668), acte III, p. 42 et acte V, p. 63.

<sup>176</sup> J. DRYDEN, *The Wild Gallant*, op. cit., (1663), acte II, p. 25.

<sup>177</sup> Le duel planifié rate tout d'abord à l'acte II, mais Belville insiste pour se battre et finit par y parvenir (T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, op. cit., (1672), acte II, p. 31-32, puis acte II, p. 37, acte III, p. 55 et acte V, p. 88).

La violence frontale, chevaleresque, individuelle et héroïque est ainsi systématiquement associée au prestige des personnages dominants<sup>178</sup>. Elle se conçoit d'abord par opposition à la lâcheté comme celle, par exemple, de Master Furrs dans *The Humorous Lovers* de Cavendish, qui renonce à celle qu'il courtise à peine son rival rencontré, ou celle du cocu Woodly dans *Epsom-Wells* de Shadwell<sup>179</sup>. L'association topique des personnages dominés avec la lâcheté est présente aussi dans *The Rambling Justice* (Leanerd), où Sir Generall Amourous accuse Surly de ne pas être digne de l'épée qu'il porte : « you wear a sword indeed, but for what use I know not, unless to frighten fools, bully with cowards, or draw on every Link-boy<sup>180</sup> ». Bubble, le cocu de *A Fond Husband* (D'Urfey), menace aussi deux fois de se battre sans jamais passer à l'action<sup>181</sup>. Dans *The Cheats* (Wilson) enfin, Bilboe et Titere Tu ont tous les deux acheté un grade de capitaine :

*Bilboe* – Who made you a Captain? Was it not I? [...] Did I not pick thee up, at a Three-penny Ordinsary, brought you, into Gentlemens company; Dub'd you Knight of the Blade<sup>182</sup>?

Les deux personnages sont supposés se battre en duel, mais comme leur sens de l'honneur est souple et leur grade peu légitime, ils tirent à pile ou face lequel d'entre eux portera une écharpe au bras afin de faire croire à tous que le duel a eu lieu.

L'exemple de Sir Timothy Tawdrey dans *The Town-Fopp* (Behn) vaut la peine d'être développé, parce qu'il incarne l'ambiguïté consubstantielle aux personnages issus de la petite noblesse. Tawdrey est clairement une cible comique : son nom, qui l'associe au clinquant des

---

<sup>178</sup> Elias voit dans le combat à l'épée, en particulier le duel « le symbole de la liberté individuelle telle qu'elle s'était inscrite dans la tradition guerrière », c'est-à-dire l'affirmation d'une individualité aristocratique comme non soumise à l'autorité monarchique, une éthique applicable aussi à la situation anglaise (N. ELIAS, *La Société de Cour*, op. cit., p. 271). Ce propos est cependant nuancé par Jörn Leonard et par Christian Wieland, qui affirment : « Although most sovereigns officially condemned the duel as unlawful and immoral, and especially as a threat to their authority, many of them not only tolerated the practice of duelling, but even encouraged it and turned their courts into arenas of notorious duellists. This clearly indicates that the story of the duel cannot simply be written as one of a strong and relatively long-lasting aristocratic rebellion against early modern 'absolutist' monarchies with their legal apparatus » (J. LEONARD et C. WIELAND (éd.), *What Makes the Nobility Noble? Comparative Perspectives from the Sixteenth to the Twentieth Century*, Göttingen, Vandoeck & Ruprecht, 2011, p. 19). On peut opposer ce type de violence, valorisé, à la dévalorisation systématique de la violence de groupe, que l'on peut trouver par exemple dans les épisodes de soulèvement populaire dans *City Politiques* (Crowne) ou *The Spanish Fryar* (Dryden). Cette violence est une menace plutôt qu'un héroïsme, pour des raisons que l'on comprend aisément dans un contexte d'après guerre civile. À ce sujet, voir le chapitre « The Many-Headed Monster », dans C. HILL, *Change and Continuity in Seventeenth-Century England*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1974 ; ainsi que l'ouvrage T. HARRIS, *London Crowds in the Reign of Charles II: Propaganda and Politics from the Restoration until the Exclusion Crisis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

<sup>179</sup> W. CAVENDISH, *The Humorous Lovers*, Londres, Henry Herringman, 1677, acte V, p. 46 et T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, op. cit., (1672), acte IV, p. 68.

<sup>180</sup> J. LEANERD, *The Rambling Justice, or the Jealous Husbands*, op. cit., (1678), acte III, p. 26.

<sup>181</sup> T. D'URFEY, *A Fond Husband: or, The Plotting Sisters*, op. cit., (1677), acte IV, p. 37 et acte V, p. 54-57.

<sup>182</sup> J. WILSON, *The Cheats*, op. cit., (1663), acte IV, p. 46. Plus loin un personnage demande à Bilbo : « Alas Major! Your Arm in a Scarf? », ce à quoi il répond « Why faith – A small badge of honour » (*Id.*, acte IV, p. 54).



nouvelles fortunes, ainsi que sa caractérisation comme *fop* dès le titre, l'indiquent sans ambiguïté. En tant que tel, il ne peut être que lâche, et envisage d'envoyer un ami se battre en duel à sa place :

*Sir Timothy Tawdrey* – Is't not enough, I am affronted [...] but I must after all give him leave to kill me too, if he can – and this is your damn'd Honourable English way of shewing a Mans Courage<sup>183</sup>!

C'est pourtant lui qui a provoqué le duel en question à la suite d'une injure à son encontre : ce cas est d'ailleurs très inhabituel, les personnages dominés préférant toujours le déni à la prise de risque physique. Tawdrey ne porte qu'un petit titre, mais cela n'empêche pas les autres personnages de lui faire sentir son insuffisance : ainsi, lorsqu'il brise une vitre par dépit amoureux, l'un de ses acolytes dit que cet acte est « below a Gentleman » (prolongé d'un humiliant « 'tis a Revenge fit only for a Whore<sup>184</sup> »). Tawdrey correspond globalement à un type dominé, celui du petit chevalier qui dévalue son titre (pourtant modeste), mais le personnage excède aussi légèrement ce type en faisant, très fugacement, il est vrai, preuve de courage en provoquant lui-même le duel.

Mais le courage s'oppose aussi symboliquement aux formes d'affrontement indirect que constituent la menace d'un procès, le recours à des intermédiaires, ou le complot ou stratagème (*plot*), formes par rapport auxquelles il est nettement valorisé<sup>185</sup>. On trouve un exemple particulièrement frappant de cette opposition dans *The Surprisal* (Howard), où la colère noble de Cialto l'oppose aux sombres desseins de Brancadoro, qui doit avoir recours à un tiers, Villerotto, comme instrument de sa vengeance. Villerotto à son tour délègue à des assassins la mission de le venger de Cialto (« For a little Money / Instruments may be found<sup>186</sup> »), mais se charge pourtant lui-même d'agresser à la dague deux femmes sans défense, ce qui ajoute à sa

---

<sup>183</sup> A. BEHN, *The Town-Fopp: or Sir Timothy Tawdrey*, *op. cit.*, (1676), acte II, p. 16.

<sup>184</sup> *Id.*, acte III, p. 34. Voir encore Paul Bénichou : « Ces deux défauts [*avidité et couardise*] constituaient sans aucun doute, dans l'opinion générale de l'époque, la ligne de séparation théorique des deux classes sociales » (P. BENICHOU, *Morales du Grand Siècle*, *op. cit.*, p. 176).

<sup>185</sup> Les personnages dominants peuvent mettre en place des stratagèmes amoureux, par exemple pour éloigner un mari encombrant, mais ce type de situation n'inviterait généralement pas de combat à l'épée. Certains exemples ambigus seront commentés plus loin. Jörn Leonard et Christian Wieland estiment que le droit s'inscrit dans un système qui concurrence le système de valeur de la noblesse plus que symboliquement (« it seems that the modern law became one of the most prominent tools for contributing both to disciplining the aristocracy and to integrating them into the homogenous state of the modern period », J. LEONARD et C. WIELAND (éd.), *What Makes the Nobility Noble? Comparative Perspectives from the Sixteenth to the Twentieth Century*, *op. cit.*, p. 18).

<sup>186</sup> R. HOWARD, *The Surprisal*, *op. cit.*, (1662) acte I, p. 9. L'enjambement semble mimer le caractère inauthentique de cette posture.

lâcheté une dimension sadique et un érotisme malsain<sup>187</sup>. Même chose pour Sir Davy Dunce dans *The Souldiers Fortune* (Otway) : pour venger son honneur, celui-ci fait appel à un assassin au lieu de se venger lui-même<sup>188</sup>. On pourrait aussi citer le cas de Francisco dans *Flora's Vagaries* (Rhodes), qui paye des brigands sans-le-sou pour tuer son ancien ami Lodovico, ou encore celui de Clodpate dans *Epsom-Wells* (Shadwell), qui dit ouvertement : « 'Tis very indecent for a Magistrate to fight, I will give you Law ». Dans une version farcesque, l'appel de Fribble à la loi pour corriger sa femme dans la même pièce est frappée du même ridicule (« The Law allows me to give my wife due correction. I know the Law, Huswife<sup>189</sup> »). Le recours aux intermédiaires là où l'honneur demanderait une action directe du personnage est ainsi l'une des marques principales de l'infériorité des personnages dominés.

L'inverse du sens de l'honneur et de la loi de l'épée n'est pas seulement la lâcheté, c'est aussi le monde des complots, paradoxalement proche, dans la division stéréotypée des personnages et de leurs caractéristiques, du monde du droit<sup>190</sup>. Ainsi les personnages dominés menacent-ils souvent, plutôt que de régler son compte à leur rival « à la loyale », de faire appel à des avocats, de monter des procès, ou en général d'en appeler au corpus légal. Ainsi dans *The Souldiers Fortune* (Otway), lorsque Sir Davy Dunce apprend que sa femme le trompe, il menace : « I'll indite him in the Crown-Office; no I'll issue Warrants to apprehend him for Treason upon the Statute of Edw. 19<sup>191</sup> », avec l'effet comique qu'on imagine. Plus tôt, alors que Beugard, non content de faire de lui un cocu, est prêt à lui administrer aussi une correction, Sir Davy se défend ainsi : « I am a free-born Subject of England, and there are Laws, look you, there are Laws<sup>192</sup> ». Comme Sir Jolly, une autre cible comique dominée de la même pièce, Sir Davy ne cesse pourtant de répéter : « A Gentleman, yes, Madam, I am a Gentleman, and the

<sup>187</sup> On ne reviendra pas sur l'épée comme symbole phallique et sa différence avec la dague. Il reste intéressant de noter que l'autre personnage dominé, Brancadoro, porte une épée inadéquate (« not well mounted », *Id.*, acte IV, p. 41). Comme le formule Georges Vigarello, l'épée est bien une « image métonymique de la virilité aristocratique » (dans A. CORBIN, J.-J. COURTINE et G. VIGARELLO, *Histoire de la virilité, op. cit.*, p. 355).

<sup>188</sup> T. OTWAY, *The Souldiers Fortune, op. cit.*, (1680), acte IV, p. 41.

<sup>189</sup> R. RHODES, *Flora's Vagaries, op. cit.*, (1663), acte II, p. 16 et T. SHADWELL, *Epsom-Wells, op. cit.*, (1672), acte III, p. 56 pour la première citation et acte IV, p. 72 pour la seconde.

<sup>190</sup> À ce propos, Jörn Leonard et Christian Wieland écrivent : « In the long run, it seems that the modern law became one of the most prominent tools for contributing both to disciplining the aristocracy and to integrating them into the homogenous state of the modern period. » (J. LEONARD et C. WIELAND (éd.), *What Makes the Nobility Noble? Comparative Perspectives from the Sixteenth to the Twentieth Century, op. cit.*, p. 18). Les relations du monde du droit avec le monde du théâtre sont étroites depuis la Renaissance. Pour retracer cette histoire, consulter par exemple L. HUTSON (éd.), *The Oxford Handbook of Law and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2017 ; S. MUKHERJI, *Law and Representation in Early Modern Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006 ; L. WILSON, *Theaters of Intention: Drama and the Law in Early Modern England*, Stanford, Stanford University Press, 2000 ou, pour une mise en perspective historique, J. WINSTON, *Lawyers at Play: Literature, Law, and Politics at the Early Modern Inns of Court, 1558–1581*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

<sup>191</sup> T. OTWAY, *The Souldiers Fortune, op. cit.*, (1680), acte III, p. 27.

<sup>192</sup> *Id.*, acte II, p. 14.

world shall find that I am a Gentleman<sup>193</sup> ». L'effet comique naît de la discordance entre son titre (réel) et l'*ethos* attendu du gentilhomme qui exigerait un duel. Cette division des rôles est valable aussi pour les personnages féminins : ainsi la veuve Blackacre de *The Country-Wife* (Wycherley) est décrite dès les *dramatis personae* comme « A petulant, litigious Widow, always in Law ». C'est également le cas de la veuve de *The Mulberry-Garden* (Sedley), qui n'est l'objet que d'un seul procès :

*Widow* – But one considerable, which being with  
A man in power, in these corrupt times,  
A Woman unfriended and unknown as I am,  
Must expect to lose<sup>194</sup>.

La tonalité pathétique de ce passage vient renforcer le scandale que constitue le monde corrompu du droit, lieu de l'arbitraire et non pas de la justice. Dans *The Cheats* (Wilson), Runter se livre à une longue parodie du langage abscons de la loi, à l'effet comique, pour bien sûr conclure : « He knows no more of Law, than you, or I do<sup>195</sup> ». Dans *The Royalist* (D'Urfey), même Eitherside, un *Justice of the Peace* dominé, reconnaît cette incompatibilité symbolique entre le monde du droit et l'*ethos* amoureux qui est le propre des dominants, comme nous le verrons plus loin :

*Eitherside* – it is a'together impossible for a man to be a good Pleader and a Lover at the same time, Ah – had I not been a profound Lawyer, I had positively made the most compleat Amorist in the whole world [...] 'tis natural for us to be dull. The study requires it. Your true Blockhead always comes sooner to the Bar than your brisk fellow<sup>196</sup>.

Un échange de répliques dans *The London Cuckolds* (Ravenscroft) représente aussi cette inscription du droit dans le système symbolique des dominés :

*Townly* – what is her husband?  
*Ramble* – A Blockhead City Attorney; a Trudging, Drudging, Cormuging, Petitioning Citizen, that with a little Law and much Knavery has got a great Estate.  
*Townly* – A Petitioner! Cuckold the Rogue for that very reason<sup>197</sup>.

---

<sup>193</sup> *Id.*, acte III, p. 29.

<sup>194</sup> C. SEDLEY, *The Mulberry-Garden*, *op. cit.*, (1668), acte II, p. 29. Sir Forecast, qui veut l'épouser, cherche alors à la convaincre d'user de fourberie : « it were unreasonable / To expect thy tender years to understand / The true worth of money [...] wealth and power, Widow, which awe the grave, / And wise ; Gold and Silver are the best red and white ». On retrouve ici l'obsession de l'argent des personnages dominés, ainsi que son opposition aux valeurs de la dépense de soi, symbolisées ici par le vin comme on le verra plus loin (*Id.*, acte II, p. 30).

<sup>195</sup> J. WILSON, *The Cheats*, *op. cit.*, (1663), acte II, p. 29.

<sup>196</sup> T. D'URFEY, *The Royalist*, *op. cit.*, (1682), acte I, p. 12.

<sup>197</sup> E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, *op. cit.*, (1681), acte I, p. 8.

Le recours au monde légal et sa maîtrise sont donc une caractéristique exclusive des personnages dominés, entre autres parce que ceux-ci s'opposent symboliquement au règlement des conflits privilégié des dominants, à savoir le combat à l'épée. Cela ne l'empêche pas à l'occasion d'être réellement menaçant.

Le cas de *City Politiques* (Crowne) est particulièrement riche pour illustrer cette question : le personnage du maçon Whig stupide, qui refuse de répondre aux questions sur son appartenance religieuse, se replie sur lui-même et répète obsessionnellement qu'il agit « according to Law ». L'avocat Bartoline de *City Politiques* (Crowne) est également une figure importante, à la fois ridicule (il a un défaut de prononciation, il a épousé une femme trop jeune pour lui) et inquiétante en raison de la puissance réelle que lui donne sa connaissance de la loi, ainsi que son caractère mercenaire et sans conviction. Sa malhonnêteté, voire sa perversité, sont sans cesse soulignées :

*Gentleman* – But there is no Clause in their Charter will bear 'em out?  
*Bartoline* – Shir, if yere be shuch a claush, 'twill overthrow yeir Charcher, 'twill argue the King was deshieved, so his Grant will be void; 'tish against ye Peyogative, ash I'l prove outh Common Law [...] We hate a clea Shtatchute, as a Housebreaker yoeth a clea Night<sup>198</sup>.

Loin d'utiliser la loi comme instrument d'égalité, Bartoline profite de sa connaissance pour la détourner à son avantage, c'est-à-dire qu'il en fait un instrument d'arbitraire : d'où son amour des textes de lois vagues. La pièce donne plus loin une autre preuve inquiétante de sa puissance :

*Bartoline* – I have pav'd Jaylish wi'the Bonesh of honest People yen you are, yat neve'did me nor any Man any wrong, but had Law o'yeir shydsh, and right o'yeir shydsh, but cause yey had not me o'yeir shydsh, I ha begga'd'em, 'hrown 'em in Jaylsh, and got their Eshtatsh for my Clyentsh<sup>199</sup>.

Cette vision macabre des prisons que Bartoline se vante d'avoir remplies de cadavres d'innocents établit la puissance maléfique du personnage, inhabituelle dans un contexte comique. Ainsi les prétentions égalitaires du droit commun sont-elles non seulement dévalorisées, mais représentées paradoxalement comme les instruments d'un arbitraire qu'on associe à l'époque plutôt à la pratique absolutiste du pouvoir royal<sup>200</sup>.

---

<sup>198</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte IV, p. 44.

<sup>199</sup> *Id.*, acte V, p. 61. Plus loin, Bartoline refuse aussi de reconnaître les hiérarchies de l'ordre ancien (« Chytle [title]? I value not your Chytle »), ce qui contraste avec le personnage du Podestà dans la même pièce, un personnage dominé qui ne rêve que de recevoir un titre.

<sup>200</sup> J. P. Somerville propose de l'absolutisme la définition suivante : « Absolutists were thinkers who held that the prince is accountable to God alone for his actions within his realm, that his commands ought to be obeyed by his subjects provided that they do not conflict with divine or natural law, and that he (and those acting on his command) ought never to be resisted actively by his subjects ». La menace de l'absolutisme est indissociable au XVII<sup>e</sup> siècle

À travers les combats à l'épée, c'est bien sûr l'adéquation à un idéal d'honneur chevaleresque, à des valeurs héroïques ou épiques qui est en jeu. Ainsi dans *The Surprisal* (Howard), le lâche Brancadoro est facilement intimidé par les « fierce » et « terrible looks » de Cialto, au point que ce dernier acquiert au cours de la pièce l'épithète de « furious ». Brancadoro compare même Cialto à un « roaring Lion<sup>201</sup> ». Dans *The Rivals* (Davenant), on trouve un cas extrême d'honneur chevaleresque :

*Arcon* – Will you your Rival vindicate?  
*Philander* – I must, else to his honour I shou'd be unjust<sup>202</sup>.

Dans cette situation, l'honneur impose de se battre, y compris pour défendre son rival. Dans une symétrie parfaite, Theocles, le rival en question, sera amené plus tard à faire la même chose pour Philander. L'amitié masculine et le sens de l'honneur ne sont jamais complètement oblitérés par la rivalité amoureuse. Si l'on prend le cas de Belvile dans *Epsom-Wells* (Shadwell), le personnage se cache lorsqu'il est surpris par l'homme qu'il cocufie, mais fait aussi preuve de bravoure en se battant plusieurs fois dans la pièce<sup>203</sup>. Le cas de Ramble dans *The Countrey Wit* (Crowne) est plus complexe : si Sir Thomas Rash et Lord Drybone, deux personnages dominés, ont chacun une épée mais refusent par lâcheté de se battre avec lui, Ramble se cache lui aussi au retour du mari de son amante<sup>204</sup>.

Le mot de « honour » lui-même est souvent dévoyé dans les comédies du corpus, entre autres parce qu'il renvoie aussi à la virginité féminine, et peut ainsi servir de support à toutes sortes de jeux de mots, de double-sens et d'emplois ironiques : on pense bien sûr aux célèbres passages de *She Wou'd if She Cou'd* (Etherege), une pièce où le terme sert de code pour évoquer la discrétion des intrigues extraconjugales, ou de Lady Fidget et des précieuses hypocrites dans

---

du spectre français et papiste. Pourtant le pouvoir n'est, nulle part en Europe, réellement pratiqué de manière absolue : ainsi, l'absolutisme constitue-t-il davantage une position théorique, un épouvantail, qu'une réalité politique (voir le chapitre « Absolutism and Royalism » de J.P. SOMMERVILLE, dans J. H. BURNS et M. GOLDIE (éd.), *The Cambridge History of Political Thought 1450–1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 347-373, et plus particulièrement p. 348 pour la définition).

<sup>201</sup> R. HOWARD, *The Surprisal*, *op. cit.*, (1662) respectivement acte II, p.14 et p. 17 et acte IV p. 44. Il est cependant intéressant de remarquer qu'à la surenchère de « fierce looks » et de références épiques ne correspond aucune action réellement héroïque de Cialto.

<sup>202</sup> W. DAVENANT, *The Rivals*, *op. cit.*, (1664), acte V, p. 53.

<sup>203</sup> T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, *op. cit.*, (1672), acte I, p. 32.

<sup>204</sup> J. CROWNE, *The Countrey Wit*, *op. cit.*, (1676), acte II, p. 26-27 et acte III, p. 38. Il est vrai que dans ce cas et le précédent, il s'agit aussi de préserver l'honneur de la dame.

*The Country-Wife* (Wycherley<sup>205</sup>). C'est donc déjà dans une tradition que s'inscrit le passage suivant de *The Virtuoso* (Shadwell), où Lady Gimcrack fait des avances voilées à Bruce :

*Lady Gimcrack* – Far be [*the thought of making you my lover*] from me, I swear; your perfections are so prevalent, that were I not in honour engag'd unto Sir Nicholas (and Honour has the greatest Ascendent in the world upon me) I assure you I wou'd not venture my self alone with such a person: But Honour's a great matter, a great thing, I'll vow and swear<sup>206</sup>.

Le mot de « honour » revient ensuite une dizaine de fois, la répétition créant un effet comique supplémentaire. Mais on trouve ce trope déjà dans *The Cheats* (Wilson), comme dans cette réplique où un petit garçon déclare à propos de la présence d'une prostituée dans la maison paternelle : « my father is a little private at present, with a person of Honour<sup>207</sup> ». Mais si les personnages dominants peuvent se compromettre dans des intrigues de type farcesque, il est impensable qu'un tel personnage fasse preuve de lâcheté face à la nécessité de se battre, si son honneur ou sa sécurité l'exigent réellement. Le cas de Lodovico dans *Flora's Vagaries* (Rhodes) offre un bon exemple de la tension chez le personnage dominant entre logique héroïque du combat et situation de farce. À l'acte IV, alors que Lodovico est bien parti pour séduire la belle Otrante, son vieux barbon de père rentre à l'improviste. Le premier réflexe de Lodovico est de sortir son arme (« I have a Sword, I am sure will bring me off<sup>208</sup> »), même si les autres personnages l'obligent finalement à se cacher sous la table. Plus tôt dans la pièce, le personnage de Lodovico a d'ailleurs été caractérisé comme héroïque (« the brave Sir Knight that killed the Dragon, and rescued the Lady<sup>209</sup> »). Le père sorti, Lodovico sort de sous la table et quitte abruptement la scène, vexé (« Well, I think you have had tryal enough of my love, I wou'd not endure such another bout for the Dukedom. Farewell. (*Exit Lodovico*)<sup>210</sup> »). L'exemple est d'autant plus frappant que le réflexe héroïque de Lodovico est maintenu, et même mis en valeur, alors qu'il n'a aucune conséquence sur l'action. Cela montre à quel point le sens de l'honneur et de la valeur chevaleresque gardent une place importante chez les personnages dominants, même dans des contextes comiques où ils sont amenés à se compromettre : s'il peut arriver que

---

<sup>205</sup> Dans un dialogue de l'acte II, Lady Fidget se plaint de ce que sa noblesse et son soi-disant sens de l'honneur sont responsables du fait que les hommes ne la considèrent pas comme une amante potentielle (W. WYCHERLEY, *The Country-Wife*, *op. cit.*, acte II, p. 26).

<sup>206</sup> T. SHADWELL, *The Virtuoso*, *op. cit.*, (1676), acte III, p. 40.

<sup>207</sup> J. WILSON, *The Cheats*, *op. cit.*, (1663), acte III, p. 30.

<sup>208</sup> R. RHODES, *Flora's Vagaries*, *op. cit.*, (1663), acte IV, p. 58.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 19. Une interprétation ironique ou du moins distancée de cette réplique n'est pas à exclure, et serait même probable. Je n'ai cependant pas repéré d'autre indice d'ironie susceptible d'étayer cette hypothèse, jusqu'à cette scène burlesque.

<sup>210</sup> R. RHODES, *Flora's Vagaries*, *op. cit.*, (1663), acte IV, p. 60.

le personnage évite provisoirement le combat, il n'est pas pour autant permis, dans la plupart des cas, de douter de son héroïsme<sup>211</sup>.

### *Amitié, parole donnée et logique contractuelle*

Parmi les valeurs héroïques, l'amitié et la loyauté entre égaux, ainsi que le respect de la parole d'honneur, tiennent logiquement aussi une place de choix : Douglas Canfield parle dans *Word as Bond* de la logique du serment comme fondatrice de la logique féodale (« a master trope, a master figure by which feudal society defined itself<sup>212</sup> »). Pour prendre l'exemple de *The Surprisal* (Howard) : seul le dominé Villerotto peut affirmer « Only the obeying part of men / Observe the rule of Honour in their Friendship<sup>213</sup> ». Comme nous l'avons déjà mentionné, la rivalité amoureuse n'empêche pas une certaine loyauté chez les personnages dominants, comme chez les amis brouillés Philander et Theocles de *The Rivals* (Davenant). Le schéma en carré associe la plupart du temps deux amis, qui peuvent occasionnellement se jouer des tours mais ne se trahissent guère<sup>214</sup> : ainsi Francisco et Alberto dans *Flora's Vagaries* (Rhodes) demeurent solidaires tout au long de la pièce, tout comme Miranzo et Cialto dans *The Surprisal* (Howard), Single et Peregreen dans *Sir Salomon* (Caryll), Aurelian et Camillo dans *The Assination* (Dryden), Courtine et Beaugard dans *The Souldiers Fortune* (Otway), Kinglove et Heartall dans *The Royalist* (D'Urfey). Dans *Madam Fickle* (D'Urfey aussi), Bellamour et Manley sont rivaux à leur insu : lorsqu'ils le découvrent, loin de se battre, ils unissent leurs forces contre la femme infidèle. *The Rover* (Behn) est un cas-limite, mais qui confirme le propos davantage qu'il ne l'invalide : certes, Willmore manque de coucher avec la bien-aimée de son ami Belvile, mais c'est en raison d'un regrettable quiproquo<sup>215</sup>. C'est également un malheureux

---

<sup>211</sup> Richard Braverman a cette formule heureuse : « [the rake] still holds to the principles of honor culture even if he denies its idealizations » (R. BRAVERMAN, « The Rake's Progress Revisited: Politics and Comedy in the Restoration », dans J. DOUGLAS CANFIELD et D. C. PAYNE (éd.), *Cultural Readings of Restoration and Eighteenth-Century English Theater*, Athens, University of Georgia Press, 1995, p. 154).

<sup>212</sup> Le serment est en effet ce qui lie le roi et ses sujets, le suzerain et ses vassaux, mais sous-tend aussi les liens amicaux et matrimoniaux, ainsi que tout la logique judiciaire (préface de J. DOUGLAS CANFIELD, *Word as Bond*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, p. xii). Le terme de « friend » ne connote d'ailleurs pas toujours une affection particulière, mais peut être utilisé dans une perspective rappelant la féodalité médiévale, comme par exemple dans une relation entre créancier et débiteur, marchand et client, et ainsi de suite (voir à ce sujet le chapitre d'A. BRAY et M. REY, « The Body of the Friend », dans T. HITCHCOCK et M. COHEN (éd.), *English Masculinities, 1660-1800, op. cit.*, p. 65 et suivantes. Le sens politique du mot « loyauté », dans le prolongement naturel de cette question, sera abordé plus loin. En revanche, les questions de loyauté amoureuse ont des enjeux très différents et ne seront pas traités ici.

<sup>213</sup> R. HOWARD, *The Surprisal, op. cit.*, (1662) acte I, p. 7.

<sup>214</sup> Nous traiterons les exceptions (importantes) à cette règle générale dans un second temps.

<sup>215</sup> On trouve un cas semblable dans *The London Cuckolds* (Ravenscroft) : Townly vole de fait sa maîtresse à son ami Ramble, mais sans malice : il ne s'agit, selon la lettre du texte, que d'un malentendu malheureux.

quiproquo, bientôt dissipé, qui fait tirer son épée à Beaumont contre son ami Willmore dans *The Second Part of the Rover* (Behn<sup>216</sup>). Cette attitude le distingue du personnage du gentilhomme de campagne Blunt qui, comme nous l'avons dit, ne fait pas partie du groupe des dominants, quoi qu'il en soit proche (comme tous les personnages campagnards). Blunt *organise* sa trahison amicale : lorsque la fiancée de son ami se retrouve en son pouvoir, c'est délibérément qu'il la séquestre pour abuser d'elle. Le cas des amis Sir Charles Meriwill et Tom Wilding, rivaux après de Lady Galliard dans *The City-Heiress* (Behn), est aussi intéressant : leur rivalité ne remet paradoxalement pas en question leur amitié, d'autant que c'est la fortune de Lady Galliard qui intéresse avant tout les deux protagonistes. À la fin de la pièce, chacun parvient à épouser une femme riche, et si Lady Galliard demeure amoureuse de Wilding même après son mariage avec Sir Charles, la tension irrésolue qui aurait pu demeurer est absente des textes<sup>217</sup>. Dans *The Surprisal* (Howard), les trois soliloques de Cialto prennent le public à témoin de son honnêteté, tandis que Villerotto propose aux assassins qu'il embauche de se cacher (« Follow me then to a more private place »), précaution pourtant inutile puisqu'aucun autre personnage n'est présent sur scène<sup>218</sup>. Dans *Flora's Vagaries* (Rhodes), Francisco est déloyal jusque sur son lit de mort où il calomnie son ex-ami dans une fausse confession, tout en affirmant ironiquement : « I am not in a Condition to dissemble now<sup>219</sup> ». Le contraste est frappant avec Prospero dans la même pièce, qui déclare quant à lui : « I'll stand all tryals e're I wrong my friend<sup>220</sup> ». Dans *An Evening's Love* (Dryden), Lopez tient des engagements qui lui répugnent pour tenir ses promesses, et son serviteur commente : « You are a noble Cavalier<sup>221</sup> ». Parfois, comme dans *The Country-Wife* (Wycherley), l'amitié est si étroite qu'elle comporte une dimension vaguement homoérotique, comme on le voit dans ce passage :

*Harcourt* – tyes to Wives usually dissolve all tyes to Friends : I wou'd be contented, she shou'd enjoy you a nights, but I wou'd have you to my self a dayes, as I have had, dear Friend.

*Sparkish* – And thou shalt enjoy me a dayes, dear, dear Friend, never stir ; and I'll be divorced from her, sooner than from thee<sup>222</sup>.

<sup>216</sup> A. BEHN, *The Second Part of the Rover*, Londres, Jacob Tonson, 1681, (1681), acte V, p. 81.

<sup>217</sup> On peut imaginer un jeu d'acteur qui exhiberait cette tension et maintiendrait un malaise après le tomber du rideau, mais là encore le texte n'en porte aucune trace.

<sup>218</sup> R. HOWARD, *The Surprisal*, *op. cit.*, (1662) acte II, p. 19. Le sens de ce retrait est donc surtout symbolique.

<sup>219</sup> À ce stade, le public sait déjà que Francisco ment. Ce mensonge fait peser le soupçon jusque sur la conversion finale de Francisco, qui affirme au dernier moment « which way must I address myself to you, that have abus'd you both as Friend and Enemy, you have conquered me both with your Sword and honour » (R. RHODES, *Flora's Vagaries*, *op. cit.*, (1663), acte V, p. 68 et p. 74.

<sup>220</sup> *Id.*, acte V, p. 71.

<sup>221</sup> J. DRYDEN, *An Evening's Love, or the Mock-Astrologer*, *op. cit.*, (1668), acte I, p. 2.

<sup>222</sup> W. WYCHERLEY, *The Country-Wife*, *op. cit.*, (1675), acte III, p. 40.



On constate ici que ces liens d'amitiés étroits peuvent avoir un potentiel comique : toujours est-il que ceux-ci connotent bien un certain *ethos* aristocratique caractéristique des personnages dominants.

L'une des expressions les plus courantes de la loyauté et du sens de l'honneur est la valeur de la parole donnée<sup>223</sup>. Pour revenir encore à *The Surprisal* (Howard), c'est cette valeur accordée à la promesse, par opposition à une logique contractuelle (d'ailleurs souvent défailante), qui sépare fondamentalement personnages dominants et personnages dominés. Les premiers, dans un prolongement de la logique aristocratique et sacrée de l'honneur, donnent leur parole et la tiennent, alors que les seconds privilégient globalement l'intermédiaire du contrat, le passage par l'écrit, le légalisme, dans une logique marchande<sup>224</sup>. Comme tout ce qui s'attache aux personnages dominés, ces contrats sont non seulement inférieurs ontologiquement au serment, ils ne sont, en plus, pas toujours respectés. On peut ainsi mettre en regard :

*Villerotto* – But your Writings and Covenants,  
You can't in honour break them.  
*Brancadoro* – I care not; who dares sue me? If any do,  
I am rich enough to make them weary on't<sup>225</sup>.

avec la réplique suivante de Miranzo :

*Miranzo* – I am oblig'd so far  
In common ties, that every Gentleman  
Is bound unto another by<sup>226</sup>.

Que Brancadoro puisse comparer la logique de l'honneur et de la parole donnée à celle d'une procédure légale ne fait que révéler la profondeur de son incompréhension quant à l'importance fondamentale de la parole donnée dans l'*ethos* aristocratique. De façon plus générale, le mot « friend » est particulièrement chargé de sens dans *The Surprisal*. Le personnage dominant Cialto par exemple refuse par altruisme la loyauté de ses amis, parce qu'il craint que celle-ci ne leur nuise, ce qui le rend bien sûr d'autant plus digne de cette loyauté :

---

<sup>223</sup> Douglas Canfield, dans *Word as Bond*, décrit le système de la parole d'honneur comme « a master trope, a master figure by which feudal society defined itself » (préface de J. DOUGLAS CANFIELD, *Word as Bond*, *op. cit.*, p. xii). Il lit dans la valeur de la parole donnée l'enjeu essentiel de plusieurs comédies de la Restauration.

<sup>224</sup> Encore une fois, nous n'abordons pas ici la question du serment amoureux.

<sup>225</sup> R. HOWARD, *The Surprisal*, *op. cit.*, (1662) acte I, p. 8. Cette réplique pourrait donner l'impression, isolée de son contexte, que Villerotto fait grand cas de la parole donnée. Il faut donc rappeler par souci de précision que Villerotto va plus loin trahir la parole qu'il a donnée à Brancadoro, qu'il méprise de toute façon : Villerotto, tout comme Brancadoro, est bien sur ce point un personnage dominé. On remarque ici aussi la présence symbolique de l'argent associé aux personnages dominés, analysée plus loin.

<sup>226</sup> *Id.*, acte II, p. 21.

*Cialto* – It were a guilt to say I am your Friend :  
Wonder not; for I'm grown so miserable  
That Friendship woud be paid to me  
As unseasonably as to Men in graves<sup>227</sup>.

Dans *The Royalist* (D'Urfey), c'est le personnage dominé de Jonas qui cherche à mobiliser de faux témoignages contre Sir Charles Kinglove, un thème exploité également dans *City Politiques* (Crowne<sup>228</sup>). Le cas de Sir Timothy Treat-all dans *The City-Heiress* (Behn) présente aussi une menace explicite de parjure :

*Fop* – A whole bag of Knavery, damn'd Sediton, Libels, Treason, Successions, Rights and Priviledges, with a new-fashion Oath of Abjuration, call'e the Association [...]  
*Sir Timothy* – I'll say you forg'd them, and put 'em in, or print every one o'em, and own 'em, as long as they were writ and publisht in *London*, Sir<sup>229</sup>.

Alors qu'il est pris en flagrant délit de possession de documents compromettants, Sir Timothy peut compter sur des solidarités civiques malhonnêtes pour le protéger.

Pourtant, chez les personnages dominés, le régime général est plutôt celui de la trahison : la figure du traître est, sans surprise, très présente chez les dominés. Francisco trahit ainsi son ancien ami Lodovico dans *Flora's Vagaries* (Rhodes). Dans *The Royalist* (D'Urfey) l'une des scènes finales représente les personnages dominés de la pièce qui se disputent entre eux, et se dénoncent les uns les autres. Même chose dans *The London Cuckolds* (Ravenscroft) : les trois cocus ont beau partager un sort qui aurait pu les rendre solidaires, ils font au contraire preuve d'une division et d'un aveuglement dont les autres personnages rient (« *Townly* – How our Cuckolds laugh at one another<sup>230?</sup> »). La grande scène de banquet des membres du comité dans *The Committee* (Howard) montre à quel point leur alliance, qui prétend se fonder sur des motivations religieuses, repose en réalité sur l'intérêt et l'opportunisme : la possibilité d'une trahison n'est jamais loin. Craffy, personnage pervers, fils du nouveau *Podestà* de Naples dans *City Politiques* (Crowne), trahit dans un même mouvement son père et son parti dans une longue scène chaotique où chacun s'accuse mutuellement de préparer un complot<sup>231</sup>. Dans *The Wild Gallant* (Dryden), Failer et Burr sont de faux amis pour Sir Timorous, un personnage évidemment dominé : ainsi Failer encourage-t-il le cocuage de celui qui lui fait confiance

---

<sup>227</sup> *Id.*, acte II, p. 11.

<sup>228</sup> La représentation de faux témoignages dans les pièces fait écho au scandale politique des témoins irlandais de 1680, question sur laquelle nous reviendrons à plusieurs reprises. Pour l'ensemble des références, consulter l'index.

<sup>229</sup> A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, *op. cit.*, (1682), acte V, p. 50. Un peu plus tôt, Sir Timothy avait d'ailleurs menacé de vendre les *City Charters*.

<sup>230</sup> E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, *op. cit.*, (1681), acte V, p. 60.

<sup>231</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte IV, p. 55-56. Le fils accuse aussi le père d'être un cocu... alors qu'il se préparait à le cocufier lui-même. Bartoline a poussé sa propre femme dans les bras de Florio qu'il croyait mourant, dans l'espoir d'en retirer un avantage sur son testament.

(« *Failer* – there's no doubt you'll Cuckold him; and all that; for look you he's a person fit for nothing else »), et plus loin tente-t-il de lui voler sa fiancée Constance<sup>232</sup>.

Les personnages dominants sont donc seuls à continuer d'honorer les valeurs du serment, de la parole donnée et de la loyauté amicale, valeurs qui rappellent un lointain univers féodal, et sur le respect desquelles l'honneur de la personne est indexé. S'opposent à ce système les paradigmes comparables du droit et du contrat, qui engagent les personnages à un niveau plus superficiel et favorisent ainsi symboliquement la rupture et la trahison. Si ce second paradigme est lié davantage aux personnages dominés, ceux-ci n'ont pourtant pas le monopole de la trahison, comme on le verra plus loin<sup>233</sup>.

### *Rapport à l'argent : logique de dépense, logique d'accumulation*

« *Is it not better to let life go out in a blaze than a snuff*<sup>234</sup>? »

Dans la plupart des comédies, la stabilité foncière et économique n'est pas caractéristique des personnages dominants : au contraire, l'enjeu de la majorité des pièces est précisément de les voir s'approprier, le plus souvent par héritière interposée, une propriété ou une fortune, ce qui concorde avec le nombre de personnages dominants qui sont des fils cadets dans ces comédies, comme le montre Douglas Canfield dans *Trickster and Estates*<sup>235</sup>. Ces deux types de richesse, la propriété d'un domaine et la rente, sont ceux qui intéressent en priorité les personnages dominants, les fortunes issues du commerce se chiffrant, elles aussi, en termes de rentes plutôt que de capital fixe<sup>236</sup>. Comme l'admet Miranda avec un certain cynisme dans *The Virtuoso* (Shadwell), la fortune d'une jeune femme est bien souvent ce qui décide le héros à

---

<sup>232</sup> J. DRYDEN, *The Wild Gallant*, *op. cit.*, (1663), acte II, p. 16 et 23.

<sup>233</sup> Voir la partie « Déloyautés, figures de la trahison et tentation de l'opportunisme », p. 299 et suivantes.

<sup>234</sup> La réplique est prononcée par Raines, dans T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, *op. cit.*, (1672), acte I, p. 3.

<sup>235</sup> J. DOUGLAS CANFIELD, *Tricksters and Estates: On the Ideology of Restoration Comedy*, *op. cit.* Ainsi les enjeux économiques et amoureux sont toujours liés : épouser les jeunes filles sans fortune (ou les prostituées) est le lot exclusif des personnages dominés. Deux situations sont symétriques : les personnages dominants épousent la jeune fille qu'ils aiment et qui s'avère finalement être une héritière (comme Kinglove et Philippa dans *The Royalist* de D'Urfey), les personnages dominés épousent celles qu'ils croient être riches mais qui ne le sont pas (comme Eitherside qui épouse Aurelia dans *The Royalist* (D'Urfey), ou Sir Nicholas Cully dans *The Comical Revenge* d'Etherage). Il est vrai que Willmore et la prostituée La Nuچه forment un couple à la fin de *The Second Part of the Rover* (Behn), mais ils ne s'épousent pas. Sur la précarité économique des fils cadets, voir en particulier Lawrence Stone et Jane Fawtier, qui écrivent : « That younger sons of gentlemen in England were downwardly mobile to a degree unknown abroad is beyond dispute », et plus loin « there was almost no bottom to the pit of indigence into which a younger son of an English peer could fall » (L. STONE et J. C. FAWTIER STONE, *An Open Elite? England 1540-1880*, Oxford, Clarendon Press, 1984, p. 212 et p. 229).

<sup>236</sup> Lawrence Stone et Jeanne Fawtier-Stone affirment par ailleurs que la chasse à l'héritière est bien une réalité sociale pour les classes aristocratiques (L. STONE et J. C. FAWTIER STONE, *An Open Elite? England 1540-1880*, *op. cit.*, p. 123).

accepter un mariage autrement désavantageux pour lui (« We have Fortunes good enough to lure them to Matrimony<sup>237</sup> »). À cela s'ajoute la question de la dot (« portion »), qui accompagne souvent la présentation de la jeune femme qui deviendra l'intérêt amoureux du héros. Dans *Epsom-Wells*, Lucia et Carolina sont décrites par la liste des *dramatis personae* comme des femmes riches (« Ladies of Wit, beauty, and Fortune ») dont la fortune vient de la rente (« eight thousand pound [*sic*] and a handsom Wench of seventeen were no ill bargain<sup>238</sup> »). Même chose dans *The Countrey Wit* (Crowne), ou cette fois c'est un père qui cherche à rentabiliser sa fille par un mariage :

*Sir Thomas Rash* – Not time enough! why what had I to consider of that requir'd time?  
Here's my daughter Christina and 5000l Portion; there's Sir Mannerly Shallow, a young  
Baronet, and 2000l a year<sup>239</sup>.

Le cas à la fois le plus emblématique et le plus ambigu est bien sûr celui de Dorimant dans *The Man of Mode* (Etherege). Les motivations du personnage vis-à-vis de la femme qu'il séduit sont troubles jusqu'à la fin de la pièce : si Harriet et Dorimant ont pu être lus comme le *gay couple* idéal, Dorimant est tout d'abord intéressé par la fortune de Harriet, et il assure à la fin de la pièce ne l'épouser que pour pouvoir financer les ruineuses réparations de son château familial. Entre les deux, c'est lui qui prononce le célèbre distique cynique :

*Dorimant* – *The wise will find a difference in our Fate,  
You wed a Woman, I a good Estate*<sup>240</sup>.

Dorimant ne sera cependant pas amené à choisir entre épouser celle qu'il aime et obtenir l'argent qu'il désire : c'est le fait d'obtenir les deux à la fois qui le définit comme personnage dominant, comme nous allons le voir à présent.

La propriété et la rente, si elles ne s'équivalent pas parfaitement sur le plan symbolique, sont comparables dans les logiques héroïques de perte et de captation spectaculaires qui les gouvernent, et s'opposent ensemble aux stratégies d'accumulation progressive des richesses. L'opposition entre les deux logiques peut être illustrée par l'échange suivant entre Townly et Ramble dans *The London Cuckolds* (Ravenscroft) :

*Townly* – Love like riches comes more by fortune than industry.

<sup>237</sup> T. SHADWELL, *The Virtuoso*, *op. cit.*, (1676), acte I, p. 13.

<sup>238</sup> T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, *op. cit.*, (1672), n. p., puis acte II, p. 14.

<sup>239</sup> J. CROWNE, *The Countrey Wit*, *op. cit.*, (1676), acte I, p. 2.

<sup>240</sup> G. ETHEREGE, *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter*, *op. cit.*, (1676), acte I, p. 3, acte V, p. 92 et acte IV, p. 74.

*Ramble* – Perseverance will overcome destiny<sup>241</sup>.

Bien que Townly et Ramble soient tous les deux des personnages dominants, la pièce semble donner raison à Townly, qui parvient même, avec la chance qui le caractérise, à voler à Ramble sa belle, prouvant de cette façon sa supériorité.

Les personnages dominants sont ainsi souvent caractérisés au début des pièces par le déclassement économique, ou sa menace<sup>242</sup>. Trois types de déclassement sont possibles : ceux dûs aux excès du héros, les chantages à l'héritage (parfois liés à l'excès de ces dépenses, à des choix de mariage menaçants), enfin l'intervention d'un prédateur immobilier, notamment durant la guerre civile <sup>243</sup>. S'ensuivent deux motivations équivalentes au processus d'acquisition : soit il s'agit de récupérer une propriété perdue, soit, en épousant la personne appropriée, d'être en mesure de restaurer une propriété en état de délabrement (comme on l'a vu plus haut avec Dorimant de *The Man of Mode* d'Etherege). C'est déjà le cas dans *The Cheats* (Wilson), où le Squire Afterwit se plaint :

*Afterwit* – [...] That Estate  
Which you believe so fair (And were't not for  
My father's Debts, and some small slip of mine,  
Might have look't somewhat like it) is at present  
At that low Ebb, That if I don't look to't,  
In time, 'twill be quite past Recovery<sup>244</sup>.

Afterwit va s'employer durant toute la pièce à séduire une héritière pour éviter le pire. Dans *The Debauchee* (Behn), Lord Loveless a dû hypothéquer sa propriété en faveur d'un certain Sir Oliver, au nom lourd de sens<sup>245</sup>. Dans *The Rover* (Behn), Belvile est en exil, et sa pauvreté fait pleinement partie de l'intrigue en ce qu'elle complexifie sa quête amoureuse (« but what Jewels will that Cavalier [*Belvile*] present you with? Those of his Eyes and Heart? »). Dans cette réplique, la métaphore amoureuse classique des yeux comme bijoux est employée

---

<sup>241</sup> E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, op. cit., (1681), acte I, p. 7.

<sup>242</sup> Ainsi la servante Engine dans *the London Cuckolds* plaisante-t-elle : « I would sooner choose to be some rich Lady's woman than any a poor Lord's Wife » (*Id.*, acte III, p. 27).

<sup>243</sup> L'historien des mœurs Lawrence Stone estime que les dépenses extravagantes d'un seul individu pouvaient bel et bien mener à la ruine des familles entières, y compris très anciennes. Le niveau d'endettement pouvait rapidement atteindre un seuil désespéré et la menace était réelle. C'est un déclassement de ce type qui frappe par exemple la famille Cecil à la Restauration (L. STONE, *Family and Fortune: Studies in Aristocratic Finance in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Oxford, Clarendon Press, 1973, p. 152). Dans *The Crisis of the Aristocracy*, il souligne aussi que les dépenses personnelles colossales nécessaires pour maintenir un style de vie aristocratique faisait dépendre la noblesse des banquiers et marchands de la City (voir L. STONE, *The Crisis of the Aristocracy (1558-1641)*, op. cit., p. 505-543).

<sup>244</sup> J. WILSON, *The Cheats*, op. cit., (1663), acte I, p. 7.

<sup>245</sup> A. BEHN, *The Debauchee: or, the Credulous Cuckold*, op. cit., (1677), acte V, p. 59.

ironiquement comme symbole de l'absence de fortune du personnage, c'est-à-dire de ses manques, plutôt que des richesses de sa personne. Plus loin cette pauvreté est de nouveau évoquée : « Belvile has no Fortune to bring you to, banisht from his Countrey, despis'd at home, and pitt'y'd abroad<sup>246</sup> ». La situation est semblable dans *The Second Part of the Rover* (Behn), où Willmore et Beaumont rivalisent d'ingéniosité pour capter les deux héritières décrites comme « monstrueuses » à peine arrivées en ville<sup>247</sup>. Dans *The Cheats* (Wilson), le jeune Afterwit doit à tout prix épouser rapidement une jeune fille riche s'il veut pouvoir entretenir la propriété dont il vient d'hériter. Dans *Sir Salomon* (Caryll), Single a été déshérité par son père et doit retrouver sa propriété légitime, alors que dans *Marriage A-la-Mode* (Dryden) la perte de l'héritage n'est encore qu'une menace pour Palamede. L'oncle du héros Bellmour fait peser sur lui la même menace dans *The Town-Fopp* (Behn), tout comme Tom Wilding par son oncle au début de *The City-Heiress* (Behn). Courtine et Beaugard dans *The Souldiers Fortune* (Otway) sont deux militaires démobilisés, donc pauvres. Au début de *The Comical Revenge* (Etherege), Sir Frederick Frolick est sans le sou. Nombre de critiques ont ainsi remarqué que les enjeux amoureux sont indissociables des questions économiques dans les comédies de la Restauration : comme le résume cyniquement Harcourt dans *The Country-Wife* (Wycherley) : « Marriage is rather a sign of intererst, then love<sup>248</sup> ». À l'inverse, dans *The Committee* (Howard), la parvenue Mrs Day débarquant en carrosse, se fend d'un pourboire au conducteur pour imiter les façons de ses supérieurs. C'est pourtant son avarice qui transparait :

*Mrs Day* – Well, there's something to make thee drink.

---

<sup>246</sup> A. BEHN, *The Rover: or, The Banish't Cavaliers*, *op. cit.*, (1677), acte I, p. 3-4.

<sup>247</sup> Ces étranges femmes « monstrueuses » sont des juives, ce qui offre un prétexte à des plaisanteries antisémites féroces. La Restauration représente pourtant un moment de relative accalmie dans l'histoire de l'antisémitisme insulaire (voir D. S. KATZ, *The Jews in the History of England, 1485-1850*, Oxford, Oxford University Press, 1994). Il se pourrait cependant que cette intrigue soit une transposition de l'arrivée de Catherine de Bragançe et de sa cour en Angleterre lors de son mariage en 1661 et des moqueries qu'ont subies ces étrangères considérées comme laides (le mot de « monstre » apparaît dans les sources) et mal accoutrées. L'anecdote est rapportée dans A. RIBEIRO, *Fashion and Fiction: Dress in Art and Literature in Stuart England*, New Haven, Yale University Press, 2005, p. 217, ainsi que dans l'ouvrage d'histoire populaire p. , p. 374. Il se peut que la plaisanterie fasse allusion plus particulièrement à Philippa Temple, une suivante de la reine que la haute taille rendait vulnérable à la satire (voir H. LOVE, *English Clandestine Satire, 1660-1702*, *op. cit.*, p. 58).

<sup>248</sup> W. WYCHERLEY, *The Country-Wife*, *op. cit.*, (1675), acte II, p. 21. Parmi les critiques qui relèvent cette association stéréotypée, on peut citer par exemple Denis Lagaé, qui écrit : « L'héritage et l'héritière sont donnés comme inséparables en même temps qu'interchangeables [...] Ce réajustement permanent de ce qui 'prolonge' une personne est souligné de manière grotesque par les personnages ridicules » (thèse de doctorat de D. LAGAE, *Circularité dans la Comédie de la Restauration anglaise (1660-1700)*, *op. cit.*, p. 274). On trouve une allusion amusée à ce trope dans *She Wou'd if She Cou'd* (Etherege), où Gatty rit : « The truth is, such experienc'd Gentlemen / As you are, seldome mortgage your persons / Without it be to redeem your Estates » (G. ETHEREGE, *She Wou'd if She Cou'd*, *op. cit.*, (1668), acte V, p. 86). Sur le système don-contre-don comme figure paradoxale de la rivalité, voir le texte intitulé « La notion de dépense » dans G. BATAILLE, *La Part maudite*, Paris, Editions de Minuit, 1967.

*Coachman (aside)* – By my Whip, 'tis a Groat of more Than ordinary thinness. Plague on this new Gentry, how liberal they are<sup>249</sup>.

Alors que le geste veut imiter la magnanimité des grands seigneurs, c'est précisément la non-appartenance de Mrs Day à cette classe qui transparait. Dans cette même pièce, le personnage dominant, Colonel Blunt, perd également sa propriété face au comité de séquestration, et tout l'enjeu de la pièce est pour lui de le récupérer<sup>250</sup>.

Ce rapport à l'argent s'inscrit dans un système symbolique plus vaste que l'on pourrait appeler la logique de la « dépense héroïque de soi ». Le mépris aristocratique affiché des héros pour l'argent (« my Purse will never be my Pimp » dit Willmore dans *The Second Part of the Rover* de Behn<sup>251</sup>) alors même que la majeure partie de leur énergie est dirigée dans la pièce vers l'obtention d'un gain, n'est qu'un paradoxe en apparence. Ce qui importe, c'est la logique qui préside à la captation ou la perte des biens : chez les personnages dominants, il s'agit toujours d'un acte héroïque unique, lié à des qualités personnelles essentielles (séduction spectaculaire, ruse élaborée). Ainsi dans *The Committee* (Howard), Colonel Blunt refuse-t-il de jurer le Covenant, ce qui lui permet de préserver son honneur mais lui fait aussi perdre en un instant l'ensemble de sa fortune<sup>252</sup>. Ce type de captation de la richesse s'oppose explicitement à la logique d'accumulation patiente, contrôlée, non individualisée du commerce ou des procédures légales. Comme le formule Norbert Elias dans *La Société de cour*, une même logique gouverne l'acquisition et la dépense, qui se doivent toutes les deux d'être spectaculaires chez les personnages dominants, au point de parfois défier le raisonnable :

Ce qui, aux yeux de la morale économique du bourgeois, n'est que du gaspillage (s'il doit contracter des dettes, pourquoi ne réduit-il pas son train de vie ?) est en réalité l'expression d'un ethos propre à l'ordre des seigneurs [...] il n'est pas l'expression d'un libre choix<sup>253</sup>.

Chez Elias, c'est là le propre de la morale aristocratique : dans les comédies du corpus, les personnages dominants ne sont pas tous nobles comme nous l'avons vu, mais chacun demeure

---

<sup>249</sup> R. HOWARD, *Five new Plays, viz. The Surprisal, The Committee, Comedies, and The Indian Queen, The Vestal Virgin, The Duke of Lerma, Tragedies, op. cit.*, (1662), acte I, p. 57.

<sup>250</sup> On peut lire ici une allusion historique au duc de Buckingham, qui n'est parvenu à sauver sa propriété du comité que par un mariage. Plus largement, John Wilson estime que parmi les grandes figures de la vie courtisane de la Restauration, Rochester et Dorset étaient aussi célèbres pour leur mariage spectaculaire avec des héritières.

<sup>251</sup> A. BEHN, *The Second Part of the Rover, op. cit.*, (1681), acte V, p. 69.

<sup>252</sup> R. HOWARD, *Five new Plays, viz. The Surprisal, The Committee, Comedies, and The Indian Queen, The Vestal Virgin, The Duke of Lerma, Tragedies, op. cit.*, (1662), acte I, p. 62.

<sup>253</sup> Elias parle aussi d'une « obligation de classe », et va jusqu'à dire qu'il n'y a pour ces classes « aucune possibilité honorable de limiter sa consommation ». Ainsi « les élites de cour des sociétés pré-industrielles ne méprisaient pas le travail comme tel, mais le travail pour gagner de l'argent et l'argent gagné par le travail » (N. ELIAS, *La Société de Cour, op. cit.*, p. 33 pour la citation sortie, puis p. 36, p. 60 et p. 56 pour les citations en note).

gouverné par cette éthique aristocratique, qui dépasse le seul domaine économique. Dans *Le Prince et le Marchand*, Pierre Barbéris distingue « l'argent empilé » et « l'argent follement gagné ou dépensé [...] l'argent fonctionnaire et mondain [de] l'argent aventuré et mérité<sup>254</sup> ». Ce qui distingue le second type d'accumulation de richesse est un processus « d'individuation » : c'est-à-dire qu'il permet en même temps le maintien d'un ordre social (respect de l'honneur, des hiérarchies) tout en ménageant un espace de transgression héroïque (amour, désobéissance filiale<sup>255</sup>). On retrouve aussi cette insistance chez l'historien Lawrence Stone, qui considère même le système des dépenses comme « the acid test of rank ». « The prime test of rank was liberality » explique-t-il, et c'est ainsi que le statut social d'un individu ou d'une famille dépend moins de ses revenus que de son mode de dépense ostentatoire<sup>256</sup>. Il existe donc une corrélation essentielle, d'ordre social, entre l'acquisition spectaculaire et la perte brutale d'argent : au jeu, à la taverne, pour offrir des cadeaux démesurés à une femme courtisée, et ainsi de suite. Une fois encore, Willmore correspond parfaitement à son type et à l'horizon d'attente du spectateur lorsque Beaumont dit à son propos, dans *The Second Part of the Rover* (Behn) « I have known thee venture all thy stock for a new Woman<sup>257</sup> ». Dans *The Committee* (Howard), Charles Careless se distingue par sa générosité pécuniaire<sup>258</sup>. On pense aussi à Loveby de *The Wild Gallant* (Dryden), qui ne cesse de distribuer généreusement l'argent qu'il trouve comme par miracle dans sa poche, alors même qu'il a à peine de quoi vivre, ou encore à Wildblood de *An Evening's Love* (Dryden) qui dilapide son argent avec inconséquence, tout comme son amour (« I have a Banque of Love, to supply every ones occasions [...] I pay all at first, and without questioning who brought the Bill<sup>259</sup> »).

Le jeu d'argent tient donc logiquement une grande place dans l'*ethos* des personnages dominants. On trouve beaucoup d'allusions à ces jeux dans des comédies du corpus, ainsi que quelques scènes où le jeu est représenté. L'attitude des personnages vis-à-vis du jeu, parce qu'elle s'inscrit dans le réseau d'oppositions que nous décrivons ici, devient ainsi l'un des symboles de son appartenance au groupe des dominants ou des dominés, ce qui en fait, non pas

---

<sup>254</sup> P. BARBERIS, *Le Prince et le Marchand : Idéologiques : la littérature, l'histoire*, Paris, Fayard, 1980, p. 377.

<sup>255</sup> *Id.*, p. 68.

<sup>256</sup> Lawrence Stone insiste également sur l'importance de la générosité dans le système des valeurs aristocratiques, générosité qui s'oppose implicitement à l'idéal calviniste et puritain d'économie, d'accumulation et de non-consommation (L. STONE, *The Crisis of the Aristocracy (1558-1641)*, *op. cit.*, p. 42 et 44).

<sup>257</sup> A. BEHN, *The Second Part of the Rover*, *op. cit.*, (1681), acte I, p. 5.

<sup>258</sup> R. HOWARD, *Five new Plays, viz. The Surprisal, The Committee, Comedies, and The Indian Queen, The Vestal Virgin, The Duke of Lerma, Tragedies*, *op. cit.*, (1662), acte IV, p. 95.

<sup>259</sup> J. DRYDEN, *The Wild Gallant*, *op. cit.*, (1663), puis J. DRYDEN, *An Evening's Love, or the Mock-Astrologer*, *op. cit.*, (1668), acte IV, p. 51-52.



une caractéristique anecdotique, mais un trope qui joue un rôle central dans l'économie symbolique des pièces<sup>260</sup>. La plupart du temps, la bienveillance de la fortune au jeu marque, une fois de plus, la supériorité des personnages dominants et l'infériorité des autres. Dans *Madam Fickle* (D'Urfey), Lord Bellamour gagne de l'argent au backgammon, tandis que son adversaire est un perdant-né (« has kind of a losing Face – he'l [*sic*] never thrive at play »). Même aux jeux de hasard, le sort des dominés reste majoritairement de perdre, comme c'est le cas pour Sir Marr-all, qui regrette : « my villainous old Luck still follows me in Gaming, I never throw the Dice out of my hand, but my Gold goes after 'em<sup>261</sup> ». La malchance au jeu sert ici de signe de l'insuffisance plus générale du personnage, dédaigné par la Fortune.

Il ne s'agit cependant pas de distinguer les personnages qui gagnent de ceux qui perdent : ce qui compte est bien plutôt de savoir comment on accepte de gagner ou perdre. Dans la même pièce, Manly, personnage dominant, perd face à Zechiel, personnage ridicule, avec ces mots de défiance ironique : « since it was my Fortune to lose, Fate did me a great honour is choosing your Lordship for my Conquerour<sup>262</sup> ». Dans *The London Cuckolds* (Ravenscroft), Wilblood et Courtly passent leurs nuits à jouer et s'enivrer, sans que l'on sache s'ils gagnent ou s'ils perdent. Wildblood, dans *An Evening's Love* (Dryden) gagne ou perd alternativement (« I've swept your Gaming-house, i'faith, *Ecce signunt* » dit-il, avant de retourner jouer et de tout perdre<sup>263</sup>). *The Town-Fopp* (Behn), où Bellmour est prêt à se ruiner au jeu dans une pulsion auto-destructrice et perd contre Sir Tawdrey, le personnage dominé, ne constitue guère une exception puisqu'on apprend plus loin que Sir Tawdrey a triché<sup>264</sup>. Loveby dans *The Wild Gallant* (Dryden) est au centre de deux scènes de jeu où il perd jusqu'à son domaine (« *Failer* – good Fortune at all Games; but no Estate: he had one, but he has made a Devil on't long ago<sup>265</sup> »). Le détachement sublime vis-à-vis de la perte et du gain, l'indifférence à l'excès et la dépense illimitée de soi sont ce qui fait le prestige du jeu, c'est-à-dire que celui-ci réside

---

<sup>260</sup> Sur le rôle symbolique du jeu dans l'éthique aristocratique, voir par exemple J. ASHTON, *The History of Gambling in England*, Montclair, Patterson Smith, 1969; J. RICHARD, *The Romance of Gambling in the Eighteenth-Century British Novel*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011 ou D. T. ANDREW, *Aristocratic Vice. The Attack on Duelling, Suicide, Adultery and Gambling in Eighteenth-Century England*, New Haven, Yale University Press, 2013.

<sup>261</sup> J. DRYDEN, *Sir Martin Marr-all: or, The Feign'd Innocence*, Londres, Henry Herringman, 1691, (1667), acte I, p. 5.

<sup>262</sup> T. D'URFEY, *Madam Fickle: or the Witty False One*, Londres, James Magnes and Richard Bentley, 1677, (1676), acte I, p. 7-8.

<sup>263</sup> J. DRYDEN, *An Evening's Love, or the Mock-Astrologer*, *op. cit.*, (1668), acte III, p. 42 puis p. 48.

<sup>264</sup> A. BEHN, *The Town-Fopp: or Sir Timothy Tawdrey*, *op. cit.*, (1676), acte V, p. 52. Les amis de Tawdrey, Sham et Sharp, se trahissent d'ailleurs l'un l'autre pour de l'argent.

<sup>265</sup> J. DRYDEN, *The Wild Gallant*, *op. cit.*, (1663), acte I, p. 4. Loveby est par ailleurs si pauvre qu'il ne peut pas entretenir sa domesticité.

davantage dans l'attitude, voire l'*ethos* du joueur que dans l'issue du jeu lui-même<sup>266</sup>. Careless dans *The Debauchee* (Behn) est aussi, malgré son statut de dominant, malchanceux au jeu :

*Watt* – Has the Die quite fail'd you, and all the Cheats that thereupon depend? Your *Marrabone* bowling Booties forsaken you? Your Tennis Court Betting? Your Cok-Pit Cozenages too? and all your Arts of borrowing<sup>267</sup>?

Le valet Watt semble suggérer, il est vrai, que la tricherie n'est pas étrangère à Careless, mais on peut retenir surtout l'addiction aux jeux divers, et la dilapidation inconséquente de sa fortune.

À l'opposé, le type dominé est attaché à la rétention d'argent : que ce soit par avarice, par un mode d'accumulation économe, ou les deux. Ce mode d'accumulation correspond à un *ethos* capitaliste, bourgeois et commercial, qui est globalement celui des catégories sociales qui composent le groupe des dominés (évoquées plus haut). Ainsi Gomez, personnage odieux de *The Spanish Fryar* (Dryden), est un riche banquier. Bracadoro de *The Surprisal* (Howard) est ridicule de prendre l'argent pour mesure de la valeur personnelle (« I regard no body that is not richer then my self<sup>268</sup> »). Crack se déguise en riche marchand colonial, personnage susceptible de séduire un père avare, pour le convaincre de céder sa fille dans *Sir Courtly Nice* (Crowne). L'avocat Bartoline assume de vendre ses capacités au plus offrant à la fin de *City Politiques* (Crowne), sans souci éthique particulier. Le nom de Charlot Getall, héritière dans *The City-Heiress* (Behn), dit assez ses origines vulgaires et le réflexe d'accaparement qui a fait la fortune de sa famille. Dans *The Second Part of the Rover* (Behn), le personnage de Carlo est assez riche pour s'offrir les services de la prostituée La Nuche, qui est amoureuse de Willmore : celle-ci esquive en envoyant à sa place une collègue sur le retour<sup>269</sup>. Dans la même pièce, Sir Fetherfool est à la fois riche et avare (il tente même de voler les bijoux des héritières monstrueuses<sup>270</sup>) : lui aussi est résolument un personnage dominé. Pour finir, le public ne peut que rire de Sir Tawdrey dans *The Town-Fopp* (Behn) lorsqu'un autre personnage, socialement son inférieur, dit de lui

---

<sup>266</sup> Harold Love considère ainsi qu'être prêt à perdre de l'argent aux cartes constituait une sorte de ticket d'entrée pour certains cercles sociaux (H. LOVE, *English Clandestine Satire, 1660-1702*, *op. cit.*, p. 17). Ici on peut voir la proximité des attitudes dominantes face au jeu et face aux femmes, ou au vin, dans les trois cas symboliquement une dépense illimitée de soi. D'ailleurs, le champ lexical du jeu d'argent est souvent utilisé comme métaphore dans les scènes de séduction, la maîtrise du jeu sexuel et du jeu social étant symboliquement corrélées.

<sup>267</sup> A. BEHN, *The Debauchee: or, the Credulous Cuckold*, *op. cit.*, (1677), acte I, p. 2. Le goût des vêtements et de l'excès de vin de Careless sont soulignés un peu plus loin (acte I, p. 6 ainsi que acte III, p. 23) ainsi que sa beauté physique, malgré les maladies vénériennes qui le rongent (acte I, p. 6).

<sup>268</sup> R. HOWARD, *The Surprisal*, *op. cit.*, (1662) acte I, p. 8.

<sup>269</sup> Behn présente une scène semblable dans la première partie de *The Rover*, lorsque la prostituée Angellica Bianca se refuse par amour pour Willmore, au vice-roi don Antonio, qui a pourtant payé une somme faramineuse pour l'avoir.

<sup>270</sup> Le vol de bijoux par Elvira et Lorenzo dans *The Spanish Fryar* (Dryden), s'il échoue, n'est pas traité avec la même dureté, puisqu'il s'agit de personnages dominants.

qu'il cherche à s'acheter une maîtresse (« purchase a Mistriss, to purchase the Reputation [...] to purchase a little Grandeur<sup>271</sup> »). Vouloir acheter ce qui ne s'achète pas est l'erreur commune des personnages dominés, ce qui fait d'eux des cibles ridicules<sup>272</sup>. Dans *The London Cuckolds* (Ravenscroft), la division entre personnages dominants et dominés recoupe la division symbolique entre la logique comptable qui est celle de Wiseacre et de Doodle (obsédé par sa « Counting-house » et prêt à renoncer à sa nuit de noce lorsque débarque un bateau chargé de marchandises), et la logique de dépense de Townly, opposition résumée ainsi :

*Townly* – I know thou art positive, ill-natur'd and hard-hearted, and wouldst not part with one hadst though twenty. But for punishment I wish thee the same curse I do to Misers that hoard up Gold, and would not part with any to save a man from starving<sup>273</sup>.

La logique comptable, illustrée par une avarice confinant à la cruauté, caractérise donc des personnages dominés.

Les personnages dominés peuvent eux aussi participer à des jeux d'argent, mais leur attitude sera, dans la majorité des cas, une attitude inadéquate : ils sont nombreux soit à perdre, soit à tricher. Dans les deux cas, leur infériorité est à la fois reflétée et constituée par une malchance conçue non pas comme simple hasard statistique, mais comme un destin, une Providence, voire un mérite récompensé : dans le cas du tricheur par exemple, la recherche de bénéfices matériels et symboliques d'une prise de risque sans acceptation du danger inhérent à celle-ci est aussi compromettante que ne le serait un duel truqué<sup>274</sup>. Dans *Epsom-Wells* (Shadwell), Bisket perd tout son argent au jeu, et au lieu de limiter ses pertes, continue de croire à sa chance inexistante et se fait duper sans arrêt. Justice Trice dans *The Wild Gallant* (Dryden) a ceci de semblable avec Bisket qu'il ne semble pas comprendre qu'il ne peut jamais que perdre :

*Trice* – Cinque and Cater: my Cinque I play here Sir, my Cater here Sir: Now for you Sir: but first I'll drink to you Sir; upon my Faith I'll do you reason Sir, mine was thus full Sir:

---

<sup>271</sup> A. BEHN, *The Town-Fopp: or Sir Timothy Tawdrey*, *op. cit.*, (1676), acte I, p. 9.

<sup>272</sup> Une telle punition comique n'est pas originale : on la trouve déjà, entre autres, chez Molière. Dans *Le Bourgeois gentilhomme* par exemple, Molière raille le bourgeois qui s'essaye à la galanterie plutôt que les galants véritables. Rappelons d'ailleurs que Monsieur Jourdain a acheté son titre de noblesse. Susan Staves considère de façon générale que la possibilité d'acquérir les signes extérieurs de noblesse a entraîné leur dévaluation (S. STAVES, « A Few Kind Words for the Fop », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 22, n° 3, t 1982, p. 413-428, p. 426).

<sup>273</sup> E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, *op. cit.*, (1681), acte I, p. 12. Il faut cependant signaler le cas symboliquement intermédiaire de Ramble, personnage dominant inférieur à Townly, qui doit payer une servante plusieurs fois pour parvenir à ses fins amoureuses.

<sup>274</sup> La seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, où émerge historiquement le calcul de probabilités, voit la mise en concurrence de différents discours du hasard et du destin. Le calcul de probabilité a cependant historiquement peu intéressé les joueurs, qui préféreraient le frisson du risque authentique. Sur la question, voir I. HACKING, *The Taming of Chance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, ainsi que J. RICHARD, *The Romance of Gambling in the Eighteenth-Century British Novel*, *op. cit.*.

pray mind you play Sir: — Size Ace I have thrown: I'll play them at length Sir: — will you Sir? then you have made a blot Sir; I'll try if I can enter: I have hit you Sir.  
 – I think you can cog a Dye Sir.  
 – I cog a Dye Sir? I play as fair as you, or any man.  
 – You lye Sir, how lye Sir; I'll teach you what 'tis to give a Gentleman the lye Sir. —  
*Throws down the Tables.*  
*They all laugh and discover themselves*<sup>275</sup>.

Dans cet extrait, Justice Trice, dont le nom-même évoque les cartes à jouer, est surpris par les autres personnages absorbé par un jeu de dés... contre un adversaire invisible et anonyme, qu'il nomme « Sir » et n'est autre que lui-même. Trice est ici, de façon absurde, à la fois la victime et l'auteur de la triche : toujours est-il que, mauvais perdant, il perd son sang-froid en renversant la table. Naturellement, cette absence de maîtrise de soi lui vaut les moqueries des autres personnages. Un peu plus loin dans la même pièce, Justice Trice est cette fois surpris en plein de jeu de piquet, toujours contre lui-même. Là encore, cette scène est l'occasion d'une démonstration de supériorité du personnage dominant :

*Table set with Cards upon it.*  
*Trice walking: Enter Servant.*  
*Servant* – Sir, some Company is without upon Justice-business.  
*Trice* – Sawey Rascal, to disturb my Meditations.  
*Exit Servant.*  
 I, it shall be he: *Jack Loveby*, what think'st thou of a Game of Picquet, we two, hand to fist! you and I will play one single Game for ten pieces: 'tis deep stake *Jack*, but, 'tis all one between us two: you shall Deale *Jack*, who I, Mr. Justice, that's a good one, you must give me use for your hand then; that's six i'th hundred? Come, lift, lift, mines a ten; Mr. Justice: – mines a King, oh ho, *Jack*, you Deale. I have the advantage of this Ifaith, if I can keep it.  
     He Deales 12 a piece, 2 by 2.  
     And lookes on his own Cards.  
 I take seven, and look on this – Now for you *Jack Loveby*.  
*Enter Loveby behind.*  
*Loveby* – How's this? am I the man he fights with ?  
*Trice* – I'll do you right *Jack*; as I am an honest Man you must discard this, ther's no other way: if you were my own Brother I could do no better for you. – Zounds, the Rogue has a Quint-Major, and three Aces younger hand. –  
     Looks on t'other Cards.  
 Stay; what and I for the Point? but bare Forty, and he Fifty one: Fifteen and Five for the Point, 20, and 3 by Aces, 23. well, I am to play first: 1.23. 2. 23. 3. 23. 4. 23. – Pox on't, now I must play into his hand: 5 -- now you take it *Jack*, 5. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. and the Cards Forty.  
*Loveby* – Hitherto it goes well on my side. –  
*Trice* – now I Deale: How many do you take *Jack*? All? then I am gone: What a rise is here! 14 by Aces, and a Sixieme Major: I am gone, without looking into my Cards. – I, I (*Takes up an Ace and bites it*) thought so: If ever a Man Play's with such curs'd Fortune, I'll be hang'd, and all for want of this damned Ace – there's your ten pieces, with a Pox to you, for a Rooking beggarly Rascal as you are.

<sup>275</sup> J. DRYDEN, *The Wild Gallant*, op. cit., (1663), acte I, p. 13. La présentation de l'édition originale est respectée. L'expression « to give the lye » rappelle discrètement l'analogie du jeu avec le duel.

*Loveby* – What occasion have I given you for these words, Sir? Rook and Rascal! I am no more Rascal then your self, Sir.

*Trice* – How's this! How's this !

*Loveby* - And though for this time I put it up, because I am a winner.

*Snatches the Gold.*

*Trice* – What a Devil do'st thou put up: not my Gold I hope *Jack*?

*Loveby* – By your favor but I do; and 'twas won fairly; a Sixieme, and Forteen by Aces by your own confession. -- What a Pox we don't make Childrens Play I hope ?

*Trice* – Well, remember this, *Jack*, from this hour I forswear playing with you when I am alone; What, Will you bate me nothing on't ?

*Loveby* – Not a farthing, *Justice*: I'll be Judged by you, if I had lost you would have taken every piece on't: what I win, I win. – and there's an end<sup>276</sup>.

Vraisemblablement les deux scènes, mal justifiées par l'intrigue, ont surtout été écrites pour mettre en valeur les talents d'un acteur en particulier, qui a pu donner libre cours à son génie comique dans des improvisations inventives (on note par exemple la didascalie étrange qui indique que le personnage mord un as à pleines dents). Ici encore, Trice joue contre lui-même, dans un écho distant de la figure du *miles gloriosus*, qui n'a le courage de se battre que quand il n'a pas d'adversaire. Cette fois-ci cependant, Trice nomme son adversaire imaginaire, qui n'est autre que Jack Loveby, le personnage dominant de la pièce, dont le prénom correspond aussi à une figure du jeu de carte<sup>277</sup>. Alors que Trice est, une fois de plus, victime d'une malchance humiliante au point de perdre contre lui-même, Loveby surgit derrière lui et l'escroque, le laissant incapable de se défendre. L'argent est ici ce qui fait le plaisir et le prestige du jeu, sans lequel (« we don't make Childrens Play I hope? »). Il est vrai que la victoire de Loveby n'est guère glorieuse, même s'il affirme avoir gagné à la loyale (« fair play ») : Loveby s'apparente davantage dans cette scène à un escroc picaresque qu'à un gagnant héroïque, et sa victoire sans risque ne saurait être qualifiée de providentielle. On peut comparer Justice Trice au personnage de Sir Martin Marr-all, toujours de Dryden, dans la pièce qui porte son nom. Sir Martin se lamente, lui aussi, de son extrême malchance au jeu, qui correspond à son ethos de personnage dominé :

*Sir Martin Marr-all* – My villainous old Luck still follows me in Gaming, I never throw the Dice out of my hand, but my Gold goes after 'em: if I go to Picquet, though it be but a Novice in't, he will picque and repicque, and Capot me twenty times together: and, which most mads me, I lose all my Sets, when I want but one of up.

*Sir John Swallow* – The pleasure of Play is lost, when one loses at that unreasonable rate.

*Sir Martin* – But I have sworn not to touch either Cards or Dice this half year.

---

<sup>276</sup> *Id.*, act IV, p. 41. Ici aussi, la présentation correspond à celle de l'édition originale.

<sup>277</sup> Le mot de *Jack* pour désigner le valet de carte n'apparaît, selon l'Oxford English Dictionary, qu'en 1674 dans *The Compleat Gamester* de Charles Cotton. Il n'est cependant pas impossible que le terme ait été en circulation avant cette date.

*Sir John* – The Oaths of losing Gamesters are most minded; they forswear play as an angry Servant doth his Mistress, because he loves her but too well<sup>278</sup>.

Non seulement Sir Martin ne gagne pas, mais il multiplie les efforts inutiles, il se montre affecté par ses pertes et va même jusqu'à s'en lamenter, trois caractéristiques qui le caractérisent résolument comme un dominé : en face, on devine le peu d'effet du bon sens de Sir John Swallow<sup>279</sup>.

Au stéréotype dominé correspond donc plusieurs types d'attitude par rapport à l'argent : d'une part l'accumulation et la rétention avare, d'autre part les tentatives avortées de dépense héroïque. Dans les deux cas, le destin du personnage dominé est la perte. L'avare de comédie existe pour être volé. Pour ce qui est du jeu, victoires et défaites n'alternent pas chez ces personnages comme le voudraient les lois du hasard : leur stéréotype les attache, là aussi, à la défaite.

### *Logique de la grâce, logique de l'effort*

Ce que nous avons appelé la dépense héroïque de soi des personnages dominants dépasse le simple rapport à l'argent, ce que la question du jeu suggérait déjà. On pourrait aussi parler d'une logique de la grâce, de la gratuité et du « naturel » (au sens rhétorique), symboliquement opposée à une logique de l'effort laborieux et manifeste, qui tend avec volontarisme vers un but précis<sup>280</sup>. C'est ainsi qu'une même rhétorique de l'exploit, de la

---

<sup>278</sup> J. DRYDEN, *Sir Martin Marr-all: or, The Feign'd Innocence*, op. cit., (1667), act I, p. 4-5.

<sup>279</sup> On trouve une allusion au jeu comme addiction aussi dans cet échange tiré de *Tarugo's Wiles* : « *Tarugo* – For that reason, whilst I am young, I'll bestir myself like a Lord that comes to his Honour before his Fortune. *Horatio* – Right! or like a hungry Courtier that's been long out of play » (T. ST SERFE, *Tarugo's Wiles: or, the Coffee-House*, op. cit., (1667), acte V, p. 41). On pourrait assimiler le discours raisonnable de Sir John à un discours de prudence bourgeoise, ce qui suggère déjà la réversibilité du trope.

<sup>280</sup> La dialectique du vrai et du faux, que prolonge le débat sur la supposée « hypocrisie » ou non des personnages, n'a qu'un sens limité, surtout au théâtre. Les pages de Norbert Elias sur la non-pertinence de la dialectique du naturel et de l'artifice méritent cependant d'être citées. Ainsi, dans *La Société de Cour*, Elias écrit : « les aristocrates de cour ont souvent parfaitement conscience de mettre un masque dans leur contact avec des hommes de leur rang, et ils savent que l'habitude du masque est devenue pour eux une seconde nature ». La puissance du bon courtisan réside dans l'intériorisation des contraintes morales et sociales qui pèsent sur lui, et la force de cet autocontrôle est ce qui fait sa supériorité, un héritage des préceptes de Castiglione. À l'inverse, « l'homme qui laisse transparaître l'effort qu'il fait pour se dominer, pour cacher sa tension intérieure par une attitude crispée, aura toujours le dessous ». (N. ELIAS, *La Société de Cour*, op. cit., p. 272, puis p. 104). Jörn Leonard et Christian Wieland rejoignent ici Norbert Elias en refusant également la distinction entre naturel et artifice : « the importance of aesthetics in the aristocratic lifestyle [...]: aristocrats, by obeying the rules of the judiciary and by displaying a certain distance to them at the same time – or by imitating the heroes of classical antiquity, when they fought battles or meddled in politics – tended to style themselves as works of art ; they had a propensity to explicitly 'fashion' their public persona. Aesthetics in the narrow sense, therefore, were not simply a more or less superfluous aspect of aristocratic life ; they lay at the heart of any nobleman's existence. » (J. LEONARD et C. WIELAND (éd.), *What Makes the Nobility Noble? Comparative Perspectives from the Sixteenth to the Twentieth Century*, op. cit., p.27). John Traugott ne dit pas autre chose lorsqu'il écrit « The world of manners comedy is a sort of Hobbesian

distinction extraordinaire, de l'action gratuite, irrationnelle, voire dans certains cas contre-productive, sous-tend chez les personnages dominants aussi bien l'attitude vis-à-vis de l'alcool (plus particulièrement du vin), de la débauche, du jeu d'argent et du *wit* étincelant, mais aussi du vêtement<sup>281</sup>. L'affinité symbolique entre ces différentes caractéristiques est très visible dans une pièce comme *Epsom-Wells* (Shadwell), où le personnage de Rains se définit par son éthique de la dissipation, aussi bien de son argent que de son amour :

*Lucia* – Love is so foolish and scandalous a thing, none now make use of any thing but ready money.

*Rains* – Methinks ready Love is a pretty thing [...]

*Lucia* – That you squander it away upon every one you see, as a young Prodigal newly of age, treats and pays reckonings for every body<sup>282</sup>.

Même si cette éthique est prononcée ici sur le ton du reproche, elle correspond bien à une réalité stéréotypique théâtrale, et Lucia épouse finalement Rains. Dans la même pièce, Belville fait allusion à des soirées de vin et de jeu<sup>283</sup>. La permanence de ce stéréotype est telle qu'elle est parfois l'objet de plaisanteries auto-réflexives comme dans *The Debauchee* (Behn). Alors qu'on l'accuse d'ivrognerie, de débauche, et qu'il sort tout juste de prison, le jeune Careless se défend de la manière suivante : « Couldst thou not tell him again, that I have taken all the courses, a young Gentleman can, to maintain himself like one<sup>284</sup>? ». L'effet comique produit par cette

---

state of nature in the drawing room ; the best artificer will win. In short, manners, however artful, are natural. Manners are fate » (J. TRAUGOTT, « The Rake's Progress from Court to Comedy: A Study in Comic Form », *op. cit.*, p. 398). La performance du *wit* s'intègre parfaitement à cette articulation : comme l'écrit Florence March, « il semble qu'une fonction essentielle du *wit* consiste en effet à concilier habilement les deux niveaux de réalité que sont nature et apparence » (thèse de doctorat de F. MATTEI-MARCH, *Théâtralité dans la Comédie de la Restauration anglaise (1660-1710)*, *op. cit.*, p. 151). D'un point de vue sociologique, Lawrence Stone et Jeanne Fawtier expliquent que la vision d'un choc culturel (« On the one side was the entrepreneur. He was an upwardly mobile capitalist, combining a spirit of adventure with rational organization to minimize risk. He lacked culture, sophistication, and a sense of values other than the maximization of profit. On the other side was the country squire. His chief characteristics were education in the classics, and the pursuit of a life of elegant ease and leisure based primarily in the countryside. He was also a virtuoso, an admirer of aesthetic beauty in art, architecture, and gardens, a defender of tradition and the rights of birth, and (in theory) a conscientious paternalist ruler of the countryside. He was interested in spending rather than getting and he was constantly exposed to the wiles of the crafty entrepreneur, merchant, or banker ») est largement un mythe (L. STONE et J. C. FAWTIER STONE, *An Open Elite? England 1540-1880*, *op. cit.*, p. 22).

<sup>281</sup> Elias rappelle cette citation de Montesquieu décrivant le climat moral et psychologique de l'aristocratie : « On n'y juge pas les actions comme bonnes, mais comme belles, comme justes, mais comme grandes, comme raisonnables, mais comme extraordinaires ». Cet idéal n'est d'ailleurs dès le départ pas incompatible, au contraire, avec la destruction finale de l'individu lui-même, comme c'est le cas pour Roland à Roncevaux (N. ELIAS, *La Société de Cour*, *op. cit.*, p. 110). On aurait aussi pu parler de l'importance des jurons dans la performance dominante, exhibée dans cet exemple de *The Wild Gallant* : « [Sir Timorous] has been a great Fanatick formerly, and now has got the habit of Swearing, that he may be thought a Cavalier » (J. DRYDEN, *The Wild Gallant*, *op. cit.*, (1663), acte I, p. 12).

<sup>282</sup> T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, *op. cit.*, (1672), acte III, p. 52.

<sup>283</sup> *Id.*, acte III, p. 83.

<sup>284</sup> A. BEHN, *The Debauchee: or, the Credulous Cuckold*, *op. cit.*, (1677), acte I, p. 1. Encore une fois, on distingue ici la débauche, liée à la prostitution et à l'argent, du succès érotique ou amoureux, lié à des qualités individuelles

réplique est au moins double : d'abord parce qu'elle lie explicitement l'affirmation d'un statut social à des comportements transgressifs, ensuite parce qu'elle formule un code social (ou du moins théâtral) normalement implicite<sup>285</sup>. Que cette déclaration soit ironique ou non ne change rien au constat : dans la comédie de la Restauration, les excès, pourvu qu'ils aient l'apparence du naturel, s'inscrivent dans une même logique stéréotypique, et ces comportements s'articulent aux questions sociales évoquées précédemment<sup>286</sup>. Dans tous les cas, les excès et artifices n'ont de valeur comme instruments d'auto-affirmation que dans la mesure où les « ficelles » de la performance n'apparaissent pas : la performance n'est réellement réussie (permettant au personnage dominant d'affirmer correctement sa supériorité) que si elle conserve l'apparence d'une grâce naturelle. Au contraire, là où l'effort et l'artifice se perçoivent, la performance est vaine, et le personnage est dominé<sup>287</sup>.

L'une des expressions les plus évidentes de cette opposition de la grâce et de l'effort est le code vestimentaire, à la fonction métonymique : au théâtre plus encore qu'ailleurs, pour citer Nicole Pellegrin, « tout habit est une partie qui dit le tout<sup>288</sup> ». Le spectateur, contrairement au lecteur, pouvait sans doute interpréter au premier coup d'œil un réseau de codes vestimentaires assez complexes : fanfreluches, habits noirs et austères, vêtements de goût ou à la mode devaient sans doute situer d'emblée le personnage<sup>289</sup>. Dans *La Société de Cour*, Norbert Elias évoque déjà l'importance du luxe, y compris dans les vêtements, dans le système d'affirmation sociale : le luxe, c'est-à-dire le refus d'une orientation utilitariste de la consommation, n'est pas,

---

de l'amant et de l'amante, qui sera traité plus loin, même s'il existe bien sûr de nombreux recoupement entre les deux questions.

<sup>285</sup> Il importe peu ici de déterminer si la débauche et l'excès étaient effectivement des formes d'affirmation d'un *ethos* aristocratique ou courtisan : il suffit de constater que c'est le cas au théâtre. La réplique de Careless renvoie peut-être moins à une réalité historique qu'à un code, une convention : l'effet comique réside en tout cas dans la formulation de ce code, dont le prestige est justement lié au statut implicite. Careless se rapproche donc à cet instant du *fop*, qui connaît les codes, les applique, mais laisse trop transparaître leur caractère artificiel.

<sup>286</sup> Dans *Epicoene* de Ben Jonson, ce sont les usurpateurs et les membres du *Commonwealth* qui sont bagarreurs, luxueux, ivrognes et gloutons. L'*ethos* dominant constitue donc un déplacement du stéréotype.

<sup>287</sup> Georges Vigarello, dans son chapitre intitulé « La virilité moderne, conviction et questionnements », insiste sur le caractère historique de la valorisation de la finesse, de la grâce, du contrôle et du raffinement comme qualités masculines. En même temps, la cour est de plus en plus perçue comme un lieu d'effémination (dans A. CORBIN, J.-J. COURTINE et G. VIGARELLO, *Histoire de la virilité, op. cit.*).

<sup>288</sup> N. PELLEGRIN, « Corps du commun, usages communs du corps », dans *Id.*, p. 160. Il reste malheureusement très peu de sources sur les costumes théâtraux à la Restauration, à part les quelques indications données en introduction. Sur le costume en général, on pourra cependant consulter les ouvrages C. WILLETT CUNNINGTON et P. CUNNINGTON, *Handbook of English Costume in the Seventeenth Century*, Londres, Faber & Faber, 1955; V. CUMMING et A. RIBEIRO, *A Visual History of Costume: The Seventeenth Century*, Londres, Batsford, 1989, ainsi que, plus récemment, A. RIBEIRO, *Fashion and Fiction: Dress in Art and Literature in Stuart England, op. cit.*

<sup>289</sup> Là encore, il pourrait s'agir davantage d'un code théâtral que social : selon Gesa Stedman par exemple, « Puritans were just as fashion conscious as the 'Cavaliers' and even the vestimentary differences between 'Cavaliers' and 'Roundheads' is to some extent an invention ». Ainsi l'intérêt pour la mode française ne faiblit guère durant la guerre civile (G. STEDMAN, *Cultural Exchange in Seventeenth-Century France and England, op. cit.*, p. 161).



dans la classe dirigeante féodale, du superflu, mais un véritable moyen d'auto-affirmation. Plus précisément :

Pour tenir son rang dans la course pour la réputation et le prestige, pour ne pas s'exposer aux railleries, au mépris, à la perte de prestige, il faut adapter son apparence et ses gestes aux normes changeantes de la société de cours, qui visent à souligner de plus en plus la singularité, la distinction, l'appartenance à une élite de l'homme de cour. Il faut porter certains tissus, certains souliers. [...] Même le sourire est soumis aux règles de la coutume<sup>290</sup>.

Dans *The City-Heiress* (Behn), Wilding fait allusion à cette même nécessité: « Now Liveries, Coaches, and Cloaths must be had, they must, my Friend<sup>291</sup> ». Plusieurs pièces représentent un personnage (dominant ou dominé) en train de s'habiller, ou de rendre visite à son tailleur, au point qu'on peut parler de scène topique<sup>292</sup>. Parmi les scènes représentant des personnages dominants qui s'habillent, la plus célèbre est bien sûr celle de Dorimant dans *The Man of Mode* (Etherege) : le personnage est d'ailleurs complimenté plus loin par ses amis pour ses choix vestimentaires judicieux (« *Dorimant – I love to be well dress'd Sir*<sup>293</sup> »). Harold Weber lit dans cette scène un écho au lever du roi, voire un clin d'œil à la scène épique où le héros revêt ses armes : jeu codifié où des inférieurs gravitent autour d'un personnage pour en célébrer la supériorité, la scène est interprétée comme l'expression d'une domination<sup>294</sup>. Au premier acte de *The London Cuckolds* (Ravenscroft), Townly et Ramble, les deux personnages dominants, s'habillent ensemble après une nuit de débauche. De même dans *City Politiques* (Crowne), où la scène d'ouverture montre Florio (« in his Night-Gown ») discutant nonchalamment avec son valet du cocuage de sa prochaine victime<sup>295</sup>.

---

<sup>290</sup> N. ELIAS, *La Société de Cour*, op. cit., p. 261.

<sup>291</sup> A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, op. cit., (1682), acte I, p. 16.

<sup>292</sup> Le corps du personnage dominant est ainsi exposé aux regards et à une admiration homoérotique : selon Harold Weber, « eroticism in this first act attends primarily the male body that prepares itself for public display, moving before us secure in its social dominance » (H. WEBER, « Charles II, George Pines, and Mr. Dorimant: The Politics of Sexual Power in Restoration England », *Criticism*, vol. 32, n° 2, Printemps 1990, p. 193-219, p. 208 puis 211). On trouve dans *Sir Courtly Nice* (Crowne) une parodie de ce genre de scène où c'est le *fop* Sir Courtly qui s'habille (J. CROWNE, *Sir Courtly Nice: or, It cannot be*, op. cit., (1685), acte III, p. 20).

<sup>293</sup> G. ETHEREGE, *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter*, op. cit., (1676), acte I, p. 1 et p. 12. Dans *She Wou'd if She Cou'd*, une pièce plus ancienne du même auteur, la pièce s'ouvre sur le dominant Courtall, représenté non pas s'habillant, mais se brossant (G. ETHEREGE, *She Wou'd if She Cou'd*, op. cit., (1668), acte I, p. 1).

<sup>294</sup> H. WEBER, *The Restoration Rake-Hero: Transformations in Sexual Understanding in Seventeenth-Century England*, op. cit. Il est vrai que Sir Fopling a, lui aussi, sa scène en tenue deshabillée : « *Sir Fopling – We should not alwaies be in a set dress 'tis more / En Cavalier to appear now and then in a dissabillée* » (G. ETHEREGE, *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter*, op. cit., (1676), acte IV, p. 72). On voit bien ici la maladresse de Sir Fopling, qui exhibe trop explicitement la fausse nonchalance qui fait le charme et l'intérêt de la tenue. On remarque aussi que cette attitude est décrite par le personnage comme essentiellement *Cavalier*.

<sup>295</sup> Les chemises de nuit (« Night-Gowns ») sont, dans les comédies du corpus, de véritables costumes, aussi bien masculins que féminins. On les retrouve à la fois sur Emilia et Rashley dans *A Fond Husband* de D'Urfey (T. D'URFEY, *A Fond Husband: or, The Plotting Sisters*, op. cit., (1677), acte V, p. 56) et sur Carolina dans *Epsom-Wells* de Shadwell (T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, op. cit., (1672), acte V, p. 88). On peut imaginer que c'était

Plusieurs scènes exposent au contraire le ridicule vestimentaire chez les personnages dominés, en insistant souvent sur l'idée qu'il s'agit d'une tentative d'imitation ratée des personnages dominants<sup>296</sup>. Dorimant dans *The Man of Mode* (Etherege) a ainsi son pendant ridicule en la personne de Sir Fopling Flutter. Les deux dominants complices, Medley et Dorimant, se donnent ainsi la réplique pour se moquer du mauvais imitateur :

*Dorimant* – The Pantaloon is very well mounted.  
*Sir Fopling Flutter* – The Tassels are new and pretty.  
*Medley* – I never saw a Coat better cut.  
*Sir Fopling* – It makes me show long-wasted [...], and I think slender.  
*Dorimant* – That's the shape our Ladies doat on<sup>297</sup>.

Ce qui fait échouer la performance de Sir Fopling n'est pourtant pas le caractère inadéquat de ses vêtements eux-mêmes : c'est plutôt l'excès d'importance qu'il leur donne, ainsi que le déficit de masculinité qu'ils signalent. Le personnage de Sir Fopling est historiquement précédé de celui de Sir Mannerly Shallow, présenté sur scène l'année précédente dans *The Countrey Wit* (Crowne). Lorsque celui-ci se présente dans ses plus beaux atours, son serviteur le gratifie du compliment paradoxal : « I never see a handsomer Man peep out of a Suit of Cloaths<sup>298</sup> ». Sans oublier Brisk dans *The Humorists* (Shadwell), qui assortit sa perruque aux rideaux :

*Brisk* – Here's a Perriwig, no Flax in the world can be whiter [...] let me advice you ever while you live, if you have a fair Peruke, get by a Green or some Dark colou'd Hanging or Curtain, if there be one in the Room. Oh it sets it off admirably. [...] And be sure if you Eye-brows be not black, to black 'em soundly; ah your Black Eye-brow is your fashionable Eye-brow. I hate Rogues that wear Eye-brows that are out of Fashion.[...] You must know I do value my self upon my Clothes and the judicious wearing of 'em<sup>299</sup>.

Si le personnage dominant peut se soucier d'être élégant, seul le *fop* peut prêter une telle importance à ses sourcils. Le personnage de Sir Fopling a également une postérité riche.

Dans *The Rambling Justice* (Leanerd), les didascalies donnent au lecteur des détails précieux sur le costume ridicule du *fop* Sir Twiford :

---

l'occasion de montrer au public non seulement le corps des actrices, mais aussi celui des acteurs. Ce costume sur Sir Oliver dans *She Wou'd if She Cou'd* a pu ainsi constituer un clin d'œil parodique (G. ETHEREGE, *She Wou'd if She Cou'd*, *op. cit.*, (1668), acte III, p. 39).

<sup>296</sup> Denis Lagaë-Dévoldeire insiste sur l'importance des apparences en définissant le *fop* comme « un contenant sans contenu » (thèse de doctorat de D. LAGAE, *Circularité dans la Comédie de la Restauration anglaise (1660-1700)*, *op. cit.*, p. 161).

<sup>297</sup> G. ETHEREGE, *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter*, *op. cit.*, (1676), acte III, p. 42.

<sup>298</sup> J. CROWNE, *The Countrey Wit*, *op. cit.*, (1676), acte V, p. 72.

<sup>299</sup> T. SHADWELL, *The Humorists*, *op. cit.*, (1670), acte III, p. 37.

*Enter Twiford drest Ridiculously, with Stockins of two severall Colours, Breeches altogether out of Fashion, and a Coar quite different from al<sup>300</sup>.*

Mélange de styles, d'époques et de couleurs, le costume de Sir Twiford est tout l'inverse de l'esthétique du naturel (la « sprezzatura ») recommandé par Castiglione. Dans *City Politiques* (Crowne), l'habit de Craffy, un *fop*, est décrit par son père de la façon suivante : « Here he is Powder'd, a Feather in's Cap, and Chatechising his Face in a Glass; but it does not make him one wise answer, the Boy is spoil'd<sup>301</sup> ». Porter une plume et un peu de poudre ne devrait pas être suffisant pour scandaliser : c'est surtout le narcissisme de Craffy, c'est-à-dire l'exhibition involontaire de son caractère artificiel, qui fait échouer sa performance<sup>302</sup>. Même chose dans *Sir Courtly Nice* (Crowne), où une autre scène montre le personnage éponyme en train de s'habiller : obsédé par son statut, accumulant avec peine les signes d'élégance et de bon goût, il manque bien sûr son but et ne parvient qu'à être un *fop* dont tous se moquent<sup>303</sup>. De même, Sir Arthur dans *Madam Fickle* (D'Urfey) est très fier d'une recherche vestimentaire que les autres personnages trouvent ridicule.

Cette dichotomie vaut aussi pour les personnages féminins. Lorsque la prostituée Diana, dans *The City-Heiress* (Behn), cherche à se faire passer pour une puritaine sur les indications de Wilding, il s'agit de : « betawder [*her*]self up like a right City-Lady, rich, but ill' fashion' d<sup>304</sup> ». Dans *The Royalist* (D'Urfey), Copyhold s'est enrichi et veut désormais imiter les grand. Il annonce : « I intend to swear on till I am a Person of Quality » mais en vain, puisque les autres personnages ne peuvent que constater que : « he has no more wit in his new Clothes,

---

<sup>300</sup> J. LEANERD, *The Rambling Justice, or the Jealous Husbands*, op. cit., (1678), acte V, p. 63.

<sup>301</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, op. cit., (1683), acte IV, p. 45.

<sup>302</sup> Le lien entre le fait de suivre les variations de la mode et l'accusation de vanité et d'effémination est très ancien. Parmi les sources, on peut citer John BULWER, *Anthropometamorphosis: Man Transform'd; or, the Artificial Changeling* (London, J. Hardesty, 1650) et John EVELYN, *Tyrannus, or the Mode in a discourse of sumptuary laws* (London, J. Bedel, T. Collins and J. Crook, 1661) (citées dans G. STEDMAN, *Cultural Exchange in Seventeenth-Century France and England*, op. cit., p. 174 et suivantes). On pense aussi au personnage de Sir Novelty Fashion chez John Vanbrugh, qui écrit une *Vindication of all well-dress'd Gentlemen* (J. VANBRUGH, *The Relapse, or, Virtue in Danger*, Londres, Samuel Briscoe, 1697). Susan Staves, et à sa suite Karen Harvey, met cependant en garde contre un préjugé important : le caractère efféminé n'était pas lié à des pratiques homosexuelles dans les représentations avant le tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle (« though fops are in various ways effeminate, they are not represented as homosexuals. On the contrary, they are asexuals who like to spend their time with the ladies. As connoisseurs of fasion, they have interest in common with women », S. STAVES, « A Few Kind Words for the Fop », op. cit., p. 414). Voir aussi K. HARVEY, « The History of Masculinity, circa 1650-1800 », *Journal of British Studies*, vol. 44, n° 2, avril 2005, p. 296-311, p. 300 ; T. HITCHCOCK et M. COHEN (éd.), *English Masculinities, 1660-1800*, op. cit. ; ainsi que S. C. SHAPIRO, « 'Yon Plumed Dandebrot': Male 'Effiminacy' in English Satire and Criticism », *The Review of English Studies, New Series*, vol. 39, n° 155, août 1988, p. 400-412. Sur l'histoire du costume masculin plus généralement, voir en particulier A. RIBEIRO, *Fashion and Fiction: Dress in Art and Literature in Stuart England*, op. cit.

<sup>303</sup> J. CROWNE, *Sir Courtly Nice: or, It cannot be*, op. cit., (1685), acte III, p. 20.

<sup>304</sup> A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, op. cit., (1682), acte II, p. 18.

than he had in his old Gray jacket<sup>305</sup> ». Dans *The Surprisal* (Howard), la première apparition de Brancadoro le montre en compagnie de son tailleur, qui le manipule et l'impressionne à peu de frais<sup>306</sup>. C'est au tour de Burr dans *The Wild Gallant* (Dryden) de subir les moqueries d'un certain Failer, qui lui reproche une esthétique vestimentaire grotesque :

*Burr* – I gad, there goes more cunning than one would think, to the putting thy Gloaths together: thy Doublet and Breeches are Guelphs and Ghibellins to one another; and the stiches of thy Doublet are so far aunder, that it seems to hang together by the Teeth. No Man would ever guess to what part of the Body these fragments did belong<sup>307</sup>.

En somme, les dominés ont beau ne pas manquer de moyens, ils ne font pas pour autant illusion, la visibilité de leur effort suffit à ruiner la performance qu'ils essayent de présenter au monde<sup>308</sup>. Au théâtre, le costume fait le personnage, et l'excès de luxe exhibe plus qu'il ne cache le manque de substance chez les personnages dominés.

Le rapport différencié à la culture française des personnages dominés et dominants obéit à une même logique. La mode française est très présente sur la scène de la Restauration : les vêtements les plus convoités sont faits à Paris, il est de bon ton de savoir parler français, de

---

<sup>305</sup> T. D'URFEY, *The Royalist*, *op. cit.*, (1682), acte IV, p. 46. Jurer et blasphémer font également partie de l'*ethos* dominant sur scène.

<sup>306</sup> Ainsi le tailleur parvient à lui vendre une fortune pour des prestations de base, simplement en les faisant passer pour françaises (« *Taylor* – a Port hole is, as the vulgar have it, a kind of Slit ; but in France it is call'd a Port-hole », acte I, p. 6). On retrouve ici la francophilie excessive des personnages dominés abordée plus haut, et peut-être une féminisation supplémentaire de Brancadoro avec un jeu de mot grivois sur « slit » (R. HOWARD, *The Surprisal*, *op. cit.*, (1662) acte I, p. 6). De façon plus générale, les dépenses de tailleur de la cour font l'objet de beaucoup de commentaires. Dans *The Court Wits of the Restoration*, John Harold Wilson fait une estimation du montant de ces dépenses, particulièrement élevé (« According to a tailor's bill which has survived (presumably unpaid), the Earl of Rochester, in something over three years, spent £232, 18s, 4.5d for clothes [...] [which] would not include the cost of such items as boots (30s), sword and belt (20s to 40s), silk stockings (15s), two or three periwigs (40s to £10 each), a dressing gown (35s), gloves (2s to 10s) and underwear, cravats, hats, lace bands, handkerchiefs, perfumes and jewels » (J. H. WILSON, *The Court Wits of the Restoration*, *op. cit.*, p. 13).

<sup>307</sup> J. DRYDEN, *The Wild Gallant*, *op. cit.*, (1663), acte I, p. 1.

<sup>308</sup> Aileen Ribeiro considère que les différences entre personnage ridicule et prestigieux sont cependant moins visibles pour le lecteur moderne qu'elles n'avaient pu l'être aux spectateurs contemporains, ainsi : « In the sense that both the gallant and the gull were obsessed with fashion, it is sometimes difficult for us to distinguish one from the other in terms of garments worn ». Elle nuance cependant en refusant une excessive lisibilité des associations, comme de la couleur noire avec les Puritains : la teinture noire, conventionnellement associée au théâtre avec une certaine pratique religieuse et des sympathies parlementaires, était en effet non seulement un vêtement de deuil pour toutes les classes, mais aussi populaire aussi bien chez les courtisans espagnols qu'auprès des marchands hollandais (A. RIBEIRO, *Fashion and Fiction: Dress in Art and Literature in Stuart England*, *op. cit.*, p. 183 et p. 190). Gesa Stedman reprend à son compte cette affirmation en écrivant : « Puritans were just as fashion conscious as the 'Cavaliers' and even the vestimentary differences between 'Cavaliers' and 'Roundheads' is to some extent an invention » (G. STEDMAN, *Cultural Exchange in Seventeenth-Century France and England*, *op. cit.*, p. 161). Lawrence Stone et Jeanne Fawtier Stone abondent aussi dans ce sens en affirmant la réalité de la confusion des classes : « the key division of society was between those who styled themselves gentlemen or above, and those who did not. But the line had become hopelessly blurred by the late seventeenth century, because increasing numbers of bourgeois men of business in the cities and town, possessing no land, little or no classical education, and few aspirations to cultural gentility, were nevertheless styling themselves gentlemen » (L. STONE et J. C. FAWTIER STONE, *An Open Elite? England 1540-1880*, *op. cit.*, p. 8).

nombreux noms de personnages évoquent un imaginaire francophile : on pense par exemple au nom de Beaugard ou Belguard, aux consonances françaises, utilisé dans plusieurs pièces<sup>309</sup>. C'est aussi en français que son amante parle à Belville pour ne pas être comprise du mari dans *Epsom-Wells* de Shadwell, comme pour mieux souligner leur complicité (« *Monsieur ne vous mettez pas en peine, je trouverai l'occasion de vous voir demain au Matin*<sup>310</sup> »). Mais là où les personnages dominants savent s'approprier cette culture française avec élégance, chez les personnages dominés, c'est l'effort et l'ostentation qui sont les plus visibles<sup>311</sup>. La fascination pour la France n'est pas incompatible avec une valorisation de l'Angleterre : au contraire, si une certaine francophilie est partagée par les deux types de personnages, l'excès (perçu) de fascination pour la France est le propre des personnages faibles. Le personnage de Bruce dans *The Virtuoso* (Shadwell) est l'un des premiers à dénoncer l'excès de francophilie chez ses contemporains qui, revenus de leur Grand Tour fascinés par la France, en viennent à oublier la valeur du bon sens caractéristique de leur pays natal :

*Bruce* – they are sent to *France* [...] From whence they return with a little smattering of that mighty Universal Language, without being ever able to write true English [...] Perhaps good French may spoken with little sense; but good English cannot<sup>312</sup>.

<sup>309</sup> Les termes de francophilie et de francophobie sont anachroniques, mais sont utilisés par de nombreux critiques tels que Robin Eagles, Gesa Stedman ou Renaux Morieux (par exemple dans G. STEDMAN, *Cultural Exchange in Seventeenth-Century France and England*, op. cit.; R. MORIEUX, *The Channel: England, France and the Construction of a Maritime Border in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016 et R. EAGLES, *Francophilia in English Society, 1748-1815*, Basingstoke, Macmillan, 2000). On peut se souvenir ici que de nombreux dramaturges, d'Aphra Behn à St Serfe, avaient également une carrière de traducteurs du français. Sur la question des traductions de Behn, consulter par exemple Ros BALLASTER, « Bring(ing) Forth Alive the Conceptions of the Brain: The Transmission of French to English Fiction from Page to Stage », dans J. GLOMSKI et I. MOREAU (éd.), *Seventeenth-Century Fiction: Text and Transmission*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 184 et suivantes ; ou Line COTTEGNIES, « Aphra Behn's French Translations », dans D. HUGHES et J. TODD (éd.), *The Cambridge Companion to Aphra Behn*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004. Il est vrai cependant que l'angoisse de la francophilie excessive se retrouve par exemple chez Dryden (« ...to vindicate the honour of our English Writers, from the censure of those who unjustly prefer the French before them », préface au lecteur, J. DRYDEN, *Of Dramatick Poesie*, op. cit., n. p.).

<sup>310</sup> T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, op. cit., (1672), acte IV, p. 67.

<sup>311</sup> Parmi les sources sur la question, consulter par exemple ANONYME, *A Satyr against the French*, Londres, Randall Taylor, 1690. Ben Jonson, dans *Epicoene*, avait déjà exploité le potentiel comique de l'humeur francophile avec le personnage de Sir Amorous La Foole. La question de la bonne ou de la mauvaise maîtrise du français est une question épineuse : difficile de déterminer en effet si les (nombreuses) erreurs de français repérées dans les éditions originales sont des erreurs volontaires, supposées susciter le rire en mettant en évidence l'incompétence du personnage, le résultat d'une ignorance de l'auteur ou une erreur de l'éditeur. On peut citer par exemple le personnage de Frisk dans *The Humorists* (Shadwell), qui semble confondre le latin et le français en lançant : « *Ad autre Monsieur ad autre* », ou celui de Bubble dans *A Fond Husband*, qui dit *Non parelio* au lieu de *non pareil* (T. D'URFEY, *A Fond Husband: or, The Plotting Sisters*, op. cit., (1677), acte V, p. 64 et acte I, p. 5). Ces deux erreurs étant inaudibles à l'oral, elles ne peuvent pas être source de rire pour le spectateur : on penchera plutôt ici pour une étourderie de l'éditeur.

<sup>312</sup> On remarque d'ailleurs que ce refus d'une francophilie excessive est commun aux personnages dominants et dominés, puisqu'on trouve chez Snarl la réplique suivante : « *Snarl* – The top of their education is to smatter French : for in *France* they have been to learn French Vices to spend English Estates with » (T. SHADWELL, *The Virtuoso*, op. cit., (1676), acte I, p. 2 pour la citation de Bruce, acte II, p. 35 pour celle de Snarl).

L'image de la France dans ce passage est paradoxale : d'une part sa suprématie est incontestée (quand bien même l'expression de « mighty Universal Language » serait employée en un sens ironique), de l'autre elle est associée à une certaine frivolité. C'est cette même frivolité, qui confine à l'effémination, que l'on retrouve dans *The Souldiers Fortune* (Otway). Beaugard y est décrit par Sir Jolly de la façon suivante :

*Sir Jolly Jumble* – 'tis no soft effeminate complexion indeed, but his countenance is ruddy, sanguine, and chearful, a devilish fellow [...] Tall? No, he's not very tall neither, yet he is tall enough too, he's none of your overgrown lubberly Flanders Jades, but more the of true *English* breed [...] the fellow is well shap'd truly, very well proportion'd, strong and active, I have seen the Rogue leap like a Buck<sup>313</sup>.

On voit ici que l'anglicité authentique est associée à une virilité saine, ce qui sert peut-être à désamorcer le soupçon d'une francophilie excessive de Beaugard. Cette question de l'identité anglaise semble sous-tendre en réalité tout le discours sur la France, comme le confirme le passage suivant :

*Crazy* – A curse on these French Cheats, they begin to be as rife amongst us, as their Countrey Disease, and do almost as much mischief too: No Corner, without French Taylors, Weavers, Milliners, Strong-Water-Men, Perfumers, and Surgeons: but must I be such a fantastick Sot as to be cheated by them? Could not I make use of my own Countrey-men, that are famous all over the World for cheating one another<sup>314</sup> ?

On perçoit ici, sous les plaisanteries ironiques, la présence d'une véritable anxiété identitaire anglaise face à la domination culturelle française. C'est peut-être pour cela que, parmi toutes les pièces du corpus, seulement deux comportent des personnages véritablement français, tous les deux ridicules : au fond, l'enjeu se situe moins dans la France elle-même que dans la question de son influence<sup>315</sup>. Aussi, même chez les personnages dominants, s'il est de bon ton d'afficher une bonne maîtrise de la langue et de la culture française (Horner dans *The Country-Wife* de Wycherley peut servir ici d'exemple, lui qui sait parsemer élégamment son discours de mots français et déplore de n'avoir pas pu rapporter de son voyage au-delà de la Manche la suite de *L'Escole des Filles*), il faut aussi savoir s'en distancer à propos, ce à quoi les personnages

---

<sup>313</sup> T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, *op. cit.*, (1680), acte III, p. 27.

<sup>314</sup> T. SHADWELL, *The Humorists*, *op. cit.*, (1670), acte I, p. 2. Il faut observer ici aussi l'association de la France avec les maladies vénériennes, cohérente du point de vue du système des stéréotypes : dans la pièce, le médecin escroc Pullin est français. Il est vrai cependant que le statut de dominant de Crazy est ambigu.

<sup>315</sup> Il s'agit du personnage du cuisinier Monsieur Raggou dans *The Old Troop* (Lacy) et de Dufoy le serviteur dans *The Comical Revenge* (Etherege). L'essentiel du caractère comique de ces deux personnages repose sur des associations inverses au raffinement français vu jusqu'ici : Raggou fait rire par son manque d'hygiène, Dufoy finit coïncé dans une sorte de tonneau, tous les deux ont un accent ridicule. Raggou a pourtant ceci de commun avec les *fops* francophiles qu'il manque de virilité : en effet, sa défense pour ne pas épouser la prostituée Doll consiste à plaider l'impuissance (« me have no May-pole abouta me », J. LACY, *The Old Troop: or, Monsieur Raggou*, *op. cit.*, (1664), acte II, p. 14).

dominés échouent<sup>316</sup>. Il faut ici bien sûr aussi citer l'exemple canonique de Sir Fopling Flutter de *The Man of Mode* (Etherege), qui non seulement parsème tout son discours de mots français, mais donne des noms d'outre-Manche à sa suite, une vanité qu'on retrouve chez Drybob, le prétendant ridicule de *The Humorists* (Shadwell), ainsi que chez Sir Martin Marr-all qui parle, en français dans le texte, de son *valet de chambre*<sup>317</sup>. On peut aussi lire la fascination francophile du *fop* Sir Twiford de *The Rambling Justice* (Leanerd) de cette manière, comme un excès à la fois ridicule et coupable (« As I was saying, *Lewis* the 14th. is a brave Prince, and a very considreable Souldier<sup>318</sup> »). Les personnages féminins peuvent eux aussi souffrir de ce défaut. C'est en tout cas le cas de Melantha dans *Marriage A-la-Mode* (Dryden), qui non seulement s'applique à remplacer des mots anglais sans raison (elle insiste pour faire dire « *Amour* » au lieu d'intrigue)

*Melantha* – How charming the *French* ayr! and what an *etourdy bete* is one of our untravel'd Islanders! when he would make his Court to me, let me die, but he is just *AEsop's Ass*, that would imitate the courtly *French* in his addresses<sup>319</sup>.

Melantha est aussi une courtisane assidue, et faire sa cour chez les uns et les autres constitue dans la pièce son activité principale. Elle est obsédée par son miroir et paye sa servante pour lui apprendre les derniers mots à la mode<sup>320</sup> : mais son erreur est peut-être moins, comme on le voit dans ce passage, d'admirer la France que de mépriser l'Angleterre, comme on le voit dans ce passage (« what an *etourdy bete* is one of our untrav'l'd Islanders! »). C'est d'ailleurs ce qui l'oppose à Doralice qui, quant à elle, n'admire que les poètes insulaires<sup>321</sup>.

La consommation excessive d'alcool, et en particulier de vin français et italien (par opposition à la bière anglaise) fait aussi partie de l'horizon d'attente concernant les personnages dominants, au point que, dans *The Humorists* (Shadwell), Raymund en fait le signe d'une identité collective (« we that drink Burgundy<sup>322</sup> »). Le vin importé, de même que le champagne,

<sup>316</sup> W. WYCHERLEY, *The Country-Wife*, *op. cit.*, (1675), acte I, p. 4.

<sup>317</sup> G. ETHEREGE, *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter*, *op. cit.* (1676) ; J. DRYDEN, *Sir Martin Marr-all: or, The Feign'd Innocence*, *op. cit.*, (1667), acte I, p. 6. Les prétentions francophiles de Sir Fopling Flutter sont cependant superficielles : Harriet le surprend ainsi à confondre Bussy Rabutin et Bussin d'Ambois (G. ETHEREGE, *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter*, *op. cit.*, (1676), acte IV, p. 63).

<sup>318</sup> J. LEANERD, *The Rambling Justice, or the Jealous Husbands*, *op. cit.*, (1678), acte IV, p. 50.

<sup>319</sup> J. DRYDEN, *Marriage A-la-Mode*, *op. cit.*, (1672), acte II, p. 16.

<sup>320</sup> *Id.*, acte III, p. 36-37.

<sup>321</sup> Cette opposition est représentée dans l'échange suivant : « *Melantha* – I'll sacrifice my life for *French* Poetry. *Doralice* – I'll die upon the spot for our Country Wit ». Peut-être ce passage constitue-t-il une parodie de l'essai de Dryden comparant les théâtres français et anglais, *Of Dramatick Poesie* (*Id.*, (1672), acte IV, p. 63 ; J. DRYDEN, *Of Dramatick Poesie*, *op. cit.*).

<sup>322</sup> T. SHADWELL, *The Humorists*, *op. cit.*, (1670), acte I, p. 4.

est souvent associé à des pratiques sociales d'élite et une certaine francophilie, avec les connotations politiques que cela implique. *Epsom-Wells* (Shadwell) thématise de manière particulièrement manifeste cette opposition symbolique et le rôle de la consommation d'alcool dans l'affirmation des identités. La valorisation de la bière anglaise devient un signe d'affirmation nationaliste et francophobe pour le personnage ridicule de Clodpate, qui ne cesse de répéter :

*Clodpate* – Come, Gentlemen, put about a Cup of Ale. 'Tis stingo [...] i'faith; is it not better than your foolish French Kickshaw Claret<sup>323</sup> ?

On voit ici, par l'articulation des adjectifs « foolish » et « French », à quel point le vin rouge est symboliquement associé à la francophilie et à la frivolité des personnages dominants<sup>324</sup>. C'est dans cette pièce que Lucinda décrit les héros en leur adressant le reproche suivant : « you drink *Burgundy* perpetually [...]. If y'are as soon drunk as y'are in love, y'are the weakest Drinkers in Christendom<sup>325</sup> ». Au-delà de la dimension nationaliste du choix de boisson, on voit ici que la quantité d'alcool consommée joue aussi un rôle important. Dans *Flora's Vagaries* (Rhodes), le personnage dominant Lodovico se précipite sur la boisson pour oublier qu'il est en train de tomber amoureux (« I must go drink away this fit, no other way to cure it »), de même qu'il est décrit par son ami Alberto par le compliment paradoxal : « He's an honest brave fellow, and as fair a drinker, I'll say that for him, as ever tossed a Tankard<sup>326</sup> ». *The Assination* (Dryden) voit aussi un personnage dominant, Frederick, se réfugier dans la bouteille par crainte de l'amour :

*Frederick* – I shall stick to the old Almaine recreation; the Divine bottel, and the bounteous glass, that tun'd up old *Horace* to his *Odes*<sup>327</sup>.

---

<sup>323</sup> T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, *op. cit.*, (1672), acte IV, p. 56. La pièce insiste beaucoup sur l'association de Clodpate avec la bière, puisque celui-ci répète aussi son intérêt acte I, p. 8 et acte III, p. 44.

<sup>324</sup> Gesa Stedman, dans le chapitre « Food and Drinks » de son ouvrage, écrit ainsi : « gastronomical chauvinism is an important feature of Anglo-French cultural relations » (G. STEDMAN, *Cultural Exchange in Seventeenth-Century France and England*, *op. cit.*, p. 81 et suivantes). On trouve un exemple de l'opposition rhétorique entre vin et bière dans *The Second Part of the Rover* (Behn) dans la bouche de Wilmore : « Secresie if a damn'd ungrateful sin, Child, known only where Religion and Small-beer are currant, despis'd where *Apollo* and the Vine bless the Country » (A. BEHN, *The Second Part of the Rover*, *op. cit.*, (1681), acte II, p. 18). Il est intéressant de remarquer que dans *Madam Fickle*, c'est le vin qui est associé symboliquement à une anglicité authentique : ainsi Jollyman parle-t-il de l'ivresse liée au vin comme « True English mirth » (T. D'URFEY, *Madam Fickle: or, the Witty False One*, *op. cit.*, (1676), acte I, p. 2). Plus largement, plusieurs travaux critiques se sont intéressés récemment à la politisation de la consommation d'alcool, parmi lesquels on peut citer M. HAILWOOD, *Alehouses and Good Fellowship in Ealy Modern England*, Woodbridge, Boydell Press, 2014 ; J. NICHOLLS et S. J. OWEN (éd.), *A Babel of Bottles: Drink, Drinkers & Drinking Places in Literature*, Sheffield, Sheffield Academic, 2000 ou A. MCSHANE, « Material Culture and 'Political Drinking' in Seventeenth-Century England », *Past & Present*, vol. 222, suppl. 9, 2014, p. 247-276.

<sup>325</sup> T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, *op. cit.*, (1672), acte II, p. 36.

<sup>326</sup> R. RHODES, *Flora's Vagaries*, *op. cit.*, (1663), acte III, p. 45 et acte II, p. 19.

<sup>327</sup> J. DRYDEN, *The Assination: or, Love in a Nunnery*, *op. cit.*, (1672), acte II, p. 9.



La caution antique est comique, et l'ivrognerie est ici associée à un nationalisme vague et bon enfant<sup>328</sup>. C'est aussi sur ce trope que s'appuie implicitement Courtine quand il déclare, dans *The Souldiers Fortune* (Otway) :

*Courtine* – Look you, 'tis very impudent thing not to be drunk by this time; shall Rogues stay in Taverns to sip Pints, and be sober, when honest Gentlemen are drunk by Gallions? I'll have none on't<sup>329</sup>.

Courtine joue sur le contraste entre « honest Gentlemen » et « drunk by Gallions », mais malgré la prise de distance amusée, le clin d'œil complice, rien n'indique une remise en question de cette norme<sup>330</sup>. Dans *The London Cuckolds* (Ravenscroft), la consommation d'alcool oppose Ramble à Townly, deux personnages dominants : le premier est sobre et piètre séducteur, et son ami Townly, plus fortuné que lui, finit par lui conseiller : « leave lewd whoring, and fall to honest drinking », puis « court to the Bottle, Ned, to the Bottle<sup>331</sup> ». Le lieu de consommation de l'alcool est aussi investi symboliquement : la taverne traditionnelle, conservatrice, où se consomment alcool et relations tarifées de façon volontiers excessive, que fréquentent les personnages dominants, se construit symboliquement en opposition avec la *coffee-house*, lieu de l'innovation, de la consommation sobre, du débat politique et donc aussi de la sédition<sup>332</sup>. Ainsi cette réplique de Lodovico à Alberto dans *Flora's Vagaries* (Rhodes) : « Go to the Tavern, where our *Club* is, and I'll be there within this hour<sup>333</sup> » ; la taverne est le lieu par excellence des personnages dominants. Dans *The Souldiers Fortune* (Otway), c'est aussi à la taverne que se retrouvent Courtine et Beaugard pour une scène de beuverie entre partisans loyaux<sup>334</sup>. Dans *The Mulberry-Garden* (Sedley), le vin est l'un des antidotes à l'amour exclusif :

*Wilding* – No faith, I never let the Disease [*love*] run on so far,

---

<sup>328</sup> « Allmaine » signifie « allemand », ou plus probablement dans ce contexte « anglo-normand », par opposition à la culture latine qui sert de décor à la pièce.

<sup>329</sup> T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, *op. cit.*, (1680), acte IV, p. 41. On voit ici une fois encore que les personnages jouent peut-être autant avec des codes sociaux qu'avec les codes de la comédie : cette scène s'inscrit dans une tradition de l'éloge paradoxal.

<sup>330</sup> On aura aussi bien pu parler, par exemple, des jurons : Erin Mackie parle de « the entirely commonplace contiguity of the criminal (whoring, fighting, swearing, committing adultery, cheating, incurring debt, and kicking) and the fashionable (rythming, taking snuff, attending plays, frequenting chic restaurants) » (E. MACKIE, « Boys Will Be Boys: Masculinity, Criminality and the Restoration Rake », *op. cit.*, p. 130).

<sup>331</sup> E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, *op. cit.*, (1681), acte I, p. 7 et acte III, p. 34-35. Bien que la séduction de Ramble soit plutôt laborieuse, contrairement à celle de Townly qui bénéficie d'une chance insolente, Ramble demeure un dominant qui finit par obtenir la femme qu'il désire.

<sup>332</sup> Le rôle des *coffee-houses* est historiquement plus complexe, mais cette complexité ne transparaît guère dans les pièces. La question sera développée dans la partie « Des lieux de sociabilité signifiants : l'exemple des *coffee-houses* », p. 228 et suivantes.

<sup>333</sup> R. RHODES, *Flora's Vagaries*, *op. cit.*, (1663), acte I, p. 8. Les italiques sont dans l'édition originale : pour créer un effet de connivence avec le lecteur ? « Club » ici s'entend sans doute dans un sens plus souple qu'un club politique, puisque le texte est écrit en 1663.

<sup>334</sup> T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, *op. cit.*, (1680), acte IV, p. 36 et suivantes.

I always took it in tie, and then a Bottle  
Of Wine or two, and a she Friend is a approv'd  
Remedy; there are men in the world though,  
Who in that Distemper prescribe some  
Serious Employment, continual Exercise,  
Spare Diet, and the like; but they are Philosophers,  
And in my opinion make the Remedy worse then  
The Disease<sup>335</sup>.

L'excès plutôt que la tempérance est ici le remède véritable à l'amour dépeint comme une maladie. Le contexte d'après *Commonwealth* a aussi son importance, puisqu'à la désapprobation morale et religieuse de l'ivrognerie, du blasphème et de la luxure, s'ajoute le souvenir d'une censure politique, et le vin est souvent associé aux *Cavaliers* comme dans *The Royalist* (D'Urfey) (« *Eitherside – Ay, 'tis strange, but these Cavaliers are such damnable soakers*<sup>336</sup> »). Dans *The Royalist* aussi, l'excès dionysiaque de vin est justifié, voire valorisé, avec un éloge paradoxal de Heartall qui en fait un instrument au service de la morale : comme le veut le proverbe, le vin fait dire la vérité<sup>337</sup>.

Mais il ne suffit pas d'assurer les apparences : encore faut-il, suivant les préceptes de Castiglione, avoir la grâce de ne pas laisser apparaître l'effort qui les sous-tend, ce qui est vrai aussi du rapport à l'argent, du rapport au vêtement et à la parole des personnages dominants, et même de leur rapport au savoir livresque<sup>338</sup>. L'influence de Balthazar Castiglione a pu être renforcée par des ouvrages comparables traduits du français tels que ceux de Nicolas Faret qui présentent l'honnêteté comme une qualité de nature, liée à une position sociale élevée<sup>339</sup>. C'est ainsi que le *fop* échoue dans sa performance : au lieu d'assumer avec naturel le gaspillage héroïque de fonds et d'énergies que représente l'habillement à la mode, le jeu, l'excès de femmes et de boisson ou le bon mot, bref, au lieu d'obéir à une logique de dépense de soi, il cherche, à contretemps, à rentabiliser ses investissements, obéissant plutôt à la logique

---

<sup>335</sup> C. SEDLEY, *The Mulberry-Garden*, *op. cit.*, (1668), acte I, p. 8.

<sup>336</sup> T. D'URFEY, *The Royalist*, *op. cit.*, (1682), acte I, p. 9.

<sup>337</sup> *Id.*, acte I, p. 7.

<sup>338</sup> Les préceptes de Castiglione sont traduits en anglais à partir de 1561 et de manière régulière jusqu'en 1603. Dans une étude originale, Jacqueline Pearson a ainsi étudié la place des livres et des scènes de lecture dans la comédie de la Restauration. Sa conclusion est la suivante : « true masculinity is declared in scenes of reading, but tends to be confirmed rather by flinging the book away » (J. PEARSON, « Flinging the Book Away », dans C. GILL (éd.), *Theatre and Culture in Early Modern England, 1650-1737: From Leviathan to Licensing Act*, Farnham, Ashgate, 2010, p. 50 et suivantes). Alain Viala écrit aussi, à propos du contexte français : « S'il était de bon ton d'avoir des lectures, afficher ses Lettres était de mauvais goût, contraire à la distinction et à la discrétion convenables chez l'honnête homme » (A. VIALA, *Naissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 147).

<sup>339</sup> N. FARET, *The Honest Man: or, The Art to Please in Court*, Londres, Thomas Harper, for Edward Blount, 1632.

bourgeoise de la « vie comme organisation<sup>340</sup> ». Ainsi le personnage de Blunt est-il décrit par son camarade Belvile dans *The Rover* (Behn) :

*Blunt* – An English Elder Brother's humour, Educated in a Nursery, with a Maid to tend him till Fifteen, and lyes with his Grand-Mother till he's of Age: one that knowes no pleasure beyond riding to the next Fair, or going up to London with his right Worshipful Father in Parliament – wearing gay Cloths, or making honorable Love to his Lady Mothers Laundry-Maid: gets drunk at a Junting Match, and ten to one then gives some proofs of his Prowess – A Pox on him, he's our Banker, and has all our Cash about him, and if he fail, we are all Broke<sup>341</sup>.

Tous les éléments concordent à dresser un portrait cohérent de Blunt comme dominé : puéril, ignorant du plaisir, faisant la cour à des objets médiocres, peu pertinent dans ses choix vestimentaires, accumulant des richesses et surtout, recherchant du prestige social en retour sur ses investissements (« gives some proofs of his Prowess »).

Un autre exemple, particulièrement riche, vient mettre en valeur l'importance de la grâce et du naturel qui font tant défaut aux imitateurs des personnages dominants, défaut qui les cantonne dans le camp dominé : il s'agit des personnages de Zechiel et de son frère Toby dans *Madam Fickle* (D'Urfey). Zechiel et son cadet Toby sont les deux fils d'un petit gentilhomme de campagne, au titre trop récent pour être fiable<sup>342</sup>. Toby vient d'arriver en ville, alors que Zechiel y vit depuis déjà quelques années, et le grand frère se donne un rôle d'initiateur du plus jeune aux us et coutumes de la grande ville. Leur premier geste est de se choisir de nouveaux noms précieux, d'inspiration française, censés leur ouvrir les portes du beau monde : ils ont d'ailleurs fait le Grand Tour, et font allusion à un séjour à Paris<sup>343</sup>. L'étape suivante consiste bien sûr à s'acheter de nouveaux vêtements à la mode, et Zechiel n'est pas avare de conseils sur le sujet. Ce dernier manque aussi de courage, car il va chercher un *constable* pour faire taire les provocations d'Arabella, puis à la fin de la pièce où les deux frères courent se cacher à la moindre menace. Zechiel a beau fréquenter des *coffee-houses*, cela ne l'empêche pas de chanter bruyamment les louanges de la taverne, du théâtre, de la bagarre, de la débauche (« No pleasure like Debauches ») et de l'excès de boisson, tous expressions de

---

<sup>340</sup> P. BARBERIS, *Le Prince et le Marchand : Idéologiques : la littérature, l'histoire*, op. cit., p. 107. En d'autres lieux cependant, la performance amoureuse est bien assumée comme un artifice, comme dans le prologue de *The Relapse* : « This is an age, where all things we improve / But most of all, the Art of making Love » (« Prologue on the Third Day, spoken by Mrs Verbruggen », J. VANBRUGH, *The Relapse, or, Virtue in Danger*, op. cit., n. p.).

<sup>341</sup> A. BEHN, *The Rover: or, The Banish't Cavaliers*, op. cit., (1677), acte I, p. 14.

<sup>342</sup> Arabella parle de la « new-coined Gentility » de Zechiel. Pour tous les exemples suivants : T. D'URFEY, *Madam Fickle : or the Witty False One*, op. cit., (1676), acte II, p. 10-12.

<sup>343</sup> *Id.*, acte V, p. 54.

l'*ethos* qu'il essaye d'imiter<sup>344</sup>. Le comique du personnage repose précisément sur l'horizon d'attente éthique des personnages dominants, appliqué ici à un personnage naïf qui surjoue le personnage du citadin élégant, et exhibe maladroitement face au public ses efforts pour construire ce qui doit être naturel, ou du moins en avoir l'apparence, comme c'est le cas chez Harry, citadin véritable que Zechiel irrite. Signe ultime de son infériorité : Zechiel cherche à séduire des femmes, sans jamais y parvenir<sup>345</sup>. L'initiation de Toby échoue donc : on naît personnage dominant, on ne le devient pas. Le prologue de *The Town-Fopp* (Behn) dénonce aussi le personnage du petit nobliau de campagne, fraîchement arrivé en ville et qui tente sans subtilité d'en adopter les codes<sup>346</sup>. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'échange de répliques entre Young Bellair et Harriet à propos de Dorimant :

*Young Bellair* – Al he does and says, is so easie,  
And so Natural.

*Harriet* – Some Mens Verses seem so to the unskilful,  
But labour i'the one, and affectation in the other  
To the judicious plainly appear<sup>347</sup>.

Si Harriet n'est pas dupe du travail et de l'artifice derrière la performance de Dorimant (elle se montre, plus tard dans la pièce, capable de l'imiter), le fait qu'elle soit la seule capable de les distinguer est justement ce qui fait son caractère exceptionnel. C'est d'ailleurs bien Dorimant qu'elle choisira finalement d'épouser, preuve que celui-ci n'est pas un personnage ridicule.

Car Dorimant demeure le personnage le plus spirituel de la pièce, même si le naturel de son bel esprit (son *wit*) n'est qu'apparent. Le rôle du *wit* dans les dynamiques de domination a déjà fait l'objet de nombreuses études approfondies (à commencer par celle de Thomas Fujimura, *The Restoration Comedy of Wit*), qu'il serait inutile de reprendre en détail<sup>348</sup>. On peut

---

<sup>344</sup> Ainsi Zechiel : « Upon honour the Tavern's a sweet place, and next to the Play-house, the most becoming a Gentleman of any thing ». On soupçonne d'ailleurs Zechiel d'apprendre ces manières davantage au théâtre que parmi les gens de la haute société : il conseille ainsi à son frère « if thou canst but get the art of gleanig from Plays... ». (*Id.*, (1676), les trois premières citations acte II, p. 12, puis acte V, p. 52 pour la dernière citation). Gesa Stedman estime que le théâtre était sans doute bien une école de la mode, même si le nier fait partie d'une performance réussie : « the stage provided a three-dimensional area where a new habitus was not only put on display but where the act of learning this new habitus was performed, thus commenting on and involving the audience in an activity with which they were currently also occupied [...] the theatre is a place where one learned what was fashionable. » (G. STEDMAN, *Cultural Exchange in Seventeenth-Century France and England*, *op. cit.*, p. 77).

<sup>345</sup> T. D'URFEY, *Madam Fickle: or the Witty False One*, *op. cit.*, (1676), acte V, p. 51.

<sup>346</sup> Prologue de A. BEHN, *The Town-Fopp: or Sir Timothy Tawdrey*, *op. cit.*, (1676), n. p.

<sup>347</sup> G. ETHEREGE, *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter*, *op. cit.*, (1676), acte III, p. 45.

<sup>348</sup> On rappelle que la distinction classique établie par Thomas Fujimura entre les personnages de *truewits*, les *witwouds* et les *witless* démontre à quel point la maîtrise du bel esprit est le reflet de la maîtrise du jeu social et sexuel (T. H. FUJIMURA, *The Restoration Comedy of Wit*, *op. cit.*).

citer pour résumer la formule de Donald Bruce, « eminence is derived from the possession of wit, literacy and wordly grace », ainsi que Robert Markley, qui arrive à la même conclusion en disant : « wit, for its Cavalier subjects, becomes its own rationale, a confirmation of their literary – and social – values<sup>349</sup> ». De nombreux critiques ont déjà relevé combien le bel esprit du héros et sa position sociale sont symboliquement liés (Robert Markley écrit ainsi : « the hero's wit is less a psychological attribute than a function of his social position ») au point que, pour paraphraser Thomas Fujimura, le *wit* devient l'élément normatif par excellence<sup>350</sup>.

S'il peut être un outil de distinction efficace, c'est avant tout qu'il est construit comme rare, comme l'indique le prologue de *The Rambling Justice* :

Things much admir'd by Fops both great and small,  
Are to be Drunk, keep Miss, and visit Ball;  
But the great Essence, Wit, few have at all<sup>351</sup>.

Ce passage rend particulièrement visible l'association symbolique entre les différentes caractéristiques des personnages dominants qu'il faut imiter (boire, avoir des maîtresses, être spirituel). Mais là où le *wit* se distingue des autres critères, c'est que contrairement à la boisson ou la fréquentation des bals, le *wit* ne s'imité pas. Il s'agit alors pour les personnages dominants non seulement de pratiquer le *wit* eux-mêmes, mais d'être aussi capable de distinguer le vrai du faux *wit* chez les autres.

La maîtrise du jeu verbal est l'élément performatif déterminant de la domination en général, et en particulier amoureuse. Le *wit* et la séduction sont aussi, bien sûr, consubstantiels : c'est le partage du bel esprit qui, la plupart du temps, unit ce que John Harrington-Smith théorise sous le nom du *gay couple*<sup>352</sup>. La scène de séduction brillante est un

---

<sup>349</sup> D. BRUCE, *Topics of Restoration Comedy*, Londres, Gollancz, 1974, p. 60 ; puis R. MARKLEY, *Two-Edged Weapons: Style and Ideology in the Comedies of Etherege, Wycherley and Congreve*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>350</sup> R. MARKLEY, *Two-Edged Weapons: Style and Ideology in the Comedies of Etherege, Wycherley and Congreve*, *op. cit.*, p. 68 ; T. H. FUJIMURA, *The Restoration Comedy of Wit*, *op. cit.*, p. 20. John Harold Wilson donne une définition très généreuse, au fondement essentiellement social, du personnage du *wit* comme « simply anyone who pretended to intellectuality, and (especially if he was a lord), he was often taken at his own valuation » (J. H. WILSON, *The Court Wits of the Restoration*, *op. cit.*, p. 5). Sur le caractère insaisissable du *wit*, voir par exemple le poème d'Abraham Cowley, « Ode of Wit » (W. S. BRAITHWAITE (éd.), *The Book of Restoration Verse*, Londres, Duckworth, 1909, consulté en ligne le 14/05/2020).

<sup>351</sup> Prologue de J. LEANERD, *The Rambling Justice, or the Jealous Husbands*, *op. cit.*, (1678), n. p.

<sup>352</sup> J. HARRINGTON-SMITH, *The Gay Couple in Restoration Comedy*, Cambridge, Harvard University Press, 1948. Plusieurs critiques ont cependant remarqué, comme Robert Markley, que la virtuosité verbale féminine n'était pas l'équivalent exact de son pendant masculin : « for the male characters, wit is the outward sign of sexual accomplishment, a form of self-promotion, for the women, it can only point to the morally and ideologically unbridgeable gulf between talk and action ». Chez les personnages féminins, l'agressivité est uniquement verbale, elle représente « a form of advertisement that both conceals and reveals her vulnerability as an unmarried woman ». Pour résumer : « feminine wit [...] operates in a inverse relationship to sexual experience ». (R. MARKLEY, *Two-Edged Weapons: Style and Ideology in the Comedies of Etherege, Wycherley and Congreve*, *op. cit.*, p. 72, 119 et 135). Robert Hume arrive à la même conclusion : « only in rhetoric are heroines ever emancipated. There are only

*topos* des comédies très étudié : on peut citer l'exemple de Belvile dans *Epsom-Wells* (Shadwell), qui séduit sa bien-aimée et son amie en disant : « If wit be a scandalous thing, you are the most scandalous Women I have met with », ou les scènes d'anthologie comme celle entre Dorimant et Harriet dans *The Man of Mode* (Etherege) où fument les paradoxes et jeux de mots volontiers érotiques :

*Harriet* – Could you keep a Lent for a Mistriss?  
*Dorimant* – In expectation of a happy Easter<sup>353</sup>.

Le *wit* se présente comme l'une des modalités du rapport de force entre les personnages, et la capacité des personnages à provoquer volontairement le rire aussi bien du public que des autres personnages constitue un signe de sa puissance. Alors que les personnages dominants sont capables d'improviser ruses, jeux de mots et compliments en toutes circonstances, les personnages dominés peinent à faire de même. Ainsi Castruccio dans *The Surprisal* (Howard) est à peine capable de réciter correctement les vers de séduction qu'il a pourtant commandités (« How he mumbles to himself! / Sure he does chew the cud of some set Speech », dit de lui Miranzo<sup>354</sup>). Il se félicite d'ailleurs bien mal à propos du nombre de références pédantes qu'il a pu obtenir à bon prix pour son poème. Dans *The Committee* (Howard), Abel rate sa séduction lorsque celle qu'il courtise reconnaît immédiatement dans ses paroles un lieu commun (« set Form<sup>355</sup> »). Cas particulier, c'est Benito le valet de *The Assigation* (Dryden) qui cherche à l'affirmer comme *wit*, ce que son maître Aurelian lui interdit :

*Aurelian* – You are to be a Wit no more.  
*Benito* – Pray, Sir, if it be possible, let me be a little Wit still.  
*Aurelian* – No, Sir: you can make a Leg, and Dance; those are not Tallents of a Wit: you are cut out for a brisk fool, and can be no other. [...] now you make your choice: whether you will renounce wit, or eating.  
*Benito* – Well Sir, I must continue my Body at what rate soever<sup>356</sup>.

Dans *The Wild Gallant* (Dryden), Bibber le tailleur avoue réutiliser les traits d'esprit qu'il entend dans les *coffee-houses* qu'il fréquente, alors que son admiration pour le *wit* de Loveby est telle qu'il accepte de s'humilier et de perdre de l'argent (« Did you mark that Frances? there was wit

---

a handful of instances of a fallen woman marrying anyone but a comic butt » (R. D. HUME, *The Rakish Stage: Studies in English Drama, 1660-1800*, op. cit., p. 149).

<sup>353</sup> T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, op. cit., (1672), acte II, p. 36 ; G. ETHEREGE, *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter*, op. cit., (1676), acte III, p. 47.

<sup>354</sup> R. HOWARD, *The Surprisal*, op. cit., (1662) acte I, p. 3.

<sup>355</sup> R. HOWARD, *Five new Plays, viz. The Surprisal, The Committee, Comedies, and The Indian Queen, The Vestal Virgin, The Duke of Lerma, Tragedies*, op. cit., (1662), acte I, p. 60.

<sup>356</sup> J. DRYDEN, *The Assigation: or, Love in a Nunnery*, op. cit., (1672), acte IV, p. 43-44. On peut lire dans cette scène une parodie de *Test Act*.

now; he call'd me Cuckold to my face, and yet for my heart I cannot be angry with him<sup>357</sup> »). Si Drybob dans *The Humorists* (Shadwell) se targue d'être spirituel, c'est bien sûr une grossière illusion, comme le prouve la comparaison douteuse de ce passage :

*Drybob* – Pox on these uncivil fellows, they won't let a man break a jest among'em; and Madam, I am the Son of a Baboon, if stoppage of Wit be not as great a pain to me as stoppage of Urine<sup>358</sup>.

De manière générale, comme le remarque Denis Lagaé-Dévolde, toute allusion auto-référentielle d'un personnage à sa propre manière de parler signale sans ambiguïté le personnage ridicule<sup>359</sup>. L'agaçant Ninny de *The Sullen Lovers* (Shadwell), un mauvais poète qui multiplie les discours sur la poésie et impose des lectures impromptues de ses vers médiocres, entre dans cette catégorie (la liste des *dramatis personae* le désigne de la façon suivante : « in all his Discourse he uses such affected Words, that 'tis as bad as the Canting of a Gypsie<sup>360</sup> »), tout comme Sir Samuel dans *The Virtuoso* (Shadwell), qui saisit toutes les occasions de mettre en valeur les fleurs de sa rhétorique (« In short, he said, I was a Wit, a flashy Wit<sup>361</sup> »). Dans *The Humorous Lovers* (Cavendish), c'est en vain que Boldman essaye d'imiter l'échange de vers élégants de Courtly et Emilia :

*Widow* – It is Lovers language, Sir.  
*Boldman* – Do they keep Grammar Schools to teach it, Madam<sup>362</sup> ?

Quant à Sir Courtly Nice de la pièce éponyme, il affecte de mépriser un bel esprit qui en réalité lui échappe :

*Sir Courtly* – [...] fine Language belongs to Pedants and poor Fellows that live by their Wits. Men of Quality are above Wit [...]  
*Servant* – Does your Honour write any Plays?  
*Sir Courtly* – Ni, that's Mechanick. I bestow some Garniture on Plays, as a Song or Prologue<sup>363</sup>.

---

<sup>357</sup> J. DRYDEN, *The Wild Gallant*, op. cit., (1663), acte IV, p. 47. La fréquentation des *coffee-houses* est également l'un des traits caractéristiques des personnages dominés. Pour la deuxième citation, voir *Id.*, acte I, p. 5. Plus loin, Bibber dit aussi « his Wit has prevailed upon me, and a man must not go against his Conscience » et décide de payer la caution de Loveby (*Id.*, acte III, p. 39).

<sup>358</sup> T. SHADWELL, *The Humorists*, op. cit., (1670), acte II, p. 40.

<sup>359</sup> Thèse de doctorat de D. LAGAE, *Circularité dans la Comédie de la Restauration anglaise (1660-1700)*, op. cit., p. 486. Denis Lagaé-Dévolde ajoute néanmoins sur la même page une nuance importante en affirmant : « On peut néanmoins déceler chez les personnages qu'on place traditionnellement dans la catégorie des beaux esprits une préoccupation assez voisine, quoique montrée d'une manière plus subtile ».

<sup>360</sup> T. SHADWELL, *The Sullen Lovers: or, the Impertinents*, op. cit., (1668).

<sup>361</sup> T. SHADWELL, *The Virtuoso*, op. cit., (1676), acte I, p. 5-10.

<sup>362</sup> W. CAVENDISH, *The Humorous Lovers*, op. cit., (1667), acte II, p. 12.

<sup>363</sup> J. CROWNE, *Sir Courtly Nice: or, It cannot be*, op. cit., (1685), acte III, p. 20.

L'opposition rhétorique entre *wit* et argent est un lieu commun, y compris avec le *topos* rhétorique de l'esprit comme « valeur d'échange » concurrente de la monnaie, comme ici dans le prologue de *The Surprisal* (Howard) :

Wit's not like Money; Money though paid in  
Passes about, and is receiv'd again:  
But Wit when it has once been paid before  
There it lies dead, 'tis current shee no more<sup>364</sup>.

On retrouve toujours le même système d'opposition symbolique entre ce qui se dépense et ce qui s'accumule, entre le brio héroïque et le calcul vainement prudent. Le *wit*, qui peut désigner par métonymie à la fois la qualité et la personne qui la possède, est donc une modalité d'un système plus général, qui constitue et entérine toujours la supériorité essentielle des personnages dominants, supériorité qui se traduit par l'obtention de gains matériels mais aussi amoureux.

#### d) Caractéristique 3 : performances masculines, masculinités déficientes

« *I Swear not, I drink not, I curse not, I Cheat not;  
they are unnecessary Vices: I save so much out of those Sins,  
and take it out in that one necessary Vice of Wenching*<sup>365</sup> »

Nous avons retenu en début de partie la performance amoureuse et sexuelle réussie comme le critère d'identification des personnages dominants : on pourrait élargir à la performance de la masculinité dans son ensemble, dont le *wit* est un élément particulier. On appelle ici performance masculine réussie l'ensemble des actions et caractéristiques qui distinguent les personnages masculins spécifiquement, ainsi que les modalités qui séparent, parmi ces personnages, ceux qui parviennent à leurs fins et ceux dont les entreprises échouent. Si les personnages féminins peuvent faire preuve d'esprit, et si l'intelligence, associée à la beauté, est volontiers représentée comme un élément central de la séduction féminine, le *wit* n'est par exemple pas un outil de compétition ou de distinction prioritaire des femmes entre elles. La question de la masculinité exemplaire est omniprésente et cependant complexe dans la comédie de la Restauration : tantôt c'est la loyauté amoureuse parfaite qui fera le héros dominant, tantôt son inverse, à savoir la dissipation, l'infidélité et l'accumulation d'objets amoureux différents.

---

<sup>364</sup> Prologue de R. HOWARD, *The Surprisal*, op. cit. (1662).

<sup>365</sup> Loveby dans J. DRYDEN, *The Wild Gallant*, op. cit., (1663), acte IV, p. 43.



Le trait qui distingue essentiellement la masculinité dominante de la masculinité dominée est en fait, combiné aux caractéristiques évoquées précédemment, moins un contenu qu'un résultat : la masculinité dominante parvient à ses fins amoureuses, qu'il s'agisse de mariage (d'amour ou d'intérêt), de séduction multiple, de cocuage ou d'autres situations<sup>366</sup>. Comme on le verra, il n'y a donc pas de caractéristique essentielle de la masculinité dominante : c'est la réussite ou l'échec de la performance, quelle qu'elle soit, qui signe la réussite ou l'échec de la domination du personnage<sup>367</sup>.

Les questions de séduction sont loin de constituer un système clos : au contraire, elles sont chargées de symboliques complexes. L'enjeu symbolique des questions de séduction apparaît aussi, bien que d'une manière très différente, dans *The Man of Mode* (Etherege). Après que Dorimant a consommé ses amours avec Belinda, une didascalie indique que sa servante étend sur la scène son linge de lit, indication très inhabituelle. On peut s'interroger, comme le

---

<sup>366</sup> Cette omniprésence de la sexualité, surtout hors mariage, sur la scène de la Restauration a sans doute conduit en partie au mythe d'une cour royale particulièrement débauchée. On trouve chez Samuel Pepys plusieurs allusions à ce caractère débauché de la cour, qui ont pu contribuer à une déformation rétrospective de la perception (par exemple le 27 juillet 1667 : « the King and Court were never in the world so bad as they are now for gaming, swearing, whoring, and drinking, and the most abominable vices that ever were in the world; so that all must come to nought » (<https://www.pepysdiary.com/diary/1667/07/27/>, consulté le 16 mai 2020). Les historiens s'opposent sur le sujet. Peter Wagner estime : « many people in the upper class led a life which was marked by permissiveness if not licence and stood in sharp contrast to the behavioural patterns which were prevalent in the middle stratum of XVIII<sup>th</sup>-century society. The phase of licentious sexual behaviour among the aristocracy began at the Court of Charles II where sexual promiscuity was almost a hallmark of fashion [...] one should not underestimate the exemplary position of the aristocracy and the attempts of the lower echelons of the nobility to imitate fashionable attitudinal or behavioural patterns [...] The Lower classes were admiring and possibly also hankering after the extra-marital liaisons of the rich and mighty, which they could not afford to have ». À l'inverse, dans le même volume, Roy Porter relativise quant à lui la réalité derrière ces conduites scandaleuses : « much Restoration eroticism was obscenity. The desire to arouse was matched by a self-conscious desire to shock ». L'importance politique de comportements ostentatoirement virils et du prestige qui y est associé est également soulignée, à travers les exemples contrastants de John Wilkes et William Pitt (P. WAGNER, « The pornographer in the courtroom: trial reports about cases of sexual crimes and delinquencies as a genre of eighteenth-century erotica », et Roy PORTER « Mixed Feelings: the Enlightenment and Sexuality in 18<sup>th</sup> century Britain », dans P.-G. BOUCE (éd.), *Sexuality in Eighteenth-Century Britain*, op. cit., p. 135-6, et p.3, puis 12). Enfin, il faut également signaler le travail d'Erin Mackie, qui souligne la continuité symbolique entre les éléments sociaux, sexuels et politiques qui constituent la performance masculine réussie : « continuity of the criminal (whoring, fighting, swearing, committing adultery, cheating, incurring debt, killing, and kicking) and the fashionable (rhyming, taking snuff, attending plays, frequenting chic restaurants and coffee-houses like Locket's and Will's) [...] Because of its exploitation of sexual discourses and the erotics of politics at the Restoration court, and because of its inheritance of the aristocratic heroic ethos of competitive martial prowess, the brand of criminality associated with the rake is heavily invested in masculinity ». Mackie précise un peu auparavant que ce type d'idéal est déjà en partie démodé au XVII<sup>e</sup> siècle (E. MACKIE, « Boys Will Be Boys: Masculinity, Criminality and the Restoration Rake », op. cit., p. 129-132).

<sup>367</sup> Douglas Canfield présente ainsi cette disymétrie dans *Tricksters and Estates* : « a Town wit's cuckolding someone from among his own class is relatively rare in Restoration comedy – and extremely dangerous, usually leading to swordplay. But Cits are only fair game, they are the class enemies of the Town wits. Thus they are portrayed as impotent and cowardly ». Il semble contredire cependant son propos introductif, où il écrit, à propos des comédies de Wycherley et Otway, que la rivalité sexuelle est essentiellement intra-classe (« Cavalier cuckolding plays [...] reveal obliquely that the warfare is not really inter- but intraclass—that while it is to the benefit of Stuart ideology to portray the enemy as Puritan Cits, in reality the English Civil War, as Christopher Hill has perhaps best shown, pitted parts of the ruling class against each other », J. DOUGLAS CANFIELD, *Tricksters and Estates: On the Ideology of Restoration Comedy*, op. cit., p. 68 et p. 2).

critique Harold Weber, sur la nécessité de ce signe presque ostentatoire du succès de l'entreprise amoureuse :

[*the playwright*] emphasizes not passion but proof, not a mutual and intimate disrobing, but the public acknowledgement of male power [...] the private moment hardly exists. [...] In the phallic economy of the play, women represent the necessary commodity upon which male value establishes itself<sup>368</sup>.

Selon Weber, la preuve du succès amoureux est plus importante que l'acte lui-même : ce qui compte en définitive, c'est la compétition homosociale dont la possession des femmes est la mesure, pas l'enjeu. Il est primordial pour un personnage masculin dominant de s'affirmer dans sa réussite amoureuse, que ce soit dans le nombre de ses conquêtes ou dans la réussite de la séduction d'une seule : comme le reste, la sexualité fait toujours signe vers autre chose qu'elle-même<sup>369</sup>.

### *Le héros chaste*

Les figures comme le *rake* ont retenu beaucoup d'attention des critiques, alors qu'il existe un corollaire à cette figure, tout aussi important en nombre : le héros chaste. Le Colonel Blunt de *The Committee* (Howard) en est un bon exemple : bouleversé par l'amour, il s'exclame devant sa promise « I never had a Jewel but this<sup>370</sup> ». Le personnage dominant peut être chaste sans être ridicule, de deux manières : en étant loyal à sa bien-aimée, qui l'aime aussi, ou en se déclarant violemment misogyne, que cette attitude inclue la fréquentation de prostituées ou pas. Le premier cas concerne les personnages de Miranzo et Cialto de *The Surprisal* (Howard), Single et Peregreene Woodland dans *Sir Salomon* (Caryll), Frederick et Aurelian dans *The Assignation* (Dryden), Belville dans *The Rover* (Behn), Torrismond dans *the Spanish Fryar*

---

<sup>368</sup> H. WEBER, « Charles II, George Pines, and Mr. Dorimant: The Politics of Sexual Power in Restoration England », *op. cit.*, p. 111-113.

<sup>369</sup> On peut ici citer la réflexion de Donald Bruce à propos de *The Man of Mode* : « Dorimant, in his ceremonious depravity, his careful and well-measured viciousness, regards love as an intellectual game [...] one suspects that his sexual desires are relatively slight. There appear to be four elements in his dedication to the chase : vainglory, the malicious indulgence of a sense of power over others, a taste for variety, curiosity for the nature of passion » (D. BRUCE, *Topics of Restoration Comedy*, *op. cit.*, p. 124). La question reste cependant pour lui essentiellement morale, et la spéculation sur les « intentions » supposées d'un personnage me semble problématique. Un problème identique se pose avec les remarques suivantes d'Harold Weber : « In Dorimant we discover a libertine whose lust for power begins to overwhelm his lust for physical pleasure [...]. For Dorimant sexual satisfaction is not necessarily an end in itself, merely the seal of his success as a conqueror. [...] Dorimant has subordinated sensuality to aggression, discovering in sexual pursuit the triumph of the will and celebration of the ego » (H. WEBER, *The Restoration Rake-Hero: Transformations in Sexual Understanding in Seventeenth-Century England*, *op. cit.*, p. 80). Dans tous les cas, la sexualité est toujours la métonymie d'autre chose.

<sup>370</sup> R. HOWARD, *Five new Plays, viz. The Surprisal, The Committee, Comedies, and The Indian Queen, The Vestal Virgin, The Duke of Lerma, Tragedies*, *op. cit.*, (1662), acte V, p. 102.

(Dryden), Courtine et Beugard dans *The Soldiers Fortune* (Otway), Kinglove dans *The Royalist* (D'Urfey), Farewell dans *Sir Courtly Nice* (Crowne), et enfin Lord Bellamour et Manley dans *Madam Fickle* (D'Urfey)<sup>371</sup>. Mais si, contrairement aux mythes qui entourent les comédies de la Restauration, la fidélité amoureuse reste largement valorisée, l'attitude et le vocabulaire précieux sont le plus souvent traités avec distance, voire ironie<sup>372</sup>.

Parmi les héros qui se déclarent misogynes au départ et se « convertissent » au mariage et à l'amour au cours de la pièce, on trouve, Lodovico dans *Flora's Vagaries* (Rhodes). Dans *Epsom-Wells* (Shadwell), c'est Bevil qui finit par déclarer :

*Bevil* – I love Carolina beyond all sense of modesty, so much, that I am resolv'd if she will to turn recreant and marry her, let what will be the consequence<sup>373</sup>.

L'expression de « beyond all sense of modesty » est plaisante ici car elle peut vouloir dire deux choses : soit Bevil est attiré par Carolina au point de rêver de franchir la barrière de sa modestie à elle, soit la modestie à laquelle il fait allusion est celle, ironique, des personnages dominants refusant le mariage. Le cas de Bellamy dans *An Evening's Love* (Dryden) est à cet égard particulièrement intéressant car, se découvrant constant à l'âge de trente ans, il se résout secrètement à la monogamie sans pour autant renoncer à sa réputation de séducteur :

*Bellamy* – But for all my bragging this amour is not yet worn off. I find constancy, and once a night come naturally upon a man towards thirty: only we set a face on't; and call our selves unconstant for our reputation<sup>374</sup>.

Même situation dans *The City-Heiress* (Behn) lorsque le dominant Wilding se plaint à la veuve Lady Galliard qu'il entend :

*Wilding* – Yes, you are reveng'd: I had the fame of vanquishing were-e're I laid my Siege, till I knew thee, hard-hearted thee; had the honest Reputation of lying with the Magistrates Wives, when their Reverend Husbands were employ'd in the necessary Affairs of the

---

<sup>371</sup> Il est vrai que dans *Madam Fickle*, Lord Bellamour et Manley ne sont ni l'un ni l'autre aimés en retour par l'actrice consommée qu'est Madam Fickle. On pourrait presque dire qu'ils sont cocus, chose d'autant plus surprenante que Bellamour porte un titre prestigieux, puisque la jeune femme s'amuse avec trois hommes en même temps. Mais si leur cas est limite, d'une part Madam Fickle ne se donne physiquement à aucun, d'autre part ils maintiennent un statut de personnages dominants en se rabattant sur Constantia et Arabella, qu'ils épousent à la fin à la satisfaction générale.

<sup>372</sup> Le personnage de Philander dans *The Rivals* (Davenant) cristallise bien l'ambiguïté de cette attitude : lui est l'amant précieux, tandis que son rival se présente plutôt comme un homme d'action. Le degré exact de comique des lieux communs précieux que Philander égrène au long de la pièce est difficile à déterminer : toujours est-il qu'à la fin, c'est Theocles qui l'emporte. Le terme précieux se réfère spécifiquement à l'espace français, mais il est utilisé aussi par extension aussi pour désigner son influence au delà des frontières, comme le fait par exemple David Berkeley (D. S. BERKELEY, « 'Préciosité' and the Restoration Comedy of Manners », *op. cit.*).

<sup>373</sup> T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, *op. cit.*, (1672), acte IV, p. 64.

<sup>374</sup> J. DRYDEN, *An Evening's Love, or the Mock-Astrologer*, *op. cit.*, (1668), acte III, p. 30.

Nation, seditiously petitioning; and then I was esteemed; but now they look on me as a monstrous thing, that makes honourable Love to you; Oh hideous, a Husband-Lover<sup>375</sup> !

On observe dans ce second exemple un retournement plaisant du trope du dominant séducteur, dans un jeu ironique sur les conventions théâtrales : c'est l'adultère qui fait l'honnête homme, et le mariage qui rend ridicule. L'une des réformes les plus spectaculaires est celle de Ramble dans *The Countrey Wit* (Crowne) : tout au long de l'acte IV, il prend des décisions fermes qu'il contredit immédiatement. Ainsi, le personnage commence :

*Ramble* – Well, I cannot bear the loss of Mrs *Christina*, I had rather endure Marriage with her, than injoy any other Woman at pleasure – I must, I will Repent, and Reform, and now should an Angel appear in female shape, she should not tempt me to revolt any mor [*sic*<sup>376</sup>].

Champ lexical de la réforme et du repentir, comparaison de la femme aimée à un ange, tentation et souffrance quasi-chrétienne (« endure Marriage ») : la conversion du séducteur au mariage est bien parodie de conversion religieuse. L'acte n'est pourtant pas fini que Ramble cède déjà aux séductions faciles. Il parvient cependant à se reprendre :

*Ramble* – I am justly serv'd for my liquorish, greedy, insatiable, ridiculous Temper; that like *Adam*, could not be contented in Paradise, but must be tasting all sorts of Fruit, lawful or unlawful, though I had pleasures enow [...] in *Christinas* Love, to satisfy a Demy-God<sup>377</sup>.

Comme le pénitent véritable, Ramble aura donc subi plusieurs fois la tentation avec de choisir le droit chemin, et l'on observe ici le retour du vocabulaire religieux. Bien sûr, les lectures ou interprétations ironiques sont toujours possibles, et il semble que ce soit précisément pour éviter ces malentendus possibles que Shadwell, dans *The Squire of Alsatia*, insiste autant sur le caractère irréversible de la révélation de Belfond Junior :

*Isabella* – How can I be secure you will not fall to your old courses agen?  
*Belfond Junior* – I have been so sincere in my Confessions, you may trust me; but I call Heav'n to witness, I will hereafter be entirely yours. I look on Marriage as the most solem Vow a Man can make; and 'tis by consequence, the basest Perjury to break it<sup>378</sup>.

On pourrait s'interroger sur le caractère suspect de cette insistance peut-être exagérée, si celle-ci ne se comprenait pas surtout par opposition aux cas établis précédemment où, avant même le mariage des protagonistes, l'infidélité des futurs époux est déjà évoquée. Le dramaturge

---

<sup>375</sup> A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, op. cit., (1682), acte II, p. 20.

<sup>376</sup> J. CROWNE, *The Countrey Wit*, op. cit., (1676), acte IV, p. 56.

<sup>377</sup> *Id.*, acte IV, p. 71.

<sup>378</sup> T. SHADWELL, *The Squire of Alsatia*, op. cit., (1688), acte V, p. 70.

persévère en consacrant les derniers mots de la pièce à crédibiliser encore la réforme de Belfond Junior :

*Belfond Junior* – Farewel for ever all the Vices of the Age:  
There is no peace but in a Virtuous Life,  
No lasting Joy but in a tender Wife<sup>379</sup>.

L'expression de « Vices of the Age » en dit long : à travers Belfond Junior, ce sont moins des vices privés qui sont réformés (encore que ceux-ci soient constamment atténués par Shadwell, qui offre à chacune des anciennes maîtresses de Belfond d'importants dommages et intérêts) que les pratiques et valeurs, si ce n'est de toute une époque ou de tout un groupe social, du moins du stéréotype théâtral du personnage dominant tel que nous l'avons défini. L'un des intérêts du trope de la « conversion » est qu'il permet de combiner le piquant scandaleux de scènes de séduction multiples avec la moralité apparente d'une fin comique classique par le mariage : une fois le mariage prononcé, la prochaine étape qui intéresse les comédies est directement la tentation et l'adultère. Ce trope donne donc l'occasion tout au long de la pièce au héros de prouver la vitalité de sa force virile, caractéristique centrale des personnages dominants.

### *Des amours multiples*

« I'll bring thee, Courtine, where Cuckoldom's in credit,  
and lewdness laudable<sup>380</sup> »

Les conquêtes amoureuses des personnages dominants sont cependant souvent présentées comme faciles et pléthoriques : il n'est pas rare que l'enjeu d'une pièce consiste, pour un personnage féminin, à faire accepter au héros masculin de limiter ses ardeurs à un seul objet, et s'il le fait, c'est par choix et non par inaptitude à la séduction. Une occurrence attire tout particulièrement l'attention sur ce dernier point : dans *The Rivals* (Davenant), alors que tout l'enjeu de la pièce tourne autour d'une rivalité amoureuse pour laquelle deux amis loyaux sont prêts à s'entretuer, une scène inattendue vient soudain briser la tension dramatique, en les montrant soudain comme deux complices se rappelant l'un l'autre leurs conquêtes d'autrefois<sup>381</sup>. Cette mise à distance est d'autant plus déroutante que la rivalité à mort reprend immédiatement après cette scène. Quelle est la fonction d'une telle interruption ? S'agit-il de mettre à distance

---

<sup>379</sup> *Id.*, acte V, p. 71. On pourrait proposer cette réforme de Belfond Junior comme point de départ convaincant à partir duquel dater la transition vers la comédie sentimentale du siècle suivant.

<sup>380</sup> Beaugard dans T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, *op. cit.*, (1680), acte I, p. 2.

<sup>381</sup> W. DAVENANT, *The Rivals*, *op. cit.*, (1664), acte III, p. 30.

l'objet amoureux commun, de minimiser son pouvoir de choix sur les deux hommes, et de resituer l'enjeu dans la rivalité masculine elle-même<sup>382</sup> ? Toujours est-il que le cas majoritaire représente la séduction par un personnage masculin de multiples objets, pour le fixer finalement avec ou sans « conversion », sur celui qui lui apportera le plus grand capital, symbolique (*wit*, beauté), économique (héritage), souvent la combinaison des deux. Cette consommation amoureuse est ce qui selon Harold Weber caractérise le stéréotype du *rake*, catégorie aussi exploitée par la critique que malaisée à définir en réalité :

My argument is shaped by the assumption that the Restoration rake-hero's most distinctive, and therefore most important, characteristic is his sexuality [...] the rake is the first character type in the history of English literature to derive its definition primarily from his eroticism<sup>383</sup>.

En réalité, le stéréotype du *rake* se dissout dans la catégorie de personnage dominant : ce qui embarrasse dans les définitions, c'est le caractère immoral, souvent non-héroïque, de ces personnages, ainsi que la plasticité du stéréotype qui en fait un personnage tantôt inquiétant, tantôt brillant et fascinant, souvent les trois<sup>384</sup>. On retrouve ici encore l'importance symbolique de l'absence apparente d'effort pour que la performance amoureuse soit réussie. L'exemple de Ramble et Townly dans *The London Cuckolds* (Ravenscroft) l'illustre particulièrement bien. Bien que les deux personnages soient dominants (et obtiennent la femme désirée en fin de

---

<sup>382</sup> À la fin de *The Rivals* (Davenant), c'est Theocles qui se marie avec la femme convoitée par les deux, mais Philander se marie également. Les dominants parviennent donc en quelque sorte tous les deux à une situation satisfaisante, bien que dissymétrique.

<sup>383</sup> H. WEBER, *The Restoration Rake-Hero: Transformations in Sexual Understanding in Seventeenth-Century England*, op. cit., p. 3. Weber cite ensuite les vers de Rochester : « Cupid and Bacchus my saints are / May drink and love still reign. / With wine I wash away my cares, / And then to cunt again ». Au-delà de l'aspect scandaleux et provocateur de ces vers, on observe la même circulation symbolique entre la consommation excessive d'alcool et de sexe.

<sup>384</sup> Dans *The Rakish Stage*, Robert Hume propose une typologie des personnages de *rakes* : « polite rake », « debauchee », « extravagant rake », « judicious rake », *rake* qui se réforme authentiquement, *rake* dont la réforme morale est douteuse, *rake* rebelle, et ainsi de suite. Mais que faire si le comportement libertin fait aussi l'objet de satire ? Quelle est le point où l'exagération du comportement devient comique, plutôt que prise au sérieux ? Que faire d'une réforme finale qui semble hâtive ? À quel moment un personnage imprévisible devient-il inquiétant ? Où situer la limite entre adultère de convention, comique et léger, et comportement répréhensible ? L'une des distinctions problématiques est celle entre le *rake* vicieux (« vicious rake »), celui qui a bon cœur (« has a basic goodness of heart ») et le *rake* faussement mauvais (« apparently wicked rake »). Il me semble que ces catégories dépendent largement de questions d'interprétation morale et de point de vue difficiles à résoudre, ce que Robert Hume admet d'ailleurs lorsqu'il pose la question : « are Harcourt and Alithea somehow shown up or derided ? Let the critic prove it who can » (R. D. HUME, *The Rakish Stage: Studies in English Drama, 1660-1800*, op. cit., p. 164 puis p. 144). Le cas de Dorimant dans *The Man of Mode* (Etherege) fait l'objet d'une semblable ambiguïté. Bien que la catégorie générale de *rake* soit fonctionnelle, elle échappe en réalité aux définitions autres que morales. Ni la fonction morale du personnage, ni son mariage final ne peuvent servir de base de définition au type du *rake*, et c'est pourquoi nous lui préférons la catégorie, plus souple, des « personnages dominants ». Il demeure utile toutefois de rappeler la définition qu'en propose Robert Hume : « Crudely defined, a rake (short for rakehell) is a *roué*, a licentious or dissolute man. The term carries strong connotations of profligacy idleness and waste [...] much of the audience probably found them both glamorous and shocking. » (*Id.*, p. 149).

compte), la séduction de Ramble pêche par l'effort manifeste qu'elle nécessite. Townly, à la chance insolente en la matière, essaye de le convaincre de limiter ses efforts :

*Townly* – Prethee, *Ned Ramble*, what makes thee so early a riser after so late a debauch as we made last night?

*Ramble* – Business, *Frank*.

*Townly* – Business! What business can a Gentleman have to make him rise at ten, that went drunk to bed, at four in the morning?

*Ramble* – I am pursuing an intreague, a new Mistress, *Frank*.

*Townly* – An intreague! Thou art alwaies upon intreaques, I never knew any of your intreaques come to any thing [...] I never make it my business to look after women, and yet they fall in my way<sup>385</sup>.

On voit bien ici comment Ramble applique à ses affaires amoureuses un vocabulaire (« business ») qui révèle une vision comptable de la séduction, qui explique son absence de succès : absence relative cependant, puisque lui aussi parvient finalement à ses fins. Au contraire, l'absence d'effort de Townly s'accompagne d'un discours sur la Fortune, voire sur la Providence, qui semble veiller sur lui. L'adultère est soi-disant si répandu dans les milieux courtisans que cela fait dire à Toby, un jeune homme de campagne de *Madam Fickle* (D'Urfey) :

*Toby* – a Cuckold, Sir, Udshash – in Salisbury they know not what it means. 'Tis your *London Air* that breeds Cuckolds [...] they say here a Courtier can't walk the streets without being perpetually troubled in returning the Complements to some of his Cuckolds<sup>386</sup>.

Non seulement l'adultère est, selon Toby, une affaire essentiellement urbaine, mais le courtisan moyen a même plusieurs cocus : on peut se demander si Toby n'aurait pas lu trop de comédies<sup>387</sup>. Ainsi que le résume Sir Charles Kinglove en un aphorisme dans *The Royalist* (D'Urfey) :

*Sir Charles* – And tho in Name thou must his Wife appear  
Thou art the Mistress of a Cavalier<sup>388</sup>.

Même si le caractère sexuellement explicite des comédies de la Restauration est leur trait le plus commenté par l'histoire de la critique (et, sans doute, le plus saillant dans

---

<sup>385</sup> E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, *op. cit.*, (1681), acte I, p. 6. La nonchalance insolente qui fait le charme de Townly se révèle de nouveau à la fin, lorsque celui-ci s'excuse auprès de son cocu (« Well Sir, if the Person that answered me was your Wife here, I must beg your Pardon if I have made you a Cuckold », *Id.*, acte V, p. 55).

<sup>386</sup> T. D'URFEY, *Madam Fickle: or the Witty False One*, *op. cit.*, (1676), acte I, p. 5.

<sup>387</sup> On ne développera pas ici la place symbolique ambiguë occupée par le courtisan : s'il possède parfois des caractéristiques des personnages dominants, comme ici, Harold Love considère cependant que la fréquentation de la cour est davantage associée aux personnages ridicules (H. LOVE, « Bear's Case Laid Open: Or, a Timely Warning To Literature Sociologists », *op. cit.*, p. 74).

<sup>388</sup> T. D'URFEY, *The Royalist*, *op. cit.*, (1682), acte III, p. 35.

l'imagination collective), on peut pourtant exagérer le « libertinisme » des personnages dominants, qui n'est parfois qu'un discours sans effets, et les thématiques de cocuage et d'amours multiples ne sont pas tout à fait aussi systématiques qu'on pourrait le penser<sup>389</sup>. L'un des cas les plus emblématiques d'amours multiples est celui de Willmore dans *The Second Part of the Rover* (Behn) : la boulimie amoureuse du héros, qui poursuit successivement trois personnages féminins différents (deux sont amoureuses de lui, l'une est dite « monstrueuse » et ne compte que pour son héritage) est le ressort comique de tout le récit. Le caractère attirant de Willmore est très accentué, et c'est ainsi que Beaumont dit de lui :

*Beaumont* – I yield he has many Charms; he's nobly Born,  
Had Wit, Youth, Courage, all that takes the heart,  
And only wants what pleases Womens Vanity;  
Estate<sup>390</sup>.

Noblesse de naissance, beauté physique, courage, mais aussi pauvreté matérielle (« Yes, I am poor – but I am a Gentleman, / And one that Scornes this baseness which you practice; / Poor as I am, I wou'd not sell my self<sup>391</sup> »), Willmore correspond au type même du personnage dominant. Il parvient par son charme et sa fierté à soumettre Angellica Bianca, l'orgueilleuse prostituée de luxe, qui se transforme au cours de la pièce en véritable héroïne précieuse, voire tragique, sans parvenir à adoucir le cœur de celui qui la dédaigne jusqu'au bout<sup>392</sup>. Dans *Madam Fickle* (D'Urfey), Bellamore est décrit comme un « Wit » grand et bien fait, bien qu'un peu vain<sup>393</sup>. Dans *The Humorous Lovers* (Cavendish) aussi, Boldman refuse lui aussi de se fixer sur un seul objet :

---

<sup>389</sup> Robert Hume met en garde contre ce préjugé, sans doute construit par la stabilité relative de l'horizon d'attente des personnages dominants, qui fait confondre le discours de libertinage avec la réalité des actions. Il écrit ainsi à propos de Coutrall dans *The Virtuoso* (Shadwell) : « to be sure, [he] talks grandiosely of libertinism, but he does not live up to his own rhetoric », et plus loin « most of the rake figures are far wilder in word than in deed ». En fait, les intrigues de cocuage ne deviennent caractéristiques que relativement tard dans la période, et connaissent un déclin rapide (R. D. HUME, *The Rakish Stage: Studies in English Drama, 1660-1800*, op. cit., p. 153 et 157). Une lignée critique, à la suite de Donald Bruce, a cherché à identifier les sources philosophiques du personnage du rake chez Hobbes ou Épicure (en particulier après 1682, année de sa retraduction en intégralité par Thomas Creech). Bruce accentue en particulier l'importance de l'individualisme, du principe de plaisir, et du primat de la recherche raisonnée de causes physiques sur la croyance religieuse (D. BRUCE, *Topics of Restoration Comedy*, op. cit.).

<sup>390</sup> A. BEHN, *The Rover: or, The Banish't Cavaliers*, op. cit., (1677), acte V, p. 68.

<sup>391</sup> *Id.*, acte II, p. 26.

<sup>392</sup> Ainsi Angellica Bianca parle-t-elle de « my generous Passion » et dit « I would have rais'd the Man above the Vulgar / Made him all Soul! » avant de produire un monologue pathétique de femme délaissée. Il est difficile de déterminer le degré de comique ou de sérieux d'un tel discours de la part d'une prostituée, d'autant que Willmore refuse jusqu'au bout son esprit de sérieux (« why what the Devil shou'd I do with a virtuous Woman? [...] Virtue is but an infirmity in Woman ») (A. BEHN, *The Second Part of the Rover*, op. cit., (1681), acte IV, p. 57, acte III, p. 34, et acte IV, p. 60).

<sup>393</sup> T. D'URFEY, *Madam Fickle: or the Witty False One*, op. cit., (1676), acte III, p. 33. Ici aussi on observe, sans surprise, une concordance entre les différentes caractéristiques du personnage dominant classique : wit et beauté physique.



*Boldman* – 'tis such a sickly whining, and unmanly humour; a Man is good for nothing while he has the fit upon him, can do nothing, or think of anything but her, and her, and only her<sup>394</sup>.

Ici, il est clair que la séduction de type précieux (« whining »), c'est-à-dire fixée sur un seul objet, est non seulement démodée mais signe d'effémination. Ce passage rappelle la sortie de Rains à son ami Bevil dans *Epsom-Wells* (Shadwell), qui entre sur scène en poursuivant des personnages féminins anonymes et dit :

*Rains* – is it reasonable that a man that has a good stomach should refuse Mutton to day, because he expects Quails to morrow<sup>395</sup> ?

La comparaison provocatrice des femmes avec des aliments de qualité diverse en dit long sur le caractère interchangeable de ces amantes, tout comme la métaphore implicite de dévoration qui la sous-tend. Plus loin dans la pièce, Carolina se trompe donc d'époque (et, peut-être, de genre littéraire) lorsqu'elle propose à son amant une longue cour courtoise :

*Carolina* – Marriage! that were times to talk of when we have known you seven years.  
[...]  
*Rains* – Methinks 'twere enough to arrive at Platonick Love at first.  
*Bevil* – The pretence to that is more out of fashion in this active Age, than Ruffs and Trunk-breeches are<sup>396</sup>.

Le chiffre biblique de sept ans et la fidélité amoureuse que celui-ci implique est aussi incongru sur scène que les costumes obsolètes d'un autre âge. Dans *The Spanish Fryar* (Dryden), le pouvoir de séduction du héros est attesté par les femmes de la *City*, toutes amoureuses du beau Colonel Torrismond, qui incitent pour cette raison leur mari *citizen* à combattre à ses côtés :

*Pedro* – Ô, dear Husband, my sweet honey Husband,  
Won't you be for the Colonel? if you love me  
Be for the Colonel; ô he's the finest man<sup>397</sup>!

---

<sup>394</sup> J. CROWNE, *Sir Courtly Nice: or, It cannot be*, *op. cit.*, (1685), acte I, p. 2. Cet échange suit immédiatement le passage suivant : « *Courtly* – How strangely you prophane the name of Love! *Boldman* – Why? Is there such a thing as Love in earnest? ».

<sup>395</sup> T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, *op. cit.*, (1672), acte I, p. 10 et p. 17.

<sup>396</sup> *Id.*, acte V, p. 90.

<sup>397</sup> Pedro imite ici les femmes de la ville (J. DRYDEN, *The Spanish Fryar or, The Double Discovery*, *op. cit.*, (1680), acte V, p. 80). Le terme de *City* (tout comme, plus loin, celui de *Town* qui lui est rhétoriquement opposé) n'est volontairement pas traduit : recouvrant en anglais une réalité à la fois géographique, économique, sociale, politique et idéologique spécifique, il ne nous semble pas traduisible de façon satisfaisante ici ni par cité, ni par ville, ni par bourgeoisie. Quant au terme de *Town*, que recouvre en grande partie le mot de *world*, il désigne surtout la poignée de quartiers à la mode de Londres. Pour une analyse du détail de ces termes, voir par exemple la thèse de doctorat de D. LAGAE, *Circularité dans la Comédie de la Restauration anglaise (1660-1700)*, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 2001, p. 30 et suivantes.

On trouve dans le corpus de très nombreux cas semblables : dans *Flora's Vagaries* (Rhodes), Alberto se vante d'avoir eu beaucoup d'amantes avant de rencontrer Flora. Careless dans *The Debauchee* (Behn) collectionne aussi les conquêtes, tout comme Lorenzo dans *The Spanish Fryar* (Dryden) avant sa rencontre avec Elvira. Townly, de *The London Cuckolds* (Ravenscroft) est dans le même cas, ainsi que Wilding dans *The City-Heiress* (Behn) ou Florio dans *City Politiques* (Crowne)<sup>398</sup>. Dans *The Humorous Lovers* (Cavendish), Courtly est un ancien *rake* converti en amant précieux, alors que son ami Boldman déclare à qui veut l'entendre aimer le genre féminin dans son ensemble (« All that is Woman, and will Do<sup>399</sup> »). Quant à Ramble de *The Countrey Wit* (Crowne), une servante fait allusion à ses conquêtes en parlant de « a Catalogue of women he makes Love to<sup>400</sup> ».

Enfin, l'exemple tardif de Belfond Junior dans *The Squire of Alsatia* (Shadwell) montre en même temps la permanence et l'évolution de ce stéréotype. Comme on l'a vu, si Belfond transgresse en effet de nombreux codes du personnage dominant, il en garde cependant la caractéristique essentielle : celle d'être un séducteur. La liste des *dramatis personae* évoque déjà ce trait, tout en ajoutant la précision inhabituelle que Belfond sait rester discret dans ses amours. L'acte II le surprend en plein échange tendre avec Lucia, qui s'extasie sur son extraordinaire pouvoir de séduction (« that Flattering Tongue, and those Bewitching Eyes were made to ruine Womankind »). Ce n'est cependant pas Lucia qu'il aime et choisit d'épouser : dans un dispositif d'ironie dramatique, alors même qu'il parle à son ami de sa promesse avec l'habituelle rhétorique de renonciation (« she has subdu'd me even to Marriage »), le spectateur sait que Lucia est en réalité toujours dans le placard où Belfond l'a cachée. Une deuxième ancienne amante, Mrs Termagant, vient aussi perturber les projets de mariage de Belfond. Finalement, la générosité et la compréhension du père adoptif de Belfond, Sir Edward, lui permettent de tenir sa promesse chevaleresque de trouver un mari à Lucia, et même d'octroyer une petite somme à Mrs Termagant qui est enceinte<sup>401</sup>.

Le trope est si constant qu'il peut même donner lieu à des évocations auto-réflexives, ironiques ou parodiques. On a vu par exemple à quel point les intérêts amoureux et économiques se combinent souvent parfaitement en la personne d'une héritière à la fois spirituelle, belle et riche. L'objet de la séduction est, comme nous l'avons vu, volontiers issu d'une famille riche

---

<sup>398</sup> On trouve parfois des personnages ridicules et lubriques entourés de plusieurs femmes, mais il s'agit alors de prostituées, comme pour Drybob dans *The Humorists* (Shadwell) (T. SHADWELL, *The Humorists*, *op. cit.*, (1670), acte III, p. 41, et acte IV, p. 58).

<sup>399</sup> W. CAVENDISH, *The Humorous Lovers*, *op. cit.*, (1667), acte I, p. 1-2.

<sup>400</sup> J. CROWNE, *The Countrey Wit*, *op. cit.*, (1676), acte I, p. 8.

<sup>401</sup> T. SHADWELL, *The Squire of Alsatia*, *op. cit.*, (1688), acte II, p. 12, acte II, p. 18 puis acte IV, p. 46.

de la *City*, ce qui semble correspondre aussi bien à un *topos* théâtral qu'à une réalité historique<sup>402</sup>. On peut ainsi supposer que la surprise de Lady Galliard est feinte, voire ironique lorsque, dans *The City-Heiress* (Behn), elle apprend le projet de mariage entre Wilding et l'héritière du titre :

*Lady Galliard* – A man of Wilding's extravagant life  
Get a Fortune in the City!  
Thou might'st as well have told me,  
a Holder forth were married to a Nun.  
There are not two such Contraries in Nature;  
'Tis flamm, 'tis foolery, 'tis most impossible<sup>403</sup>.

Le mariage du personnage dominant avec une héritière de la *City* est un tel lieu commun théâtral, presque un passage obligé, qu'il est difficile d'imaginer ce passage sans au moins une tonalité comique. Le mariage final n'est pas obligatoire, mais la femme poursuivie aura tendance à appartenir au groupe social des dominés : dans *The City-Heiress* (Behn), après une tirade conventionnelle contre le mariage qui nuirait à sa réputation, Wilding se vante :

*Wilding* – I had the honest Reputation of lying with the Magistrates Wives, when their Reverend Husbands were employ'd in the necessary Affairs of the Nation, seditiously petitioning; and then I was esteem'd<sup>404</sup>.

L'estime, l'honnêteté correspondent ici pour Wilding aux valeurs attendues des personnages dominants : c'est donc moins sur son cas particulier que sur un type théâtral que repose le comique du passage. Dans tous les cas, il est présenté comme un donné que la *City* n'est peuplée que de cocus, et la *Town* de séducteurs brillants, convention sur laquelle joue Lady Thriwell dans *The Debauchee* (Behn) en disant :

---

<sup>402</sup> Sur la question des mariages d'intérêt, en particulier dans les classes supérieures, les historiens s'accordent à dire qu'ils étaient la norme. Ainsi Lawrence Stone parle de la chasse à l'héritière (« ruthlessly single-minded search for rich heiress to marry ») comme seule garantie d'une prospérité d'une famille à long terme. L'obsession du mariage et la compétition autour des héritières les plus riches n'est donc sans doute pas un mythe (L. STONE, *Family and Fortune: Studies in Aristocratic Finance in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, op. cit., p. xvii). Selon George Vigarello aussi, faire sa cour dans les classes aisées était une affaire de courte durée et peu significative du point de vue du développement de l'intimité : marchandages et questions financières apparaissent assez tôt dans un processus dont ils font partie intégrante (A. CORBIN, J.-J. COURTINE et G. VIGARELLO, *Histoire de la virilité*, op. cit., p. 175). Quant aux classes inférieures, Alan MacFarlane estime qu'elles vivaient selon un idéal déjà bien établi de partenariat conjugal et de compagnonnage (A. MACFARLANE, *Marriage and Love in England: Modes of Reproduction*, Oxford, Blackwell, 1993, p. 165).

<sup>403</sup> Une autre interprétation possible serait le déni de Lady Galliard, qui aime elle aussi Wilding. Dans tous les cas, la surprise est forcément de mauvaise foi. On apprend par ailleurs plus loin que Wilding est fils de Lord, ce qui correspond parfaitement à l'horizon d'attente construit jusque-là (A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, op. cit., (1682), acte IV, p. 36 et surtout acte V, p. 60).

<sup>404</sup> *Id.*, acte II, p. 20.

*Lady Thrivewell* – O unmerciful! how rich would the City be, were every kindness that their Wives granted, so return'd and pay'd! Why, twould begger the Court and Country<sup>405</sup>.

Enfin, le cas de Bellmour dans *The Town-Fopp* (Behn) exhibe les limites du stéréotype : lui aussi sombre dans la luxure et abuse des prostituées, mais de façon surprenante, cette tendance n'est pas présentée comme la nature vigoureuse du personnage, mais comme le résultat de la *dénaturation* d'un naturel plutôt vertueux. Bellmour était amoureux de Celinda, mais son père l'a obligé à en épouser une autre : pour protester, il se refuse à consommer le mariage. Le désespoir amoureux le conduit alors à ce qui est présenté comme la débauche la plus noire :

*Bellmour* – I Whore, Drink, Game, Swear, Lye, Cheat, Rob, Pimp, Hector, All, All I do that's vicious [...] Oh, thou'rt a puny sinner! – I'll teach thee Arts (so rare) of sin, the least of them shall damn thee<sup>406</sup>.

Il va même jusqu'à sombrer dans le jeu, contracter des dettes, se battre contre son propre frère et envisager des pratiques homosexuelles :

*Bellmour* – No, I am not in humor for a Wench.  
By Heaven I hate the Sex.  
All but divine Celinda.  
*Sir Timothy Tawdrey* – What art Italianiz'd, and lovest thy own Sex?  
*Bellmour* – I'm for any thing that's out of the common Road of Sin<sup>407</sup>.

Ce passage représente l'unique exemple d'explication « psychologique » au comportement du débauché, mais n'invalide pas pour autant un stéréotype d'une permanence remarquable dont il

---

<sup>405</sup> A. BEHN, *The Debauchee: or, the Credulous Cuckold*, *op. cit.*, (1677), acte I, p. 11. On remarque au passage, une fois de plus, le lien symbolique inversé entre puissance sexuelle et économique. Peter Wagner voit dans l'extrême popularité de l'histoire du Marquis de Gesvres en 1712 une preuve de plus de ce lien symbolique : le malheureux Marquis de Gesvres, qui descend de l'une des familles les plus illustres de France, est traîné devant les tribunaux par deux femmes pour faire juger son impuissance. Le délice avec lequel le scandale se répand dans toute l'Europe est directement lié à la puissance du mythe de la sexualité aristocratique conquérante. Les *Cases of Impotency* qu'Edmund Curll publie à partir de 1715 s'intéressent aussi tout particulièrement à l'impuissance des aristocrates (P. WAGNER, « The pornographer in the courtroom: trial reports about cases of sexual crimes and delinquencies as a genre of eighteenth-century erotica », dans P.-G. BOUCE (éd.), *Sexuality in Eighteenth-Century Britain*, *op. cit.*, p. 123-124). Erin Mackie insiste indirectement sur le même lien en disant: « Because of its exploitation of sexual discourse and the erotics of politics at the Restoration court, and because of its inheritance of the aristocratic heroic ethos and competitive martial prowess, the brand of criminality associated with the rake is heavily invested in masculinity. With his every frolic, the rake sets in contest his prowess, his potency, and by implication, the potency and authority of the elite order of masculinity on which his personal prestige ultimately depends. In extravagant fashion, then, the rake's masculinity asserts criminality as a status privilege », (E. MACKIE, « Boys Will Be Boys: Masculinity, Criminality and the Restoration Rake », *op. cit.*, p. 132).

<sup>406</sup> A. BEHN, *The Town-Fopp: or Sir Timothy Tawdrey*, *op. cit.*, (1676), acte III, p. 36. Il est cependant remarquable que ce qui est présenté comme le vice le plus noir (ivrognerie, abus de prostituées, jeu) est en fait assez commun dans la comédie de la Restauration. Cela crée-t-il un effet comique supplémentaire ?

<sup>407</sup> *Id.*, acte IV, p. 45. Sur les pratiques homosexuelles comme vice caractéristique des personnages dominants, on trouve relativement peu d'exemples. On pourrait éventuellement citer le baiser entre Medley et Dorimant dans *The Man of Mode* (Etherege) : en effet, le commentaire de la vendeuse d'orange (« Lord what a filthy trick these men have got of Kissing one another ») suggère une pratique inhabituelle et considérée comme condamnable (G. ETHEREGE, *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter*, *op. cit.*, (1676), acte I, p. 3).

constitue plutôt une variation originale. Ainsi, le pouvoir de séduction d'objets amoureux multiples peut véritablement être considéré, d'un bout à l'autre de la période, comme l'une des caractéristiques les plus constantes des personnages dominants.

*Des figures « féministes » ?*

« *If a right Cavalier, he will make the more haste  
to relieve a Lady in distress*<sup>408</sup> »

Non seulement les personnages dominants ont souvent un appétit sexuel insatiable, mais ils sont seuls capables d'une part de provoquer et de satisfaire le désir féminin, et d'autre part de prendre le plaisir amoureux des femmes au sérieux, au point qu'on pourrait presque parler de personnages « féministes<sup>409</sup> ». Si le terme de « féministe » est bien sûr anachronique, du moins le personnage dominant peut-il se présenter non seulement comme le choix amoureux systématique des personnages féminins (qui peuvent être issus du monde civique), mais aussi comme un allié, un complice, souvent contre un mari âgé ou tyrannique<sup>410</sup>. Lorsque les femmes se pressent auprès de Horner dans *The Country-Wife* (Wycherley), celui-ci se plaint en riant « Ay, Madam, you see how they use me<sup>411</sup> ». Sara Matthews-Grieco considère de façon plus générale que « l'adultère féminin était considéré dans une large mesure de la faute du mari, dont il était attendu qu'il satisfasse sa femme sexuellement et qu'il la surveille convenablement<sup>412</sup> ». On trouve ainsi dans *City Politiques* (Crowne) :

*Artall* – Oh dear! Wou'd you Marry one so young Sir?  
*Bartoline* – I wanned comfort for my Age Shir.

---

<sup>408</sup> La servante Engine dans E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, *op. cit.*, (1681), acte I, p. 6.

<sup>409</sup> Ainsi Robert Markley affirme-t-il par exemple : « seduction by the Royalist rake represents woman's entry into a utopia of fulfilled sexual desire and symbolic empowerment as an 'equal' » (R. MARKLEY, « 'Be impudent, Be saucy, Forward, bold, touzing and leud': the Politics of Masculine Sexuality and Feminine Desire in Behn's Tory Comedies » , dans J. DOUGLAS CANFIELD et D. C. PAYNE (éd.), *Cultural Readings of Restoration and Eighteenth-Century English Theater*, *op. cit.*, p. 130).

<sup>410</sup> Pour citer Robert Hume : « old husbands with young wives are fair game for horning [...] cuckoldom is punishment » (R. D. HUME, *The Rakish Stage: Studies in English Drama, 1660-1800*, *op. cit.*, p. 152). La moquerie du mari trop vieux pour sa femme, thème populaire de comédies (chez Molière, entre beaucoup d'autres), a des racines païennes très anciennes. Pierre Darmon rappelle que le mariage entre un homme âgé et une femme plus jeune a tout d'abord été interdit pour des raisons natalistes, de peur que les enfants ne naissent moins vigoureux. À l'ère chrétienne la question s'inscrit plutôt dans une optique de charité : la cohabitation avec une personne jugée décrépite (ou impuissante) n'est donc pas considérée comme une mauvaise chose en droit, même si l'on pouvait plaindre l'épouse dans l'impossibilité d'assouvir ses besoins naturels. (P. DARMON, *Le Tribunal de l'Impuissance : Virilité et Défaillances conjugales dans l'Ancienne France*, Paris, Seuil, 1979, p. 68).

<sup>411</sup> W. WYCHERLEY, *The Country-Wife*, *op. cit.*, (1675), acte IV, p. 70.

<sup>412</sup> S. F. MATTHEWS-GRIECO, « Corps et Sexualité dans l'Europe d'Ancien Régime », dans A. CORBIN, J.-J. COURTINE et G. VIGARELLO, *Histoire de la virilité*, *op. cit.*, p. 195.

*Artall* – And she wants a comfort for her Youth, Heaven that made both Sexes, wou'd have both provided for, can you provide for hers<sup>413</sup>?

De même dans *The Second Part of the Rover* (Behn) : Willmore semble être du côté d'Ariadne quand il lui déclare :

*Willmore* – Hum – and therefore wou'dst dispose of a small Virgin Treasure (too good for silly Husbands) in a friend's hands: faith, Child, –I was ever a good Religious Charitable Christian, and shall acquit my self as honestly and piously in this affair as become a Gentleman<sup>414</sup>.

On remarque ici « as become a Gentleman », qui rappelle le lien déjà évoqué entre position sociale et domination sexuelle, mais aussi la thématique du plaisir comme droit féminin et comme devoir pour l'homme séduisant, qui s'en acquitte « charitablement ». Il en va de même dans *Madam Fickle* (D'Urfey), lorsque Toby, le jeune homme de la campagne, conçoit le mariage comme une exploitation pure et simple :

*Toby* – Hang't I will marry – I fancy there's a great deal of pleasure in't. First to command a Family, and sit at the upper end of the Table. Then to make my Wife serve instead of a *Vallet de Chambre*, and never pay her no Wages neither: Then to command her this way, that way, t'other way, and every way [...]  
*Harry* – But Sir, you miss the right end of Marriage<sup>415</sup>.

Dans ce contexte, on comprend que l'adultère équivaut pour la femme mariée à une forme de liberté retrouvée. De même dans *The Wild Gallant* (Dryden), Isabelle se dissocie de son mari, qui est un *citizen*, en déplorant « what a grievous thing it is for a she-Citizen to be forced to have Children by her own Husband<sup>416</sup>! ». Le personnage dominant se présente ainsi comme un ami, voire comme un allié pour la femme frustrée, qu'elle soit vierge ou mal mariée<sup>417</sup>. La tonalité du passage est badine, avec son jeu plaisamment blasphématoire, mais au fond rien ne vient contredire les propos de Willmore, ni dans *The Rover* ni ailleurs. On retrouve une logique semblable dans *The Debauchee* (Behn) : alors que le jeune homme fait sa cour en amant

---

<sup>413</sup>J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte II, p. 26. Bartoline a un défaut de prononciation.

<sup>414</sup>A. BEHN, *The Second Part of the Rover*, *op. cit.*, (1681), acte IV, p. 57.

<sup>415</sup>T. D'URFEY, *Madam Fickle: or the Witty False One*, *op. cit.*, (1676), acte I, p. 4. On ignore si, par « the right end of marriage », Harry fait davantage allusion à la sexualité conjugale ou à l'idéal de compagnonnage, déjà bien installé surtout dans les milieux ruraux.

<sup>416</sup>J. DRYDEN, *The Wild Gallant*, *op. cit.*, (1663), acte III, p. 37.

<sup>417</sup>Pour anticiper sur la dimension politique de ce fantasme féminin du personnage dominant, on peut citer Anita Pacheco, qui affirme : « There is a royalist wish-fulfilment fantasy at the heart of this plot: all the women of the realm are loyal to the king and to the royalist cause, even those who are married to Whigs » (A. PACHECO, « Reading Toryism in Aphra Behn's Cit-Cuckolding Comedies », *The Review of English Studies*, vol. 55, n° 222, novembre 2004, p. 690-708, p. 690).

précieux, c'est la femme qui lui rappelle, en quelque sorte, ses devoirs de personnage dominant :

*Mrs Crostill* – Impossible! I wou'd not have you so degenerate from the true gallantry of your Sex, and Age, to be a constant Husband. O how vile a sound it has! a young Lord, and constant to his wife! Not for the World, wou'd I be that Woman, that shou'd be guilty of making you so strange a Monster<sup>418</sup>.

Il appartient à l'essence du personnage dominant, à sa nature même (« degenerate », « Monster ») de séduire et d'être inconstant, même si ce rappel à l'ordre emprunte le mode comique. L'utilité sociale du séducteur est aussi soulignée dans la chanson suivante, tirée de *The London Cuckolds* (Ravenscroft), où le héros vient séduire une Arabella clairement délaissée :

*Arabella* – *I have a Husband, but what of that?*  
*He neither loves me nor my little Cat;*  
*The Cat gets a Mouse and with it does play,*  
*But my Husband ne'r minds me all the long day*<sup>419</sup>.

Dans cette chanson, où le chat a vraisemblablement un sens érotique implicite, la frustration sexuelle d'Arabella justifie d'avance son infidélité. Dans tous les cas, la séduction agressive par le personnage masculin dominant est toujours consentie et désirée par le ou les personnage(s) féminin(s). La frustration éventuelle ne vient que de l'impuissance féminine à fixer sur elle les désirs prodigieux du séducteur, à lui faire tenir ses promesses amoureuses, ou encore à la nécessité de maintenir les apparences conjugales. C'est sur quoi le comique repose par exemple dans cette scène de *City Politiques* (Crowne) :

*Lucinda* – help! help! help! Oh 'tis a lovely Gentleman (aside) help! help! 'Tis a delicate Gentleman (aside) help! help! will you force me? I can't resist him (aside) help! Help !

Lucinda est mariée au vieil avocat Bartoline, mais c'est le séduisant débauché Artall qui l'attire : elle maintient les apparences d'une lutte pour son honneur (et peut-être aussi pour augmenter le défi de la séduction), mais rend le public complice de son stratagème dans un jeu classique sur la double énonciation. La supériorité écrasante du séducteur sur le mari est encore plus évidente lorsque Lucinda affirme plus loin : « I swear I had more pleasure from him, than ever I had from any Divertisement in my life<sup>420</sup> ». Le *topos* de la jeune femme élevée dans

---

<sup>418</sup> A. BEHN, *The Debauchee: or, the Credulous Cuckold*, op. cit., (1677), acte IV, p. 41.

<sup>419</sup> E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, op. cit., (1681), acte III, p. 28. À cette plainte, son mari répond simplement « Prithee, wife, thou art so troublesome ».

<sup>420</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, op. cit., (1683), acte III, p. 28 pour les deux citations.

l'ignorance par un personnage dominé, que l'on retrouve dans plusieurs pièces, dont *The London Cuckolds* (Ravenscroft), constitue un cas comparable. C'est d'ailleurs dans cette pièce qu'Arabella, en embrassant son mari, se plaint d'être délaissée sexuellement avant d'aller, heureusement, compenser sa frustration avec Townly :

*Arabella* – Adieu, husband. A kiss! Slender diet to live upon till to morrow this time: I have a months mind to greater dainties, to feast in his absence upon lustier fare than a dull City husband, as insipid and ill relisht as a *Guild hall*-dish on a Lord Mayor's day [...] always to feed upon Alderman's flesh is enough to cloy your stomach<sup>421</sup>.

La satisfaction des appétits sexuels féminins est donc en plusieurs lieux présentée comme une exigence légitime, qui justifie que les femmes se détournent de maris insuffisants pour leur préférer les personnages dominants, seuls susceptibles de les satisfaire. C'est ainsi qu'il faut comprendre la réplique de Sir Generall Amorous dans *The Rambling Justice* (Leanerd) qui, tout ridicule qu'il est, admet qu'épouser une jeune femme pour un vieillard est égoïste (« Poor Senceless man! that has the impudence to think a Woman can be mew'd up alone, or feel upon a Saples Tree<sup>422</sup> »). Le *topos* est réactivé de façon originale dans *The Countrey Wit* (Crowne) : le gâchis que représente une jeune femme mariée à un vieillard est comparé à une Terre Sainte qu'il faudrait reprendre sur les infidèles :

*Ramble* – when a pretty young woman lies in the possession of an old Fellow, like a fair fertile Province under the Dominion of the Turk, uncultivated and unenjoy'd, no good Christian but ought to make War upon him: – that mine is a kind of Holy Way, and I deserve a Benediction<sup>423</sup>.

Dans ce contexte, l'adultère devient, de façon provocatrice, une véritable guerre sainte digne d'éloge, où la jeune femme serait un terrain passif que le devoir du vrai chrétien serait de faire fructifier.

Dans d'autres pièces, la consolation offerte par l'amant dominant est envisagée comme plus mélancolique, en particulier dans *The Fond Husband* (D'Urfey) où Emilia décrit à plusieurs reprises son amant comme la seule source de bonheur pour elle :

*Emilia* – A Husband is a dull insipid thing, pall'd and grown stale within a weel: But a Lover appears still new and gay, and is to perpetuity the same he was at first, – all mirth, – all pleasure<sup>424</sup>.

---

<sup>421</sup> E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, op. cit., (1681), acte I, p. 5.

<sup>422</sup> J. LEANERD, *The Rambling Justice, or the Jealous Husbands*, op. cit., (1678), acte V, p. 66.

<sup>423</sup> J. CROWNE, *The Countrey Wit*, op. cit., (1676), acte I, p. 23.

<sup>424</sup> T. D'URFEY, *A Fond Husband: or, The Plotting Sisters*, op. cit., (1677), acte IV, p. 43 et acte V, p. 59-60 pour la citation suivante.



Et plus loin :

*Emilia* – were it not for the happy hours I have the good fortune to enjoy in thy society, my Life wou'd be wholly uncomfortable [...] Ah, who could have the heart to leave thy Blissés for such a Fool, such a Beast, such a dull, sordid, filthy, insipid Creature as my Husband?

Cette réplique semble n'avoir pour seule fonction que d'excuser l'infidélité d'Emilia, par ailleurs durement punie à la fin de la pièce. On pourrait interpréter l'importance de ces justifications de plusieurs façons : peut-être servent-elles, d'un point de vue moral, à atténuer le scandale des relations extraconjugales représentées sur scène. Peut-être peut-on les lire simplement, d'un point de vue esthétique, comme des moyens d'augmenter le plaisir du spectateur, et peut-être plus particulièrement celui des spectatrices, par une plus grande densité psychologique, une complexité accrue des personnages et des mécanismes d'identification<sup>425</sup>.

On retrouve aussi à plusieurs endroits du corpus l'idée que l'homme dominant anglais, viril et conquérant, est l'allié naturel de la femme catholique opprimée. Que la femme en question soit mariée à un barbon tyrannique, mariée de force (ce qui n'est pourtant pas une exclusivité catholique, même au théâtre...) ou promise au couvent contre son gré, la domination sexuelle s'accompagne souvent d'un discours explicitement anti-catholique. Dans *The Rover* (Behn), Florinda explique : « I wou'd not have a Man so dear to me as my Brother, follow the ill Customes of our Countrey, and make a slave of his Sister<sup>426</sup> ». Ces tropes se retrouvent aussi chez Shadwell, à la fois dans *The Virtuoso* et *The Squire of Alsatia*, et dans les deux cas le personnage dominant anglais apparaît rapidement comme le seul recours face à la tyrannie patriarcale catholique, ici italienne. On voit ainsi :

*Miranda* – Were ever Women so confin'd in *England* by a foolish uncle? worse than an *Italian*?

---

<sup>425</sup> Ces interprétations potentielles se rejoignent dans les allusions topiques au soi-disant scandale des spectatrices devant l'immoralité des situations représentées sur scène. Dans *Epsom-Wells* (Shadwell) par exemple, les velléités moralisantes sont présentées comme le fait d'une cabale de femmes mariées (« ...none but ill Wives can ever be / Banded in faction 'gainst this Comedy ») alors que le prologue de *The Squire of Alsatia* (Shadwell) se veut rassurant (« Baudy the nicest Ladies need not fear »). On peut tout de même relever l'ambiguïté de l'expression « the nicest Ladies » dans le second cas : propose-t-elle une distinction entre les spectatrices chastes et les autres ? C'est en tout cas ce que suggère l'épilogue de *A Fond Husband*, qui renverse de manière cocasse le trope en disant : « I had so many Smutty Jestes those days, / I could get none but Women to my Plays » (épilogue de T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, op. cit., (1672), n. p. ; prologue de T. SHADWELL, *The Squire of Alsatia*, op. cit., (1688), n. p. ; épilogue de T. D'URFEY, *A Fond Husband: or, The Plotting Sisters*, op. cit., (1677), n. p.).

<sup>426</sup> A. BEHN, *The Rover: or, The Banish't Cavaliers*, op. cit., (1677), acte I, p. 3. Dans cette pièce, les Anglais sont tous supérieurs aux hommes locaux en termes de séduction. Remarquons au passage que les héroïnes sont toutes espagnoles, alors que la pièce est censée se passer à Naples : preuve supplémentaire que le catholicisme est ici l'élément signifiant.

Un passage que l'on peut comparer à :

*Truman* – But no Italian Women are so closely confin'd<sup>427</sup>.

L'Anglais séduisant se pose dans les deux cas en seul garant crédible de la liberté de la femme catholique opprimée. Comme dans les cas précédemment évoqués, les vices du personnage dominant, comme son obsession sexuelle et sa propension aux aventures hors mariage, sont glorifiés comme des vertus paradoxales, puisque ce sont eux qui permettent aux femmes de s'émanciper du joug du tyran domestique catholique.

Le cas de Willmore dans *The Rover* (Behn) constitue un cas exemplaire à plusieurs égards. La pièce se passe en Espagne. Willmore, un Anglais de passage, est le rival de don Antonio, le vice-roi local, pour le corps d'Angellica Bianca, une prostituée de luxe qui s'offre pour une somme astronomique. Don Antonio accepte de payer, mais Angellica Bianca se refuse à lui malgré son rang pour lui préférer le charmant Willmore, qui exige pourtant ses faveurs gratuitement. Don Antonio est d'autant plus ridicule qu'il se comporte avec la prostituée en amant précieux (il attend de la voir à sa fenêtre) et finit par se faire battre à l'épée par le séduisant Anglais. Don Antonio est donc catholique, riche, mauvais au combat, sans charme personnel : tout le désigne comme dominé. Le refus d'Angellica Bianca de se donner à lui malgré son pouvoir et son argent, de refuser d'abdiquer son libre arbitre parce qu'elle vend son corps (dans un mélange inhabituel de prostitution et de valeurs courtoises) peut être lu comme une autonomisation de la volonté féminine, d'autant plus qu'Angellica se venge féroce de l'infidélité de Willmore à la fin, en menaçant de le tuer. Ce discours sur les libertés civiles et religieuses anglaises, supérieures à la tyrannie patriarcale catholique, n'est pourtant pas sans contradictions, comme le montre ce passage tiré de *Sir Courtly Nice* (Crowne), où Violante énumère comme une provocation les privilèges de l'épouse anglaise : « Ramble, Rant, Game, Dress, Visit, Prate, Ogle, Kiss – and –<sup>428</sup> ». Le personnage semble fier de sa liberté sexuelle, mais il est difficile d'établir si ce facteur de désordre est condamné ou valorisé.

Ce trope est si commun qu'on peut parfois soupçonner un emploi ironique, comme dans *A Fond Husband* (D'Urfey), où le dramaturge fait dire à Rashley :

*Rashley* – 'Tis a rare Creature, and by Heav'n is Mistriss of the sweetest Nature, and the noblest Trust, and most substantial good English Principles of any Woman in Europe. Well, – if Cuckolding be a Crime, 'tis the sweetest Crime in Cristendom<sup>429</sup>.

---

<sup>427</sup> T. SHADWELL, *The Virtuoso*, op. cit., (1676), acte I, p. 11 et T. SHADWELL, *The Squire of Alsatia*, op. cit., (1688), acte II, p. 16.

<sup>428</sup> J. CROWNE, *Sir Courtly Nice: or, It cannot be*, op. cit., (1685), acte V, p. 58.

<sup>429</sup> T. D'URFEY, *A Fond Husband: or, The Plotting Sisters*, op. cit., (1677), acte III, p. 28.

On voit bien ici comment l'adultère est triplement excusé : par la minimisation de ses conséquences morales (« *if Cuckolding be a Crime...* »), par les plaisirs élevés qu'il procure (« rare », « sweetest », « noblest », « most substantial »), mais peut-être surtout par l'expression de « good English Principles », qui permet à la femme anglaise de confirmer, par sa pratique active du cocuage, sa supériorité sur les autres femmes d'Europe. Bien sûr, cette expression n'est pas employée sans ironie, mais toujours est-il que ce sont bien ces principes qui triomphent sur la scène, à travers les succès des personnages dominants.

La supériorité de la performance des personnages masculins dominants est si éblouissante qu'elle devient un spectacle, non seulement pour le spectateur du Theatre Royal et du Duke's, mais aussi pour les personnages eux-mêmes<sup>430</sup>. Ce voyeurisme autour des questions sexuelles est donc mis en abyme dans les pièces elles-mêmes : dans un monde où le théâtre s'inscrit dans une économie de marché, il ne faut pas oublier que la représentation explicite de la sexualité (à quoi l'on peut ajouter le spectacle d'acteurs et d'actrices dénudés) est aussi un moyen de vendre un spectacle. Mais au-delà de cette fascination voyeuriste, l'admiration devant une performance masculine particulièrement réussie est thématifiée dans une scène remarquable de *The City-Heiress* (Behn), où Sir Anthony Meriwill espionne à deux reprises Wilding en pleine séance de séduction (« I'll stay to have the pleasure of seeing it done<sup>431</sup> »). Ce même Sir Anthony s'est donné pour mission d'initier son benêt de fils aux prouesses de la séduction : l'importance pour le père d'une performance sexuelle satisfaisante du fils laisse suffisamment entendre, même sur le registre comique, le prestige social qui est en jeu. Selon la formule de Tim Hitchcock et Michelle Cohen : « men were increasingly encouraged to define themselves not just by what they did in society, but by what they did in bed<sup>432</sup> ». La masculinité triomphante du héros dominant est donc un spectacle édifiant, une leçon de brio à la fois théorique et pratique. Même s'il est vrai que le voyeur Sir Anthony est un personnage douteux, que beaucoup de caractéristiques rapprochent du groupe des dominés, on peut aussi y lire une figure du spectateur admiratif, auquel cas Sir Anthony justifie à la fois les théories du modèle et de l'imitation théâtrale et les anxiétés qui accompagnent une imitation de modèles moralement défectueux.

---

<sup>430</sup> L'idée d'une multitude admirant béatement les exploits amoureux et spirituels de la cour est présente par exemple dans la préface de *Gondibert* de Davenant (« look upon the outward glory or blaze of Courts, as wilde Beasts in dark nights stare on their Hunters Torches », cité dans S. N. ZWICKER, *Lines of Authority*, Ithaca, Cornell University Press, 1993, p. 20).

<sup>431</sup> A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, op. cit., (1682), acte II, p. 22.

<sup>432</sup> T. HITCHCOCK et M. COHEN (éd.), *English Masculinities, 1660-1800*, op. cit., p. 8.

### *Performances déficientes*

À l'inverse, les personnages dominés, *citizens*, marchands ou petite noblesse, sont systématiquement caractérisés par leur impuissance sexuelle (« he may perhaps increase her Baggs, but not her Family », dit par exemple Willmore à propos de Vincentio dans *The Rover* de Behn<sup>433</sup>) ou par leur incapacité à séduire malgré leurs efforts, au point que Florence March relève que pas moins de la moitié des mentions du mot de « cit » sont associées à l'idée de cocuage dans *The Country-Wife* (Wycherley<sup>434</sup>). Dans *The Wild Gallant* (Dryden) par exemple aussi, cette association est explicite :

*Frances* – Perhaps the Citizens may take it [*being called a cuckold*] for no slander among one another, as they say; [...] a Cuckold had the signification of an honest well-meaning Citizen<sup>435</sup>.

Le comique de ce passage repose à la fois sur le caractère topique de cette association et sur le fait que, malgré tout, le nom de cocu demeure une insulte. Selon Elizabeth Foyster, la performance sexuelle est au cœur de la définition identitaire masculine : « without a worthy sexual reputation, all other contributing facets of male reputation could be meaningless<sup>436</sup> ». Ce propos est confirmé par Alain Corbin, qui écrit « le *vir* n'est pas simplement *homo*, le viril n'est pas simplement l'homme, il est davantage : idéal de puissance et de vertu, assurance et maturité, certitude et domination [...] les qualités se recomposent avec le temps. La société marchande ne saurait avoir le même idéal viril que la société militaire. Le courtisan ne saurait avoir le même idéal viril que le chevalier<sup>437</sup> », ou, pourrait-on ajouter, que le commerçant ou le *citizen*. Cette importance de la virilité dans les systèmes de domination symboliques n'est pas une spécificité de la Restauration anglaise, comme l'explique Paul Bénichou :

Si c'est le plus souvent dans l'amour que le bourgeois de Molière manifeste son infériorité, cela ne résulte pas seulement du fait que le domaine de l'amour et du plaisir est celui où s'affrontent de préférence les valeurs chez Molière ; c'était une tradition que l'incompatibilité du caractère bourgeois et de la galanterie. [...] Les traits habituels de la mentalité marchande passaient pour mortels à l'amour, auquel la tradition courtoise,

---

<sup>433</sup> A. BEHN, *The Rover: or, The Banish't Cavaliers*, *op. cit.*, (1677), acte I, p. 3. Vincentio est un commerçant colonial.

<sup>434</sup> Thèse de doctorat de F. MATTEI-MARCH, *Théâtralité dans la Comédie de la Restauration anglaise (1660-1710)*, *op. cit.*, p. 134-139.

<sup>435</sup> J. DRYDEN, *The Wild Gallant*, *op. cit.*, (1663), acte III, p. 40.

<sup>436</sup> E. FOYSTER, *Manhood in Early Modern England: Honour, Sex, and Marriage*, Londres, Longman, 1999, p. 8. Foyster ajoute que l'importance de savoir dominer les femmes constituait la base d'une identité masculine nécessairement précaire.

<sup>437</sup> Introduction à A. CORBIN, J.-J. COURTINE et G. VIGARELLO, *Histoire de la virilité*, *op. cit.*, p. 8.

même réduite à la simple galanterie, attribuait une noblesse ou une excellence indigne des âmes médiocres<sup>438</sup>.

Les personnages bourgeois peuvent être amoureux, et même volontiers, mais « ils mettent dans l'amour la même jalousie, le même instinct d'accaparement qu'en toutes choses » : la performance masculine ratée et l'obsession de l'accumulation sont ainsi reliées, une fois de plus, dans le système cohérent des stéréotypes. Nombreux sont les critiques qui ont interprété ce cocuage systématique des *citizens* (en réalité, des dominés de façon plus générale) comme l'expression symbolique d'une lutte des classes, entre l'aristocratie installée et la bourgeoisie émergente, comme ici Douglas Canfield :

This warfare is imaged especially in the trope of not just cuckolding in general but Cit-cuckolding in particular, wherein representatives of the dominant class tup with impunity the women of the emergent middle class<sup>439</sup>.

En réalité, comme nous l'avons établi plus haut, si les marchands et *citizens* ont effectivement un destin quasi inévitable de cocus, la différence de statut social entre les cocus et les séducteurs de façon plus générale n'est pas toujours aussi lisible, avec de nombreux cas notamment de rivalité au sein de la *gentry*. Il n'en demeure pas moins vrai que, de même que la virilité conquérante est la caractéristique la plus essentielle des personnages dominants, cette humiliation est associée de façon quasiment systématique à la catégorie des personnages dominés<sup>440</sup>.

L'humiliation sexuelle, si elle peut revêtir des aspects variés, est en effet sans ambiguïté ce qui rapproche le plus étroitement tous les personnages dominés, quelle que soit leur condition sociale. Le destin sexuel des personnages dominés est toujours, sous une forme ou une autre, ce qui constitue et symbolise à la fois sa profonde inadéquation, de même que leur performance de genre. Certains sont trop vieux, d'autres sont cocus, certains sont efféminés, d'autres encore sont des maris tyranniques mais impuissants, mais tous partagent la même condition et le même

---

<sup>438</sup> P. BENICHOU, *Morales du Grand Siècle*, *op. cit.*, p. 177. La citation suivante est tirée de la même page.

<sup>439</sup> J. DOUGLAS CANFIELD, *Tricksters and Estates: On the Ideology of Restoration Comedy*, *op. cit.*, p. 76. Ian Watt semble abonder dans le même sens lorsqu'il écrit : « sexual prowess and sexual licence both tended to be linked with the aristocracy and the gentry in middle-class belief » (I. WATT, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, *op. cit.*, p. 158).

<sup>440</sup> Sara Matthews-Grieco rapproche ces rituels théâtraux des charivaris médiévaux, qui « exploitaient le ridicule et la honte pour renforcer le code moral de la communauté » (S. F. MATTHEWS-GRIECO, « Corps et Sexualité dans l'Europe d'Ancien Régime », dans A. CORBIN, J.-J. COURTINE et G. VIGARELLO, *Histoire de la virilité*, *op. cit.*, p. 174). Quant à Florence March, elle observe que si la tradition du cocuage est présente déjà dans le théâtre antique, elle représente surtout un tabou dans le monde tragique. Dans le monde comique antique, c'est le cocufieur qui est puni : le cocus ridicule est en fait une tradition médiévale (thèse de doctorat de F. MATTEI-MARCH, *Théâtralité dans la Comédie de la Restauration anglaise (1660-1710)*, *op. cit.*, p. 138 et suivantes).

sort d'être incapable de séduire ou de garder les femmes qu'ils convoitent. Dans certains cas, cette perte de virilité est presque littérale, comme Sir Timorous, symboliquement castré par un groupe de femmes qui l'agressent dans *The Wild Gallant* (Dryden) :

*Sir Timorous* – I am sure they [*the women*] gagg'd me, and bound me, and stript me almost stark naked, and lockt me up as fast as a Butterfly, till she came and made me a man again<sup>441</sup>.

Impuissance, nudité, perte de la virilité, dépendance à l'égard des personnages féminins : la performance masculine de Sir Timorous est déficiente à tous les égards. Dans *The Debauchee* (Behn), si le couple Thrivewell n'a pas d'enfant, on comprend que c'est parce que le mari est impuissant<sup>442</sup>. L'impuissance sexuelle de Paulo Camillo déclenche plusieurs fois le rire dans *City Politiques* (Crowne). Quand, dans *The Spanish Fryar* (Dryden), un personnage dit à un autre « thou hast the Face of a Magistrate already », on comprend que « Magistrate » et « cocu » sont interchangeable<sup>443</sup>. Même chose dans *The Spanish Fryar* (Dryden) : Gomez, mari jaloux classique, cloître sa femme et lui fait subir depuis leur mariage une privation de sexe présentée comme insupportable<sup>444</sup>. Sir Salomon, qui n'est plus dans sa prime jeunesse, se ridiculise quand il dit à propos de son mariage programmé avec une femme beaucoup plus jeune que lui : « But (thanks to the bounty of Nature), under these Ashes there wants no Fire<sup>445</sup> ». La suite donne raison aux rieurs, puisque sa prisonnière lui échappe. Son cas est proche de celui de l'*Alderman Wiseacre* dans *The London Cuckolds* (Ravenscroft), qui initie ainsi la jeune Peggy, sa future épouse, aux mystères du mariage :

*Wiseacre* – Beside the love of a wife, Peggy, there is the duty of a wife, do you know what the duty of a wife is? [...] I will therefore onely inform you at present what the duty of a wife is to her husband, at night, which is to watch while he is a sleep<sup>446</sup>.

Dans *The Surprisal* (Howard), Brancadoro prétend soustraire sa fiancée au dominant Cialto, avec une confiance en lui qui ne fait qu'ajouter à son ridicule :

*Brancadoro* – Would any Woman be so simple to refuse me?  
Why Man, there have been many of them have faln

---

<sup>441</sup> J. DRYDEN, *The Wild Gallant*, *op. cit.*, (1663), acte V, p. 76.

<sup>442</sup> A. BEHN, *The Debauchee: or, the Credulous Cuckold*, *op. cit.*, (1677), acte II, p. 21.

<sup>443</sup> J. DRYDEN, *The Spanish Fryar or, The Double Discovery*, *op. cit.*, (1680), acte I, p. 14.

<sup>444</sup> On découvre à la fin de la pièce que Gomez n'a jamais touché sa femme (*Id.*, acte V, p. 78).

<sup>445</sup> J. CARYLL, *Sir Salomon; or, The Cautious Coxcomb*, *op. cit.*, (1670), acte I, p. 7.

<sup>446</sup> E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, *op. cit.*, (1681), acte IV, p. 41. Wiseacre (joué par Cave Underhill dans la version originale, un acteur célèbre pour sa laideur) habille ensuite sa femme en véritable petit soldat et lui fait monter la garde devant la chambre. Dans la même pièce, un autre *alderman*, Doodle, est soumis à sa femme.

Stark mad for me at first sight<sup>447</sup>.

On retrouve ici la confusion typique des personnages dominés entre leur valeur économique et leur valeur sexuelle. Brancadoro veut bien sûr épouser Samira par pur intérêt : on apprend plus loin qu'il ne l'a jamais vue, ce qui choque même Villerotto, autre personnage dominé<sup>448</sup>. Dans *The Royalist* (D'Urfey), toute l'intrigue tourne autour de la triple humiliation sexuelle par Sir Charles Kinglove et Camilla du mari de cette dernière, et sous son nez. La pièce est d'autant plus remarquable que cette humiliation n'est pas indispensable à l'intrigue amoureuse, puisque Sir Charles épouse à la fin une autre femme sans réellement consommer avec Camilla. Ainsi :

*Sir Charles* – Ha, ha, ha, an over-worn decrepid Rascal, that I believe has not bin a man this 20 years.

*Camilla* – Heav'n knows whether he has or no!  
I am sure he would never let me know it<sup>449</sup>.

Plus tôt, Camilla refuse même un simple baiser à son mari<sup>450</sup>. Quant à Justice Eitherside dans la même pièce, autre personnage dominé, il épouse Aurelia, que Heartall (un personnage dominant) a dépuclée avant lui, et découvre dans la foulée que contrairement à ce qu'il espérait, elle n'a aucune fortune. La perversité sexuelle est aussi une possibilité, moins exploitée cependant, pour les personnages dominés : c'est le cas par exemple de Villerotto, personnage très noir de *The Surprisal* (Howard), qui fait prisonnières deux héroïnes et détaille longuement l'excitation qu'il ressent devant deux femmes en détresse à sa merci :

*Villerotto* – So, now to my Prisoners:  
A single Beauty cou'd not have the power  
To keep my blood thus at high tide; if one  
Permits my veins to find but the least ebb,  
The other makes 'um rise<sup>451</sup>.

Dans la bouche d'un personnage dominant, une telle réplique pourrait avoir un effet comique, mais ici la scène, glaçante, représente au contraire le sommet de tension dramatique de la pièce. Dans *The Rover* (Behn), Blunt croit qu'il va pouvoir coucher avec Lucetta, mais elle se moque de lui, disparaît au moment fatidique et lui vole son argent. Le même Blunt, dont la performance masculine est donc doublement déficiente, devient plus inquiétant quand, vexé, il cherche à se

---

<sup>447</sup> R. HOWARD, *The Surprisal*, *op. cit.*, (1662) acte I, p. 7.

<sup>448</sup> À la fin de la pièce, Brancadoro se console d'ailleurs très facilement de son échec amoureux : « I am couzen'd too of my Mistress ; but as long / As I can keep my money, the care's the less » (*Id.*, acte I, p. 9 et acte III, p. 34).

<sup>449</sup> T. D'URFEY, *The Royalist*, *op. cit.*, (1682), acte V, p. 60.

<sup>450</sup> « Kiss you! not for a Million » (*Id.*, acte IV, p. 39).

<sup>451</sup> R. HOWARD, *The Surprisal*, *op. cit.*, (1662) acte IV, p. 48. Cette scène, particulièrement longue, se prolonge sans doute au-delà du nécessaire : est-ce pour permettre au spectateur de profiter du spectacle des deux actrices semi-dénudées ?

venger en violentant une innocente, Florinda<sup>452</sup>. Dans *The London Cuckolds* (Ravenscroft), la pièce se clôt classiquement sur la danse des trois *Aldermen* cocus et lâches qui prétendent en chœur ne pas connaître leur humiliation. Dans *The Humorous Lovers* (Cavendish), Sir Anthony Altalk doit payer une entremetteuse pour espérer séduire une femme : il ne parvient finalement qu'à épouser une fausse héritière<sup>453</sup>. Autre cas de figure d'une masculinité inadéquate : Sir Timorous de *The Wild Gallant* (Dryden). Malgré son nom, qui évoque la lâcheté typique des personnages dominés, il possède un petit titre et est à la tête d'une riche propriété. Il est cependant incapable de faire sa cour seul (« Now, my Lord, I hope ther's no great need of Wooing: I suppose my Estate will speak for me<sup>454</sup> »), au point que le père de sa fiancée, qui cherchait justement un homme titré pour sa fille, le trouve si décevant qu'il renonce au projet de mariage. Sa richesse fait cependant de Sir Timorous l'objet paradoxal d'une rivalité féminine entre deux femmes à la recherche d'un mari faible et crédule à exploiter. Objet et non sujet de cette étrange séduction, Sir Timorous perd ainsi toute sa virilité en même temps que ses prétendantes la gagnent (« Isabelle – Sir Timorous is mine: I have won him in fair Field<sup>455</sup> »). Dans *The Sullen Lovers* (Shadwell), Sir Positive At-all découvre par une lettre anonyme à la fin de la pièce qu'il a épousé une femme déjà mère de plusieurs enfants illégitimes, mais choisit le déni :

*Sir Positive At-all* – He's a wise man that marry's a harlot, he's on the surest side, who but an Ass would marry an uncertainty<sup>456</sup>.

Enfin, le cas de Craffy, fils du Podestà dans *City Politiques* (Crowne), présente une face plus inquiétante de l'inaptitude sexuelle : la monstruosité liée à un désir incestueux pour sa belle-mère<sup>457</sup>.

Le cas de Saleware dans *The Debauchee* (Behn) est un peu particulier : contrairement à de nombreux autres cocus de comédie, il n'est pas jaloux et prône au contraire la confiance mutuelle dans son couple. Il appelle sa femme « Friend » et se corrige systématiquement quand quelque chose lui déplaît (son « I stand corrected » a d'ailleurs un fort effet comique de répétition). Saleware ne correspond pas en tout point au type du personnage dominé, il se montre raisonnable, mais cela ne suffit pas à déjouer son destin théâtral de cocu, scellé déjà par

---

<sup>452</sup> A. BEHN, *The Rover: or, The Banish't Cavaliers*, op. cit., (1677), acte III, p. 39. On note au passage que Blunt vient d'une famille fraîchement anoblie.

<sup>453</sup> W. CAVENDISH, *The Humorous Lovers*, op. cit., (1667), acte V, p. 56.

<sup>454</sup> J. DRYDEN, *The Wild Gallant*, op. cit., (1663), acte I, p. 12.

<sup>455</sup> *Id.*, acte V, p. 75.

<sup>456</sup> T. SHADWELL, *The Sullen Lovers: or, the Impertinents*, op. cit., (1668), acte V, p. 96.

<sup>457</sup> Florio appelle ainsi Craffy « thou Monster » (J. CROWNE, *City Politiques*, op. cit., (1683), acte I, p. 7).



sa condition de marchand. À la fin de la pièce, Saleware rejoint tout à fait son type : il accepte l'humiliation d'être cocu publiquement plutôt que de risquer de perdre la faveur du Lord qui couche avec sa femme, dont on comprend qu'il ne la touche plus depuis longtemps<sup>458</sup>. La confiance aveugle est un trait que partage Sir Davy Duncce dans *The Souldiers Fortune* (Otway) : il croit sa femme un ange de vertu alors qu'il la néglige sexuellement, trop occupé qu'il est à courir après les honneurs civiques (« Flesh and Bloud are my aversion », finit-il par avouer<sup>459</sup>). Sur un quiproquo Sir Davy finit par prostituer sa propre femme, et son exclamation initiale (« Damn'd Dog, to dare to presume to make a Cuckold of a Knight<sup>460</sup>! ») est comique précisément parce qu'un tel personnage ne peut pas avoir d'autre destin que celui de l'éternel cocu.

Le cas particulier de Sir Samuel dans *The Virtuoso* (Shadwell) présente une variation originale du stéréotype : c'est le seul cas au sein du corpus où un personnage masculin se montre sur scène habillé en femme, alors que l'inverse est courant. Sir Samuel compte sur ce déguisement pour l'aider à séduire la femme qu'il convoite, mais bien loin de fonctionner, cette stratégie ne le conduit qu'à être entrepris cavalièrement par Sir Formal, qui cherche à « la » séduire avec une insistance qui finit par dégénérer en véritable agression<sup>461</sup>. Cet exemple montre à quel point l'incompétence sexuelle des personnages dominés est liée à l'inadéquation de leur performance de genre. C'est à cet égard que la figure du *fop* constitue une autre figure dominée. Nous avons déjà parlé du goût excessif de ce type de personnage pour les vêtements et de sa francophilie exagérée : le *fop* est, en plus de ces caractéristiques, souvent aussi présenté comme asexué ou « efféminé ». L'exemple de Sir Fopling Flutter dans *The Man of Mode* (Etherege) montre bien cette articulation. Avant d'apparaître en personne, il est présenté par Medley à l'acte I de la façon suivante :

*Medley* – He was Yesterday at the Play, with a pair of Gloves  
Up to his Elbows, and a Periwig more exactly Curl'd  
Then a Ladies head newly dress'd for a Ball<sup>462</sup>.

---

<sup>458</sup> A. BEHN, *The Debauchee: or, the Credulous Cuckold*, op. cit., (1677), acte IV, p. 47.

<sup>459</sup> Sir Duncce est aussi vieux, et le dégoût physique qu'il inspire à sa femme est thématiquement explicitement au début de la pièce lorsqu'il est décrit comme « a beastly, unsavory, old, groaning, grunting, wheezing Wretch, that smells of the Grave he is going to already » (T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, op. cit., (1680), acte III, p. 33, puis acte I, p. 8).

<sup>460</sup> *Id.*, acte II, p. 12.

<sup>461</sup> T. SHADWELL, *The Virtuoso*, op. cit., (1676), acte III, p. 54.

<sup>462</sup> G. ETHEREGE, *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter*, op. cit., (1676), acte I, p. 12.

On voit bien ici que l'excès de soin dans la coiffure et le déficit de virilité sont liés. En matière amoureuse, le *fop* échoue : soit les femmes ne l'intéressent pas du tout, soit ses tentatives de séduction et de mariage périclitent, à moins qu'il ne finisse par épouser (par erreur) une servante ou une prostituée. Sir Timothy Tawdrey de *The Town-Fopp* (Behn) en est un parfait exemple. S'il parvient à s'attirer des faveurs féminines, c'est uniquement grâce à son argent :

*Sir Timothy* – I must confess I do not find the softer Sex cruel; I am received as well as another man of my Parts.

*Friendlove* – Of your Money, you mean Sir<sup>463</sup> .

D'ailleurs Sir Tawdrey a le double mauvais goût d'apprécier le maquillage excessif, mais pas le *wit* féminin (« the painted Chariot gives a Lustre, to every ordinary Face, and makes a Woman look like Quality », à mettre en regard avec « Wit! Oh la, O la, Wit! As if there were any Wit requir'd in a Woman when she talks<sup>464</sup> »). Comble du ridicule, Sir Tawdrey entretient une prostituée, Betty Flauntit, sans même savoir qu'elle en est une<sup>465</sup>. Plusieurs critiques, comme Erin Mackie, n'ont pas manqué de souligner combien le *fop* et le personnage dominant ont de points communs : mais, une fois de plus, la différence essentielle est dans leur destin théâtral<sup>466</sup>. Cela est particulièrement visible avec le cas du personnage éponyme de *Sir Courtly Nice* (Crowne), décrit ici par Farewell, un personnage dominant :

*Farewell* – he's the General Guitarre o'the Town, inlay'd with every thing Women fancy; Gaytry, Gallantry, Delicacy, Nicety; Courtesy<sup>467</sup>.

Sir Courtly a ceci de commun avec les personnages dominants qu'il plaît aux dames : le spectateur découvre cependant plus loin qu'il est vierge, et trop obsédé par la propreté pour s'intéresser au sexe comme son rôle l'exigerait<sup>468</sup>.

---

<sup>463</sup> A. BEHN, *The Town-Fopp: or Sir Timothy Tawdrey*, *op. cit.*, (1676), acte I, p. 3. Cette attitude s'oppose implicitement à celle de Friendlove, personnage dominant, qui dit un peu plus loin sur la même page : « that I may be sure not to be cheated with false Ware, I present 'em nothing but my heart ».

<sup>464</sup> *Id.*, les deux acte I, p. 3.

<sup>465</sup> « *Betty* – I hate Whores [...] and wou'd not for any thing, *Sir Timothy* shou'd know that I keep company, 'twere enough to lose him [...] tho' I do recreate my self a little sometimes, yet you know I value my Reputation and Honour ». Plus loin, Betty cède bien sûr à la séduction de Bellmour (*Id.*, acte IV, p. 43).

<sup>466</sup> Ainsi Erin Mackie souligne la dépendance à la fois du *rake* et du *fop* sur le performatif : « The fopling's proximity threatens the rake because the fop figures all those flawed forms of imitation, emulation, an affectation that the rake so strenuously disavows in his bid for nonpareil mastery » (E. MACKIE, « Boys Will Be Boys: Masculinity, Criminality and the Restoration Rake », *op. cit.*, p. 135).

<sup>467</sup> J. CROWNE, *Sir Courtly Nice: or, It cannot be*, *op. cit.*, (1685), acte I, p. 11.

<sup>468</sup> Le dramaturge insiste particulièrement sur l'excentricité de Sir Courtly qui le fait envoyer ses draps jusqu'en Hollande pour les faire nettoyer. Une insistance en 1685, c'est-à-dire au moment où la possibilité d'inviter sur le trône d'Angleterre la maison d'Orange gagne peu à peu en crédit, qui ne paraît guère innocente (*Id.*, (1685), acte IV, p. 38-39).

Le lien entre effémination et homosexualité ne devient un lieu commun que plus tardivement : dans les années 1660-1680, l'effémination sexuelle désigne davantage l'excès de soumission aux femmes et à leur goûts, et peut donc désigner paradoxalement un personnage trop intéressé par le beau sexe, tandis que les pratiques homosexuelles de fait ne sont pas reliées à des comportements particulièrement féminins<sup>469</sup>. C'est là le cas général : on trouve pourtant des exemples dans le corpus où le personnage du *fop* est associé à l'homosexualité, comme dans la scène tirée de *The Second Part of the Rover* (Behn) où le *Justice of the Peace* Sir Fetherfool, qui est aussi un *fop*, manque d'être violé par Carlo qui le prend pour une femme : Fetherfool surprend pourtant en disant « Nay, I can hold a Bearded *Venus*, Sir, as well as any Man<sup>470</sup> ». Il faut comparer cette réplique à la scène de *The Royalist* (Behn) où Sir Charles Kinglove et Philippa partagent un même lit : Philippa est déguisée en homme, et cherche à échapper à une proximité qui présenterait le double risque de dénoncer son sexe et de rendre son désir insupportable ; il n'empêche qu'avec l'expression des réticences de Philippa, la pièce joue sur la possibilité symbolique d'une étreinte homosexuelle par un personnage dominant<sup>471</sup>.

On ne peut donc que constater à la fois la permanence et la variété des représentations de masculinités déficientes dans les pièces comiques. Entre cocuage, mariage inadéquat et échec amoureux, la condition dominée des personnages semble s'exprimer avant tout par le caractère cuisant de leur humiliation sexuelle, qui a valeur de véritable destin théâtral. Comme le résume cet échange entre Sir Arthur Twilight et Bramble dans *The Rambling Justice* (Leaner) :

*Sir Arthur Twilight* – ... was ever Gentleman made a Cuckold before?  
*Bramble* – Yes Sir, especially Citizens, 'tis an Hereditary possession belonging to the Court of Aldermen, and scarce one scapes it, if their Wives are either Young or Handsome<sup>472</sup>.

L'incomplétude et l'imperfection de la performance de genre des personnages dominés reflète de façon saillante leur inadéquation générale, qui fait consensus aussi bien auprès des personnages féminins que masculins. Les personnages féminins sont à la fois enjeux, témoins

---

<sup>469</sup> À ce sujet, consulter K. HARVEY, « The History of Masculinity, circa 1650-1800 », *op. cit.* ; voir aussi T. HITCHCOCK et M. COHEN (éd.), *English Masculinities, 1660-1800*, *op. cit.* ; ainsi que S. C. SHAPIRO, « 'Yon Plumed Dandebrot': Male 'Effiminacy' in English Satire and Criticism », *op. cit.* Susan Staves rappelle quant à elle que le personnage du *fop* était aussi un personnage populaire, que de grands acteurs n'ont pas dédaigné de jouer (S. STAVES, « A Few Kind Words for the Fop », *op. cit.*).

<sup>470</sup> A. BEHN, *The Second Part of the Rover*, *op. cit.* (1681). Ce cas rappelle l'épisode évoqué un peu plus haut de Sir Samuel dans *The Virtuoso* (Shadwell), à la différence que Sir Samuel est habillé en femme et repousse les avances de son galant.

<sup>471</sup> L'exception notable est celle, déjà mentionnée et commentée plus loin, de Bellmour dans *The Town-Fopp* (Behn) : encore la possibilité de l'homosexualité n'y est-elle que suggérée.

<sup>472</sup> J. LEANERD, *The Rambling Justice, or the Jealous Husbands*, *op. cit.*, (1678), acte V, p. 53.

et arbitres de la compétition homosociale masculine, qui s'articule à son tour à des dynamiques de domination sociales et surtout, comme nous le verrons, politiques.

#### 4) Conclusions

L'examen d'un large corpus de pièces comiques permet d'identifier dans les faits un réseau de caractéristiques qui, si elles ne se retrouvent pas toujours en même temps chez chacun des personnages dominés ou dominants, sont suffisamment corrélées pour faire apparaître chez le lecteur et le spectateur des horizons d'attente précis. Les caractéristiques des personnages déterminent leur rôle dans l'intrigue et leur destin théâtral. On voit comment, dans ce système de stéréotypes, se polarisent mais aussi s'articulent les représentations autour de l'argent, les questions de statut social, les performances de genre ou les attitudes vis-à-vis de la religion, articulations en partie héritées et partagées au-delà de l'Angleterre. Le système est si figé qu'il peut même être l'objet si ce n'est de parodie, du moins d'une représentation distancée, comme c'est le cas dans *The Debauchee* (Behn) où le domestique Simon s'amuse du mode de vie de son maître, Careless, qui cumule beaucoup des caractéristiques décrites jusqu'ici :

*Simon* – Well, *Simon*, well, thou art bound to give God thanks, thou wert not born a Gentleman – some comfort that? – Mercy upon us, what lives they lead! Never rise till three of the clock after noon, (or very rarely), and then they are damnably dry, and crop-sick, – but not at all hungry, so they lose both breakfast and dinner, (too great blessings;) instead of Prayers, the first words they speak, as soon as awake, are – Damn me, how cursed drunk was I last night! Hay, *Jack*, some small beer, you Vermin – (very fine)... well... at last he gets himself dres'd, calls for his Coach (and not a word of dinner) rouls to Play-house, to that has the bawdiest Play (for that settles his stomach), tells as many as he meets (that he knows) how he was claw'd away last night, but forswears drinking again, for at least a day or two; then spys me a Vizard, over the benches he stalks, and there thunders a deal of leud bawdy, 'till he has won her heart quite; away they go, sup and get drunk in spight of vows of sobriety, and then to some convenient Mansion of pleasure, where they spew and snore away the remaining part o' th'night, and then comes repentance, and never till then have they any Grace before their eyes<sup>473</sup>.

Abus d'alcool, lubricité, nonchalance vis-à-vis de la religion : le stéréotype est ici presque complet. L'interprétation de l'acteur pourrait faire de ce passage une charge satirique, pourtant le personnage décrit, Careless, parvient finalement à éviter l'humiliation d'épouser une prostituée, et se marie avec une veuve folle, mais riche. Le personnage de Sir Anthony Altalk

---

<sup>473</sup> A. BEHN, *The Debauchee: or, the Credulous Cuckold*, op. cit., (1677), acte III, p. 30.

de *The Humorous Lovers* (Cavendish) exploite la même convention comique du *fop* qui cherche en vain à imiter l'ethos des dominants : il se vante de ses nuits de débauches avec Boldman, se soucie obsessionnellement de son apparence (« combs his Perriwig », « pretty a fashionable Fool », « shaking his Ribands, and combing his Perriwig<sup>474</sup> »), est excessivement riche, se croit au centre d'un réseau d'amis et se prend pour un expert au jeu de l'amour (« *Boldman* – 'Tis his nature to be acquainted with all men, and in love with all women at first sight »). Bien sûr, il cherche à s'installer à Covent Garden, lieu symboliquement associé aux personnages à la mode (« to associate my self with the Wits and Braves<sup>475</sup> »). S'il cherche partout à déclamer ses vers, tous refusent de l'écouter, à moins qu'il n'accepte de se départir de son argent en se laissant duper au jeu<sup>476</sup>. Tout se passe donc comme si Sir Anthony avait conscience de l'ethos précis qu'il lui fallait adopter pour être un personnage dominant, mais le caractère trop visiblement artificiel de sa performance le met systématiquement en échec. Même jeu avec les conventions comiques autour de Benito dans *The Assination* (Dryden), où le valet prétentieux croit avoir toutes les caractéristiques du personnage dominant, alors qu'il ne fait que les imiter médiocrement : il soigne excessivement sa mise, écrit des poésies en langage précieux (il insiste pour dire « mirror » au lieu de « glass », si bien que personne ne le comprend) et emploie volontiers un vocabulaire tragique (« honour » et « virtue » reviennent souvent dans sa bouche). Son sort lui paraît indigne de la noblesse de son essence, conformément au programme du système des stéréotypes déjà observé (« What villanous base fate have I? will all these excellencies, and a profound wit, and yet to be a Serving-man! »), alors qu'Aurelian, son maître, fait le jugement inverse (« make himself yet more ridiculous than he was born to be<sup>477</sup> »). Plus loin, ce valet se prend de nouveau pour un amant précieux, refusant l'objet qui lui est proposé (« But to be in Love with a Waiting-woman! With an eater of Fragments, a Simperer at lower end of a Table, with mighty Golls, rough-grain'd, and red with Starching, those discouragers and abetors of elevated love<sup>478</sup>! »). Il est clair que le comique du personnage repose sur sa reprise parodique des conventions comiques qui structurent puissamment la division entre ethos dominant et ethos dominé, avec la tentative fatalement inefficace de l'un pour imiter l'autre.

---

<sup>474</sup> W. CAVENDISH, *The Humorous Lovers*, *op. cit.*, (1667), acte I, p. 5-6.

<sup>475</sup> *Id.*, pareil acte I, p. 6 pour les deux citations. On observe ici encore une association discrète entre courage et performance verbale caractéristique des personnages dominés.

<sup>476</sup> « *Snarle and Brutush* have often refused to hear me repeat my Verses, without I would agree to be cheated at Dice afterwards », *Id.*, acte I, p. 7. Plus loin, Sir Anthony Altalk va au théâtre pour tenter de séduire des spectatrices.

<sup>477</sup> J. DRYDEN, *The Assination: or, Love in a Nunnery*, *op. cit.*, (1672), acte I, p. 2 et 3 pour l'ensemble des citations.

<sup>478</sup> *Id.*, acte III, p. 23.

Florence March, comme de nombreux autres critiques, estime que la répétition de ces types produit un « enchevêtrement inextricable des dimensions spéculaires et spectaculaires » qui, en retour, crée un effet de distanciation en réalité quasi permanent. La scène serait un lieu purement référenciel, un monde enchanté, replié sur lui-même. C'est ainsi que, selon March, « dans cette société de divertissement, [ce type de comédie] reste avant tout un théâtre de divertissement », et « le spectateur ne quitte pas le théâtre plus enrichi<sup>479</sup> ». Pourtant ce qui est spécifique à la Restauration tient à la précision et le caractère explicite et systématique de la politisation des stéréotypes littéraires et théâtraux observables. On a déjà évoqué comment les stéréotypes théâtraux se nourrissaient de textes militants antérieurs, en particulier des pamphlets de la guerre civile et, plus généralement, des années 1640 et 1650. Cette lecture politique se donne pour évidente : dans leurs pièces, et surtout dans leurs prologues et épilogues comme on le verra, les dramaturges n'hésitent pas à expliciter les sous-textes politiques que le corps de la pièce ne fait parfois que laisser entendre. Les comédies se présentent ainsi elles-mêmes comme des oeuvres fondamentalement inscrites dans le débat politique. Ce codage, cette politisation *ad hoc* de stéréotypes, que ceux-ci soient construits ou préexistants, est un phénomène caractéristique, peut-être même unique, de la scène comique de la Restauration. La guerre civile par exemple peut être interprétée comme une prolongation de la lutte des valeurs héroïques *Cavalier* contre les valeurs de l'argent associées aux Puritains, de l'esprit chevaleresque d'une certaine noblesse contre la petitesse du monde civique, d'un esprit de souplesse vis-à-vis de la religion contre le fanatisme et les intransigeances de tout bord, de l'amitié et de la loyauté authentique contre l'hypocrisie et l'alliance par intérêt, enfin, de l'esprit comique de jeu et de brillance, dans le *wit* et la séduction, contre un mortifère esprit de sérieux. C'est l'étendue et les implications de cette politisation que nous allons à présent étudier.

---

<sup>479</sup> Thèse de doctorat de F. MATTEI-MARCH, *Théâtralité dans la Comédie de la Restauration anglaise (1660-1710)*, *op. cit.*, p. 597 et p. 604.

## II. Remotivation politique des stéréotypes comiques

« *Wit and Fool, are Consequents of Whig and Tory*<sup>480</sup> »

La politisation des pièces comiques de la Restauration se donne pour une évidence, au point qu'on a pu leur reprocher leur lisibilité excessive, plus digne d'un instrument de propagande (essentiellement royaliste) que de véritables œuvres d'art. « Nearly all drama of the early years after the Restoration, comedy as well as tragedy, reveals a royalist bias » affirme de façon caractéristique John Loftis ; avant lui, Allardyce Nicoll parlait quant à lui, sans précision, de « pamphlets [...] in the form of plays » ; après lui, Nicholas Jose écrit « Restoration drama [...] was essentially political drama<sup>481</sup> ». Si cette lecture a été depuis fortement nuancée, elle n'en garde pas moins une influence persistante non seulement dans les représentations populaires contemporaines, mais chez une partie de la critique.

Nicoll est en effet à l'origine d'une tradition qui considère que les pièces comiques, pas plus que d'autres type d'écrits tels que les satires ou les panégyriques, ne peuvent se comprendre qu'en référence à leur contexte social et politique précis. On pourra rappeler ici la circonspection dont Robert Hume semble faire preuve dans *The Rakish Stage* à propos d'une telle analyse :

---

<sup>480</sup> La citation se poursuit : « ...And every man is a Knave or an Ass to the contrary side » (préface de J. DRYDEN, *Absalom and Achitophel, A Poem*, Londres, Jacob Tonson, 1681, n. p.)

<sup>481</sup> J. LOFTIS, *The Politics of Drama in Augustan England*, op. cit., p. 8 ; A. NICOLL, « Political Plays of the Restoration », *The Modern Language Review*, vol. 16, n° 3/4, Automne 1921, p. 224-242, p. 225 ; N. JOSE, *Ideas of the Restoration in English Literature (1660-71)*, Londres, Macmillan, 1984, p. 120. Nicholas Jose ne mentionne pourtant dans ses exemples que du théâtre sérieux, et ne fait à aucun moment mention d'exemples comiques. John Loftis parle quant à lui plutôt de l'Angleterre augustéenne, mais en l'inscrivant dans la continuité des pratiques théâtrales, sociales et politiques de la Restauration. Pour le citer plus longuement : « Party leaders recognized the value of the theatres as organs of propaganda, in touch with the small group that was dominant politically; and at their bidding playwrights and actors became the spokesmen of factions [...] many of the managers and dramatists exhibited discernible political biases that were reflected in the play they produced or wrote and that were reflected also in the comment they attracted in party-dominated newspapers. There theatres were, to a degree, political institutions; and their managerial policies, including their choice of plays, were influenced by political considerations. Allegiance to theaters on the part of dramatists, like allegiance to friends, oftentimes not inviolably followed party lines. Prologues and epilogues, by whomever written, became vehicles for party sentiment, and they attracted a vigorous response from the audience. » (*Id.*, p.2). Dans *A History of Restoration Drama*, Nicoll dit aussi que « the courtiers made of the theatre a meeting-place of their own [...] All [...] took their cue from the king » (A. NICOLL, *A History of Restoration Drama, 1660-1700*, op. cit., vol I, p.7). Cette position s'oppose à celle adoptée par exemple par Florence March, qui maintient que : « dans la comédie anglaise de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, le jeu l'emporte sur les enjeux socio-politiques. Si ces derniers ne sont pas absents, ils ne menacent par l'ordre établi sur scène » (thèse de doctorat de F. MATTEI-MARCH, *Théâtralité dans la Comédie de la Restauration anglaise (1660-1710)*, op. cit., p. 600). Pour le détail de ces traditions critique, voir introduction.

[it] shows us, to be sure, a set of class structures and social attitudes which are extremely revealing. These matters seem to me, however, to take us beyond textual interpretation and into the realm of historical sociology<sup>482</sup>.

Ce que l'on veut montrer ici pourtant, c'est précisément l'inséparabilité des deux champs : la compréhension des textes comiques ne peut être qu'incomplète, voire bancale, si l'on néglige les discours politiques, sociaux et historiques extérieurs qui les structurent, dont d'ailleurs tout membre donné du public a pu être conscient. Nicoll distingue ensuite de façon assez précise différents types de pièces en fonction du discours politique qu'elles sont censées refléter<sup>483</sup>. C'est la perspective qu'adopte aussi Nancy Klein Maguire lorsqu'elle écrit plus récemment : « the reopening of the theatre reverberated as an unmitigated victory yell for the Royalists. Since Charles II recognized the propaganda value of theatre, and relished drama personally, nearly all the new playwrights were politicians who became playwrights either to gain or to enhance their political credibility<sup>484</sup> ». Klein Maguire affirme ici non seulement que les royalistes s'approprient politiquement l'espace théâtral en 1660, mais que le théâtre devient une arène supplémentaire où rejouer les luttes d'influences courtoises. Steven Zwicker, à son tour, généralise le régime de la lecture partisane en écrivant : « My theme is partisanship as the grounding of politics and culture, the defining condition, in the middle and later decades of the seventeenth century, not only of political action but of writing and reading<sup>485</sup> ». Donald Bruce va jusqu'à considérer qu'après le retour à l'ordre moral opéré par Cromwell et les Puritains, des gestes de la vie quotidienne se chargent d'une signification politique, sur scène comme ailleurs. Il affirme ainsi : « whilst it would be too much to say that it was a mark of one's loyalty to the crown to fornicate, commit adultery and swear as much as possible, it did at least prove that one was on the right side<sup>486</sup> ». Rachel Willie propose une perspective plus complexe, mais concordante en débutant son ouvrage sur une anecdote qui révèle le caractère proprement structurant de divisions politiques sur la représentation théâtrale (ici, plutôt protothéâtrale). Willie date cette anecdote de l'année 1645 : pour distraire les troupes parlementaires et décourager la population locale de célébrer *Mayday*, le colonel Blunt, basé dans le Kent, aurait improvisé une saynète théâtrale en divisant ses troupes en deux :

---

<sup>482</sup> R. D. HUME, *The Rakish Stage: Studies in English Drama, 1660-1800*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>483</sup> Je paraphrase ici A. NICOLL, « Political Plays of the Restoration », *op. cit.*, p. 224. Dans la même perspective, celui-ci dit ailleurs : « The ultra-monarchism which pervades this theatre may astound us nowadays, but it must be remembered that, not only were the dramatists and the actors Cavaliers by necessity, the Puritans condemning and decrying their very means of livelihood, but that they were fettered by a fairly strict and prejudiced censorship » (A. NICOLL, *A History of Restoration Drama, 1660-1700*, *op. cit.*, p. 10).

<sup>484</sup> Cité dans R. WILLIE, *Staging the Revolution: Drama, Reinvention and History*, *op. cit.*, p. 13-14.

<sup>485</sup> S. N. ZWICKER, *Lines of Authority*, *op. cit.*, p. 1.

<sup>486</sup> D. BRUCE, *Topics of Restoration Comedy*, *op. cit.*, p. 14.



... the one was as Roundheads, and the other as Cavalier, who did both of them act their part exceedingly well... The Roundheads they carried it on with care and love, temperance and order, and as much gravity as might be, every one party carefull in his action, which was so well performed, that is was much commended. But the Cavaliers they minded drinking and roaring, and disorder, and would bee still playing with the women, and compasse them in, and quarrell, and were exceedingly disorderly<sup>487</sup>.

Si l'anecdote est véridique, alors tout se passe comme si la comédie avait été politisée avant même de trouver sa forme institutionnelle. Cette anecdote renforce l'idée d'une continuité entre les stéréotypes issus des pamphlets de la guerre civile (comme ici le désordre, la licence et l'excès de boisson pour les *Cavaliers*) et ceux que l'on retrouve sur la scène de la Restauration, suggérant que la politisation de stéréotypes moraux et théâtraux a précédé même l'existence de théâtres officiels. Richard Braverman s'inscrit enfin dans un même courant de pensée en considérant que les tensions sociales comiques constituent essentiellement un déplacement symbolique de tensions et d'intentions politiques<sup>488</sup>. On lit aussi chez Jessica Munns :

The energy and success with which the noble rakes of the mid-1670s and early 1680s cuckolding comedies seduce merchants' wives can be read as demonstrations of aristocratic male power and also as assertions of that power in the face of City and Whig political ascendancy. Concern over the instability of social categories is less evident in tragedies<sup>489</sup>.

Le cocuage par le personnage dominant ne serait ainsi qu'un déplacement symbolique de rivalités d'ordre politique, d'autant plus âpres que l'opposition commence à se structurer. La comédie serait ainsi, paradoxalement, le lieu privilégié non pas pour s'évader de ses tensions mais pour explorer ces anxiétés.

Comme établi auparavant, la forte continuité des différents types comiques est telle qu'il n'est pas nécessaire qu'un personnage ait toutes les caractéristiques d'un stéréotype donné pour suggérer les autres, ce qui explique par exemple l'échange suivant, tiré de *The Committee* (Howard) :

*Musician* – You seem honest Gentlemen.

---

<sup>487</sup> Cité dans R. WILLIE, *Staging the Revolution: Drama, Reinvention and History*, op. cit., p. 1. On remarque au passage le nom de Blunt, nom typiquement associé au personnage du gentilhomme de province maladroit dans la comédie de la Restauration comme on l'a vu plus haut, et ici porté par un Parlementaire authentique. Le nom de Careless, étroitement associé aux personnages dominants et comme programmatique, n'en est pas moins le nom d'un véritable colonel royaliste, William Careless, célèbre pour avoir assisté Charles dans sa fuite après la défaite de Worcester en 1651.

<sup>488</sup> Ce que Richard Braverman désigne comme « latent political ends displaced into social conflict » (R. BRAVERMAN « The Rake's Progress Revisited », dans J. DOUGLAS CANFIELD et D. C. PAYNE (éd.), *Cultural Readings of Restoration and Eighteenth-Century English Theater*, op. cit.).

<sup>489</sup> Jessica MUNNS, « Change, skepticism and uncertainty », dans D. PAYNE FISK (éd.), *A Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, op. cit., p. 147.

*Careless* – Cavalier thou mean'st<sup>490</sup>.

L'identification de la situation politique des personnages pourrait fonctionner de façon similaire : sans être toujours explicite, celle-ci pourrait demeurer lisible par son inscription dans une tradition, dans des réseaux de signes. À cela il faut ajouter qu'en plus de l'appartenance politique déductible de leur inscription dans une tradition de stéréotypes, un grand nombre de personnages de la scène comique de la Restauration a aussi, souvent, un passé explicite qui le situe politiquement sans ambiguïté, ce qui sera examiné ici. Stéréotype théâtral et politisation se conjuguent : les stéréotypes hérités à la fois de la tradition jacobéenne et des pamphlets de la guerre civile sont convoqués, adaptés et remotivés en fonction des besoins politiques du moment, selon des modalités tantôt explicites, tantôt implicites<sup>491</sup>.

Michael Neill estime par ailleurs que le public de la Restauration est un public tout particulièrement rompu à des exercices d'interprétation exégétiques complexes (« an audience exceptionally alert to political nuances »). Il développe :

It is probably fair to say that theatre audiences in the post-Interregnum period were more extensively politicized than at any other time in English history, and the crises of the period directly affected lives of many of the dramatists who catered to them<sup>492</sup>.

L'une des raisons de cette capacité réside dans l'intensité exceptionnelle de la production et la circulation de pamphlets politiques durant la période de l'*Interregnum*. La Restauration hérite d'une situation où la gestion de l'état était devenue symboliquement l'affaire de tous, au point que certains historiens ont lu cette période comme celle de la naissance de l'idée d'opinion publique<sup>493</sup>. Sans plus se prononcer que Michael Neill sur la direction partisane que prennent ces représentations, Steven Zwicker étend davantage le propos en allant jusqu'à affirmer la

---

<sup>490</sup> R. HOWARD, *Five new Plays, viz. The Surprisal, The Committee, Comedies, and The Indian Queen, The Vestal Virgin, The Duke of Lerma, Tragedies*, op. cit., (1662), acte IV, p. 93. Dans *The Royalist* (D'Urfey), Camilla dit aussi par exemple qu'elle a du « sang loyal » (« Loyal Blood »), autre essentialisation de positions politiques (T. D'URFEY, *The Royalist*, op. cit., (1682), acte III, p. 35).

<sup>491</sup> On laissera cependant de côté pour l'instant les données biographiques concernant les auteurs des pièces, et notamment leurs protections ou allégeances politiques respectives, pour des raisons expliquées plus loin.

<sup>492</sup> M. NEILL, « Heroic Heads and Humble Tails », op. cit., p. 118.

<sup>493</sup> La notion d'opinion et de « sphère publique » est datée par Jürgen Habermas de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, avec l'apparition des *coffee-houses*, bien que cette thèse ait été fortement nuancée (J. HABERMAS, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, T. Burger (trad.), Cambridge, Polity, 2008 ; S. VAN DAMME, « Farewell Habermas ? Deux décennies d'études sur l'espace public », *Les Dossiers du Grihl (en ligne)*, 28 juin 2007). De nombreux historiens mettent en avant l'importance du débat et de la conscience politique populaire bien avant l'apparition des *coffee-houses*, importance qui se manifestent dans la circulation d'informations manuscrites, l'émergence de la presse populaire, l'importance croissante des foules et des soulèvements populaires, mais aussi des rumeurs et ragots informels. Selon Barry Coward, il s'agit là d'un des héritages les plus importants de la Révolution anglaise (B. COWARD, *The Stuart Age*, op. cit., p. 78, p. 192 et p. 288).

continuité totale du théâtral et du politique à la Restauration. Selon sa formule, « literature was consumed as politics<sup>494</sup> » :

...how deeply lodged were the political impulses of English culture in the years between the civil wars and the Glorious Revolution, how habitual were political aim and polemical suspicion not just among political actors but among those who invented and consumed this culture, and finally how important for us not only to value the universalising impulses of literary texts but to see how these impulses arise from the friction between partisanship and eternity<sup>495</sup>.

Une lecture complète ne saurait ainsi faire l'économie de la présence massive du matériau politique dans les pièces, et ce d'autant moins qu'une lecture politique des dynamiques stéréotypiques est encouragée aussi par les textes et paratextes.

### 1) Attitude vis-à-vis de la religion

« *There is no other way to raise Rebellion, but by Religion*<sup>496</sup> »

Au sein des textes, la première de ces formes de « politisation » (au sens large ici) est l'attitude par rapport à la foi et la pratique religieuse des personnages. On peut considérer l'attitude des personnages vis-à-vis de la religion, au-delà des précautions d'usage, comme s'inscrivant pleinement dans le système d'expression politique des personnages pour plusieurs raisons. Tout d'abord, politique et religion sont deux mondes qui, s'ils ne se recourent pas complètement, restent impensables l'un sans l'autre durant la période. Michael McKeon est peut-être le critique qui résume le plus élégamment cette inséparabilité :

Politics and religion in this period were only artificially separated. This does not mean that they were literally 'the same thing', but that their interpenetration requires that the conventional distinctions between the realms of politics and religion be suspended and that the attractions of mechanistic determinism be resisted<sup>497</sup>.

Le constat de l'entrelacement entre politique et religion est une constante historiographique, comme l'écrivent les historiens George Southcombe et Grant Tapsell :

---

<sup>494</sup> S. N. ZWICKER, *Lines of Authority*, op. cit., p. 5.

<sup>495</sup> *Id.*, p. 3.

<sup>496</sup> J. LACY, *The Old Troop: or, Monsieur Raggou*, op. cit., (1664), acte IV, p. 42.

<sup>497</sup> M. MCKEON, *Politics and Poetry in Restoration England: The Case of Dryden's « Annus Mirabilis »*, op. cit., p. 29.

Perhaps the greatest single historiographical advance in recent years has been the demonstration of the continued importance of religion as a driving force of politics<sup>498</sup>.

Certains historiens, comme Alan Houston et Steven Pincus, influencés entre autres par la lecture habermasienne de la période, ont lu la Restauration comme le moment de bascule vers une société de plus en plus sécularisée, qui verrait le déclin inexorable de l'influence de la religion dans les affaires politiques au profit d'autres facteurs tels que la diplomatie ou le commerce. Plus récemment, les travaux de Mark Goldie, Tim Harris et Paul Seward ont cependant replacé fermement la religion au centre de gravité de la vie politique à la Restauration, dans la perspective d'une continuité étroite avec le premier XVII<sup>e</sup> siècle<sup>499</sup>. Cette articulation du politique et du religieux est bien sûr aussi largement observable dans les pièces.

Les années de guerre civile et d'*Interregnum* ont, en plus, ceci de spécifique qu'elles sont souvent lues à la Restauration comme la lutte pour le pouvoir des *Cavaliers* anglicans contre les parlementaires Puritains (et non-conformistes plus largement) de Londres. Cette lecture du conflit n'a plus guère de crédibilité aujourd'hui, les analyses historiques contemporaines allant au contraire dans le sens d'une pluralité des motivations dans l'engagement pendant la guerre, voire de leur caractère personnel ou opportuniste<sup>500</sup>. Toujours est-il que, si cette dichotomie ne rend pas compte de la complexité de la situation réelle, on ne peut que constater qu'elle structure massivement les représentations, du moins comiques.

---

<sup>498</sup> G. SOUTHCOMBE et G. TAPSELL, *Restoration Politics, Religion and Culture: Britain and Ireland, 1660-1714*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019, p. 3.

<sup>499</sup> Voir en particulier S. PINCUS et A. HOUSTON (éd.), *A Nation Transformed: England After the Restoration*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001 ; M. GOLDIE, T. HARRIS et P. SEAWARD (éd.), *The Politics of Religion in Restoration England*, Oxford, Blackwell, 1990 et A. HISCOCK et H. WILCOX, *The Oxford Handbook of Early Modern English Literature and Religion*, Oxford, Oxford University Press, 2017.

<sup>500</sup> Il serait impossible de faire ici un véritable bilan historiographique d'une question aussi complexe, mais on peut au moins identifier les mobiles suivants : motivations constitutionnelles (désir de lutter contre un exercice du pouvoir perçu comme absolu, mis en avant par l'historiographie Whig), motivations économiques (critique marxiste), questions de politique locale (R. C. Richardson en particulier), ou même, selon des historiens comme Robert Ashton et John Morill, motivations conservatrices. L'importance des motivations religieuses a aussi été réévaluée depuis les travaux de Mark Goldie. Enfin, le rôle des royaumes d'Irlande et d'Écosse a été revalorisé par David Scott et ses successeurs, sans oublier la posture attentiste ou indifférente (comme l'écrit Barry Coward : « It is fairly commonly believed that, as long as they had the good fortune not to be recruited into one of the numerous armies the Civil War passed most people in England by », B. COWARD, *The Stuart Age*, *op. cit.*, p. 205). Il est essentiel cependant de ne pas surinvestir une explication par rapport aux autres : comme l'écrit encore Coward, « Explanations based on alleged social, economic and geographical divisions have proved to be very unsound » (*Id.*, p. 191). Pour un bilan historiographique et bibliographique détaillé, voir par exemple la bibliographie raisonnée de *The Stuart Age* (*Id.*, p. 522 et suivantes), ou R. HUTTON, *Debates in Stuart History*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2004, p. 32 et suivantes. On retient en particulier la formule de Ronald Hutton : « For two hundred years the writing of the war was essentially a continuation of the hostilities themselves » (*Id.*, p. 33).

### a) Attitudes des personnages dominés

« *I never knew a religious fool that was not a Rogue in my life*<sup>501</sup> »

L'attitude vis-à-vis de la religion des personnages dominés est complexe. De nombreux personnages dominés sont associés explicitement ou implicitement, comme nous allons le voir, au Puritanisme<sup>502</sup>. Ce n'est cependant pas toujours le cas : ceux-ci peuvent soit n'avoir aucune position particulière vis-à-vis du fait religieux (un cas marginal), soit présenter des signes d'autres obédiences non-conformistes (en particulier presbytérienne), soit enfin être proches du catholicisme, à l'autre extrême du spectre. De même, la question de l'authenticité de leur foi n'est pas toujours déterminante : s'ils sont en majorité hypocrites, on trouve aussi dans le groupe quelques dévots sincères<sup>503</sup>. Les personnages qui observent trop rigoureusement leurs principes religieux sont, en revanche, tous puritains ou non-conformistes. Les intransigeants, même ridicules, sont finalement assez peu nombreux, et sont souvent des personnages plutôt secondaires. On peut éventuellement citer Sir Davy Dunce dans *The Souldiers Fortune* (Otway), ou Sir Forecast dans *The Mulberry-Garden* (Sedley), Dashwell dans *The London Cuckolds* (Ravenscroft) ou Scrapeall, le père puritain d'Isabella et Theresa dans *The Squire of Alsatia* (Shadwell). Le cas le plus intéressant est sans doute celui de Sir Nicholas Gimcrack, le « virtuoso » du titre de la pièce de Shadwell. Le personnage correspond dès le début de la pièce à un stéréotype de dominé : il est cocu et, en le découvrant, fait preuve d'une lâcheté sans ambiguïté. Ce n'est pourtant qu'à l'acte V que Sir Gimcrack fait allusion à sa lecture de la Bible de Genève<sup>504</sup>. Ce dernier indice ne fait cependant que confirmer les attentes produites par la scène suivante, tirée de l'acte III :

*Bruce* – What does it concern a man to know the Nature of an Ant? [...] Sir, I take 'em to be the most politick of all Insects.

*Sir Formal* – You have hit it, Gentlemen; they have the best Government in the world: What do you opine it to be?

*Longvil* – O! a Common-wealth most certainly.

*Sir Nicholas Gimcrack* – Worthy Sir, I see you are a great Observer; it is a Republick resembling that of the States General.

---

<sup>501</sup> Craffy, J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte I, p. 8.

<sup>502</sup> Dans *The Old Troop* (Lacy), la liste des *dramatis personae* présente par exemple séparément les trois « Roundheads » de tous les autres personnages.

<sup>503</sup> « Sincère » n'a bien sûr pas ici de sens psychologique, mais signifie qu'aucun indice dans le texte n'indique de tartufferie particulière du personnage : reste le mystère de la gestuelle et de l'interprétation des acteurs.

<sup>504</sup> Ici encore, le costume du personnage a pu donner plus tôt au spectateur des indices quant à la confession de Sir Gimcrack. On peut cependant supposer que le lecteur, même sans accès à de telles indications, a pu compléter ces associations par son habitude du système des stéréotypes.

*Bruce* – Undoubtedly! and the Dutch are just such industrious and busie Animals<sup>505</sup>.

Il est vrai que le passage ne comporte aucune allusion explicite à une pratique religieuse particulièrement sincère, mais on remarque néanmoins l'absence de référence à une quelconque hypocrisie de Sir Gimcrack. Ce qui frappe surtout, c'est d'une part la cohérence remarquable du personnage avec les attentes liées au type dominé, malgré l'originalité de la figure du scientifique, d'autre part la manière dont Bruce et Longvil forment un duo opposé à Sir Formal et Sir Gimcrack, les uns réagissant sur un ton ironique aux interventions naïves des autres<sup>506</sup>. On peut aussi considérer le personnage de Sir Edward Belfond dans *The Squire of Alsatia* (Shadwell) comme un croyant potentiellement sincère, même s'il faut reconnaître avoir peu d'indices à disposition. À l'acte I, on apprend que Sir Edward a visité la Hollande pour le plaisir : les associations à la fois républicaines et Protestantes de la Hollande ne font déjà aucun doute en 1676, date de première publication de *The Virtuoso*, et encore moins en 1688, date où *The Squire of Alsatia* est publié et où la maison d'Orange monte sur le trône d'Angleterre<sup>507</sup>. Mais surtout, Sir Edward se distingue nettement d'un autre personnage, Scrapeall, décrit sans ambiguïté par la liste des *dramatis personae* comme : « A hypocritical, repeating, praying, Psalm singing, precise fellow, pretending to great piety ». Ainsi, si le cas de Sir Edward peut prêter à des interprétations diverses, la pièce, malgré sa date tardive, comporte tout de même un personnage dont le caractère hypocrite et dominé est incontestable. Pour l'essentiel en effet, l'attitude des personnages dominés est caractérisée par un écart considérable entre la théorie et la pratique.

### *Importance de l'hypocrisie chez les dominés*

« ...for your Bigots in Honour, are just like those in Religion ; they fear the eye of the world, more than the eye of Heaven<sup>508</sup> »

L'hypocrisie religieuse, qu'il faut distinguer de l'attitude ouvertement nonchalante vis-à-vis de la religion (que l'on observera plus volontiers chez les personnages dominants) par la

---

<sup>505</sup> T. SHADWELL, *The Virtuoso*, *op. cit.*, (1676), acte III, p. 47. L'allusion à la Bible de Genève se trouve à l'acte V, p. 78.

<sup>506</sup> Un autre passage de la pièce met en scène de façon très originale d'autres *Commonwealthsmen* : effrayée par les machines de Sir Gimcrack, dont elle pense que celles-ci risquent de lui faire perdre son emploi, une foule de tisseurs de rubans en colère se précipite sur le scientifique pour le lyncher, dans une sorte de révolte pré-luddite. C'est cependant l'innocent Sir Formal qui reçoit tous les coups en cherchant à s'interposer (*Id.*, acte V, p. 82).

<sup>507</sup> *Id.*, acte I, p. 8.

<sup>508</sup> Horner dans W. WYCHERLEY, *The Country-Wife*, *op. cit.*, (1675), acte IV, p. 65.

dissimulation et le mensonge qui l'accompagnent, est une caractéristique que partagent nombre de personnages dominés tout au long de la période<sup>509</sup>. En fait, c'est bien plutôt cette hypocrisie qui est attaquée que les croyances doctrinales à proprement parler, même si l'on ne peut que constater la convergence de deux caractéristiques dans la quasi-totalité des cas. Dès *The Old Troop* (Lacy), les soldats *Roundhead* s'autorisent à boire abondamment sur scène en trouvant toutes sortes de justification à leur conscience (« [we] proceed not to drunkenness », « take no more than is fit to be taken with a safe conscience<sup>510</sup> »). En matière amoureuse, le Puritain Tell-troth s'absout dans la même pièce un peu facilement de sa propre luxure en appelant les bâtards qu'il a eus de deux femmes différentes des « babes of grace<sup>511</sup> ». Le passage suivant révèle également à quel point la rhétorique religieuse dissimule avarice et appât du gain, au point de servir de prétexte au vol pur et simple :

*Captain* – Sir, how many companies are there in *Thieves-den* Garrison?  
*Tell-troth* – Ne'er a Company, for not one of 'em will be call'd Captain of a Company, but Captain of a Congregation. One is call'd Captain *Holdforth*, another, Captain *Tubtext*, Rogues mark'd at the Font for Rebellion.

*Captain* – Rebellion is the first point of Reformation always. [...]

*Tell-troth* – Take the wikedest and worst-reputed men you have, and turn 'em loose to Plunder, and I defie 'em to make the Tythe o'th' spoil these hypocrites have done.

*Captain* – You are very bitter.

*Tell-troth* – Malice cannot lay'em open: they Lecture it thrice a week, and summon the Country to come in: they that refuse, they take their goods, and leave 'em ne'er a groat, and then they say, They took but their own, for the good creature is the inheritance of the people of Gad<sup>512</sup>.

« Rebellion is the first point of Reformation always » est comique, le rapport de cause à conséquence des deux termes étant généralement inversé. Sir Davy Dunce dans *The Souldiers Fortune* (Otway) porte lui aussi l'habit des réformés (« that grave hypocritical Beard, of the Reformation cut »). On trouve chez lui une Bible de Genève, suggérant une tendance presbytérienne, mais on découvre aussi durant la pièce qu'il ne va pas à la messe, de sorte que personne n'est surpris lorsqu'il s'écrie à la fin : « I never found I had any Conscience at all till now<sup>513</sup> », avec une ironie particulière dans l'emploi du terme de « conscience » sur lequel

<sup>509</sup> On peut rappeler ici le succès du *Tartuffe* de Molière, qui donne lieu en Angleterre à plusieurs traductions et réécritures telles que *Tartuffe*, *The French Puritan* de Matthew Medbourne en 1670, *The Non-Juror* de Colley Cibber en 1710. Je remercie ici Pierre Labrune pour ces indications.

<sup>510</sup> J. LACY, *The Old Troop: or, Monsieur Raggou*, op. cit., (1664), acte IV, p. 41.

<sup>511</sup> *Id.*, acte V, p. 56. Plus loin sur la même page, alors qu'il est représenté sur scène couchant avec deux femmes à la fois, il ajoute ironiquement : « Why then, it seems, we religious Lambs, may play with one another, without sinning? ».

<sup>512</sup> J. LACY, *The Old Troop: or, Monsieur Raggou*, op. cit., (1664), acte II, p. 18.

<sup>513</sup> T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, op. cit., (1680), acte IV, p. 45, acte V, p. 50 et 55-56. On imagine ici encore que le spectateur ayant assisté à la pièce était capable de reconnaître le costume de Sir Dunce dès la première scène, soit bien avant la mention de sa barbe.

insistent justement nombre de doctrines non-conformistes. Même phénomène dans *The Cheats* (Wilson), où *Scruple*, qui se fait passer pour une autorité religieuse, révèle involontairement l'ampleur de son ignorance en la matière devant le dilemme moral parodique d'une de ses ouailles :

*Runter* – Good Mr *Scruple*, satisfie my Conscience :— An Oath adds no legality to the Action; If I swear to kill a man, must I do it?  
*Scruple* – Why thus: – Hum – Haw – (*he grows pettish*) Conscience me, no Conscience; I came not hither to resolve any man's Conscience<sup>514</sup>.

Dans *Sir Martin Marr-all* (Dryden), c'est le pasteur non-conformiste qu'on appelle de préférence pour célébrer un mariage expéditif :

*Lady Dupe* – *Christian*, make hasten and send for Mr. *Ball*, the Nonconformist, tell him here are two or three Angels to be earned.  
*Christian* – And 2 or 3 Possets to be eaten<sup>515</sup>.

La gloutonnerie prend aisément le pas chez Mr Ball sur la rigueur doctrinale : puritanisme et laxisme sont donc ici, comme souvent, étroitement liés. Dans *City Politiques* (Crowne), on apprend que Bartoline, dont l'appartenance religieuse exacte n'est pas précisée, dort lui aussi pendant la messe, et avoue ne posséder aucun livre pieux<sup>516</sup>. Paulo Camillo endosse lui aussi le rôle de l'hypocrite, ce que même son propre fils Craffy reconnaît :

*Florio* – Is there no difference between your Fathers Wife and his Pue?  
*Craffy* – He makes none, for they onely both lay him to sleep<sup>517</sup>.

Le terme d'hypocrisie n'est pas ici le seul applicable, l'ennui pendant la messe pouvant aussi dénoter la nonchalance des dominants, mais le rattachement du personnage au stéréotype dominé (visible ici dans l'allusion explicite à son absence de vigueur sexuelle) oriente néanmoins l'interprétation dans ce sens. Dans *The Royalist* (D'Urfey), un intrigant au service du *Commonwealth*, résume la continuité entre hypocrisie politique et religieuse de la façon suivante :

*Jonas* – The Weed *Loyalty* is (thanks to Providence) rooted out, and *Interest* planted in its place; instead of *Honesty* we have *Cunning*, instead of *Conscience* a *Commonwealth*, And instead of *Religion*, *Money* [...] we Brothers of the Brain, in troubled Waters always fish best: 'Tis your unsetled Government that we must thrive in<sup>518</sup>.

---

<sup>514</sup> J. WILSON, *The Cheats*, op. cit., (1663), acte III, p. 43.

<sup>515</sup> J. DRYDEN, *Sir Martin Marr-all: or, The Feign'd Innocence*, op. cit., (1667), acte V, p. 56.

<sup>516</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, op. cit., (1683), acte IV, p. 54.

<sup>517</sup> *Id.*, acte I, p. 11.

<sup>518</sup> T. D'URFEY, *The Royalist*, op. cit., (1682), acte II, p. 14. Le thème de la Providence sera analysé plus loin.



Plusieurs éléments concordants sont observables : on retrouve l'appât du gain (« Interest » et « Money »), le calcul (« Cunning »), l'agitation politique illégitime (« troubled waters », « unsettled Government »). Le nom de « Brothers of the Brain » rappelle le « Brethren » presbytérien et quaker. On remarque aussi la réversibilité du thème de la conscience, que son placement en opposition avec *Commonwealth* rend ici synonyme de loyauté politique, ainsi que du terme « Religion », au sens de pratique religieuse noble, sincère, par opposition à une pratique hypocrite, associé au camp du roi<sup>519</sup>. Le mot de « Brethren » sert souvent de code pour indiquer la pratique non-conformiste des personnages, comme c'est le cas de Geoffry Jolt dans *The Rambling Justice* (Leanerd) :

*Geoffry Jolt* – Now for a night of pleasure, i'faith it will tast the sweeter, because we act like Brethren: Of those dear debauch'd Brethren! how many nights they spend with a Go in, Increase, and Multiply<sup>520</sup>.

L'utilisation pervertie de l'injonction biblique (« Increase, and Multiply ») renvoie peut-être plus spécifiquement à la supposée débauche des *Ranters*, dénoncée dans les pamphlets circulant durant les années 1640 et 1650<sup>521</sup>. Enfin, l'exemple de Snarl dans *The Virtuoso* (Shadwell), est particulièrement explicite : son hypocrisie est en effet annoncée dès la liste des *dramatis personae*, qui le présente comme « a great Admirer of the last Age, and a Declaimer against the Vices of this, and privately very vicious himself » sans laisser planer aucun suspense. Son désir d'extirper le vice des autres personnages semble se diriger en particulier vers les femmes et leurs vêtements (« [you] think no Ladies honest, but your old formal Creatures, that were in fashion in the year 1640 », lui lance Miranda), et le dramaturge lui donne même des velléités théâtrophobes. Il se lamente ainsi : « I can never endure to see Plays since the Women came on the Stage; Boys are better by half », ce à quoi les personnages féminins facétieux répondent en brisant ses deux accessoires phalliques, sa pipe et sa canne. Mais plus que vers le théâtre, c'est vers la sexualité illicite qu'il dirige sa mauvaise humeur. Sur ce point aussi, il est mis en échec par le personnage dominant comme suit :

*Snarl* – [...] the last Age was an Age of Modesty.

---

<sup>519</sup> Le concept moral de « conscience » fait volontiers l'objet de jeux de mots et de renversements, comme dans *The London Cuckolds* (Ravenscroft), où Ramble essaye de convaincre une femme de se donner à lui de la façon suivante : « Come, Madam, act not against your Conscience, I know how matters go ; you are a fine, a young, brisk, handsome Lady, and have a dull dronish Husband without a sting, and I am a young active fellow fit for imployment » (E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, op. cit., (1681), acte III, p. 26).

<sup>520</sup> J. LEANERD, *The Rambling Justice, or the Jealous Husbands*, op. cit., (1678), acte III, p. 36.

<sup>521</sup> On pense par exemple à *The Ranters Ranting*, London, 1650.

*Bruce* – I believe there was the same Wenching then: onely they dissembled it. They added Hypocrisie to Fornication, and so made two sins of what we make but one.

Cette accusation d'hypocrisie de Bruce est justifiée : plus loin dans la pièce le spectateur découvre en détail les penchants sadomasochistes de Snarl, assouvis par une prostituée qu'il entretient<sup>522</sup>.

*The Committee* (Howard) est une pièce centrale en ce qui concerne les représentations de Puritains hypocrites : la pièce en exhibe toute une galerie, que Colonel Blunt présente de la façon suivante : « ...formal and stately Rascals, / That yet pretended Religion, And open Rebellion ever painted<sup>523</sup> ». Comme dans la citation précédente, c'est le « pretended » qui distingue le Puritain plus que « Religion ». Le zèle des membres du Comité est sans cesse souligné, alors qu'il devient vite évident à quel point chacun d'eux poursuit avant tout son propre intérêt : par exemple dans la grande scène où le Comité débat de ses affaires courantes, les questions de doctrine n'interviennent à aucun moment dans les discours, si ce n'est dans l'emploi isolé de « pious » dans la proclamation initiale, comme une figure de préterition inversée (« the Committee have taken It into their serious, and pious consideration that<sup>524</sup>... »). Les membres s'appellent eux aussi complaisamment « Brethren », voire « chosen », tout en se trahissant les uns les autres dès que leur intérêt est en jeu : comme le veut leur identité théâtrale de dominés, leur promesse de solidarité (« let us keep The Bonds of Unity unbroken ») n'est que vœu pieu<sup>525</sup>. Plus loin, Charles Careless, qu'on oblige à jurer le Covenant (ce qu'il refuse), remarque nonchalamment combien cette hypocrisie est caractéristique : « This is strange, and differs from your own Principle, / To impose on other Mens Consciencess<sup>526</sup> ». Obadiah, un domestique s'étant découvert une foi solide au moment de rejoindre le Comité, jure ne pas boire d'alcool mais finit saoul sur scène à la première tentation. M. Day, figure dominée principale et Puritain, est finalement décrédibilisé pour ses nombreux bâtards (malgré une femme castratrice et omnipotente), ses manquements à ses principes et ses manigances intéressées. La fin de la pièce va jusqu'à révéler que, comble du cynisme et de l'hypocrisie, il pratique et encourage l'avortement.

Le cas du personnage de Scruple dans *The Cheats* (Wilson) représente une variation, qui mérite d'être approfondie, à la tendance générale à donner aux personnages non-

---

<sup>522</sup> T. SHADWELL, *The Virtuoso*, *op. cit.*, (1676), acte I, p. 16, acte II, p. 36 et acte III, p. 46.

<sup>523</sup> R. HOWARD, *Five new Plays, viz. The Surprisal, The Committee, Comedies, and The Indian Queen, The Vestal Virgin, The Duke of Lerma*, *Tragedies*, *op. cit.*, (1662), acte I, p. 60.

<sup>524</sup> *Id.*, acte II p. 75.

<sup>525</sup> *Id.*, acte II, p. 77.

<sup>526</sup> *Id.*, acte IV, p. 92.

conformistes les caractéristiques des dominés. Nous avons précédemment déterminé que la séduction réussie était l'attribut caractéristique des personnages dominants. Le personnage de Scruple fait exception à ce régime : c'est le seul personnage du corpus à la fois étroitement associé à la religion et à un important succès amoureux<sup>527</sup>. Certes Scruple est opportuniste, sa foi n'a rien de sincère et il est obsédé par les femmes : en cela il correspond bien à son type. En revanche, le fait que son attirance hypocrite pour les femmes soit réciproque est inédit : Scruple est même idolâtré par tout un groupe de femmes amoureuses de lui (« Give not up this Good Old Cause, which you have so long contended for, with so much precious blood, and so much precious Treasure<sup>528</sup> »). La religion est pour lui un moyen d'étendre son influence, et il ne se donne pas même la peine de cacher son hypocrisie :

*Scruple* – I will Conform, Reform, Transform, Perform, Deform, Inform, any Form: – Form – Form [...]  
*Mrs Whitebroth* – But what? I hope you are not in earnest – Will you forsake the Good Old Cause?  
*Mrs Mopus* – Mr Scruple Spew up the Holy Covenant?  
*Scruple* – It forsook me, and not I it. [...] Our brother Fox, that had so little wit, as to write his Book of Martyrs, had yet enough, to keep himself, from being one of the number<sup>529</sup>.

Ce passage exhibe clairement l'hypocrisie ouverte de Scruple, qu'il inscrit ironiquement dans une tradition non-conformiste paradoxale, puisque John Foxe lui-même n'aurait pas hésité à en faire preuve en choisissant l'exil en Suisse. À son hypocrisie religieuse correspond une hypocrisie morale, manifeste lorsque Scruple avoue fréquenter secrètement les théâtres qu'il vilipende :

*Mrs Whitebroth* – But are these Stage-playes, such lewd things as you make them?  
*Scruple* – Why truly ou are my bosome-sisters –And I may speak Truth to you; – Nay, They are not – For you will find good moral things in them, As Vice deprest, Vertue encourag'd, and the like; However, we have thought it fit, to rail at'um, for fear the people should set their hearts upon'um, undo us: – I have often Lectur'd at'um, in a morning, and yet in the afternoon, stol'n behind a Pillar, to hear'um<sup>530</sup>.

L'hypocrisie de Scruple est double : non seulement il calomnie une activité à laquelle il participe lui-même, mais en plus ses accusations sont de mauvaise foi puisqu'il reconnaît lui-même que le théâtre a bien une utilité morale (« For you will find good moral things in them,

---

<sup>527</sup> On pourrait à la limite citer le personnage de Tub-text le *Roundhead* hypocrite dans *The Old Troop* (Lacy), comme une autre exception : on le voit à la fin de la pièce au lit avec deux femmes, en train de savourer un *posset* (J. LACY, *The Old Troop: or, Monsieur Raggou, op. cit.*, (1664), acte V, p. 55 et 56).

<sup>528</sup> J. WILSON, *The Cheats, op. cit.*, (1663), acte III, p. 44-45. *The Cheats* est également la seule pièce du corpus où les *citizens* se cocufient uniquement entre eux.

<sup>529</sup> *Id.* acte V, p. 76.

<sup>530</sup> *Id.*, acte I, p. 14-15.

As Vice deprest, Vertue encourag'd, and the like »). Le personnage de Scruple est donc plus que douteux, pourtant il n'est jamais ni puni ni dénoncé. Tenté de se conformer, il renonce finalement sous la pression insistante de ses ouailles, qui se disent prêtes à abandonner leur mari pour le faire revenir à la cause, et à qui il parvient au passage à soutirer d'importantes sommes d'argent (« Now 'tis 400 l. a year, and not Conform: – the women are good comfortable women, and I ought not in conscience to leave 'um<sup>531</sup> »). Un peu avant cet échange, Scruple fait d'ailleurs un véritable éloge de l'opportunisme :

*Scruple* – Come (sisters of mine), you live on the blind side of the World, – I find the Cause, and its interest, deserted by most people, unless it be some few, that having found what sweet a thing it is to head a Faction, make use of us, as the Monkey did of the Cats Paw, to escape the Nuts out of the fire<sup>532</sup>.

Comment se discours est-il censé être reçu ? Faut-il en condamner l'égoïsme ou, au contraire, admirer le pragmatisme et l'efficacité d'une telle attitude, d'ailleurs finalement récompensée ? Le personnage de Scruple est-il suspect, méprisable, ou représente-t-il une force séduisante de subversion, qui sait profiter des avantages économique-sexuels de sa position sans en affronter les risques ? La pièce elle-même semble poser la question :

*Mrs Whitebroth* – Who will be gainers now?  
*Mrs Mopus* – Or whose the loss, when this happens<sup>533</sup> ?

La fin de la pièce n'apporte pas de réponse satisfaisante. Il est vrai que lors du final comique traditionnel, où tous les personnages se rejoignent pour une danse, Scruple est le seul des personnages à refuser de se joindre à des festivités qu'il désapprouve : son attitude de trouble-fête et son *ethos* rigoriste rappellent sans doute les lois du *Commonwealth* contre les fêtes et divertissements populaires<sup>534</sup>. La pièce se clôt sur une proposition de compromis absurde (« the men may dance in one Room, and the women in th'other ») ainsi que sur une énumération

<sup>531</sup> *Id.*, acte V, p. 74.

<sup>532</sup> *Id.*, acte V, p. 74.

<sup>533</sup> J. WILSON, *The Cheats*, *op. cit.*, (1663), acte V, p. 75. Les femmes commentent le projet d'abandon par Scruple de la « Good Old Cause ».

<sup>534</sup> Par exemple l'*Act for the Better Observation of the Lord's Day* du 26 juin 1657 (encore récent au moment où *The Cheats* est joué pour la première fois), dont voici un extrait : « Every person being in any Tavern, Inn, Ale-house, Victualling-house, Strongwater-house, Tobacco-house, Cellar or Shop, (not lodging there, nor upon urgent necessity, to be allowed by a Justice of the Peace) or fetching or sending for any Wine, Ale or Beer, Tobacco, Strongwater, or other strong liquor unnecessarily [...]; Every person Dancing, or prophanely Singing or Playing upon Musical Instruments[...]; All persons keeping, using or being present upon the Day aforesaid at any Fairs, Markets, Wakes, Revels, Wrestlings, Shootings, Leaping, Bowling, Ringing of Bells for pleasure, or upon any other occasion, (saving for calling people together for the public Worship) Feasts, Church-Ale, May Poles, Gaming, Bear-Baiting, Bull-Baiting, or any other Sports and Pastimes; [...] shall be deemed guilty of prophaning the Lords-Day » (Act for the Better Observation of the Lord's Day, dans C. H. FIRTH et R. S. RAIT (éd.), *Acts and Ordinances of the Interregnum, 1642-1660*, Londres, His Majesty's Stationery Office, 1911, p.1162-1170).

désordonnée des instruments de musique qu'il considère comme païens, donc inacceptables<sup>535</sup>. Le dramaturge John Wilson prend pourtant bien soin suite à des critiques de préciser, dans la préface de la pièce, que ce n'est pas la croyance religieuse elle-même qui est ici bafouée, mais ses abus : « Mr Scruple, where, if any man, shall say, I have trod too near upon Religion [...] That I have only shewn how that vererable Name has been abus'd ». Mais cette défense est d'une remarquable ambiguïté : de quelle religion parle-t-on exactement ici ? Les abus dénoncés sont-ils ceux de Scruple personnellement, ou ceux du non-conformisme en général ? Ces difficultés n'ont pas forcément vocation à être résolues, étant donné qu'elles ont bien pu constituer un flou stratégique volontaire. Toujours est-il que la fin de la pièce réaffirme le rattachement de Scruple avant tout au stéréotype du dominé. Dans une pièce plus tardive, telle que *City Politiques* (Crowne), l'hypocrisie religieuse est déplacée sur les personnages de Whigs, comme on peut le voir sans ambiguïté dans le passage suivant :

*Craffy* – They are all very good Men, never take Heavens name in vain, that is, Swear, and get nothing by it; but to get your Estate, or command, they'll Swear your head off [...] they are moderate Drinkers o'Wine, but will Carrouse Water abundantly, for they'l drink your Rivers, Fish and all, and put your Land into it for a Toast, if you'l let 'em<sup>536</sup>.

Certes, les Whigs, dont le stéréotype récupère ceux des hypocrites Puritains des deux décennies précédentes, respectent les formes de la religion : ils n'invoquent pas le nom de Dieu en vain, ne jurent pas, boivent peu, mais s'ils respectent la lettre des textes sacrés, c'est pour mieux en trahir l'esprit.

Il en va de même, bien que ces cas soient statistiquement plus rares, pour les personnages féminins hypocrites : ainsi la « réserve » dont se vante la tante-chaperonne de *Sir Courtly Nice* (Crowne) suggère un personnage aux sympathies puritaines, mais le spectateur comprend vite qu'elle s'en sert comme prétexte pour dissimuler une frustration sexuelle, qu'elle cherche à imposer aux autres personnages. Dans *The Old Troop* (Lacy), la prostituée Dol est appelée par un autre personnage « you Roundhead whore », ce qui devrait être une contradiction dans les termes ; dans la même pièce, Testimony, le fanatique Puritain, ne peut contenir son désir pour Leonora et fréquente secrètement les théâtres, tout en prétendant que c'est par erreur<sup>537</sup>. Dans *Sir Martin Marr-all* (Dryden), Mrs Christian, malgré un nom qui laisse entendre une pratique scrupuleuse, donc, selon le système des stéréotypes, des sympathies

<sup>535</sup> « *Scruple* – But what Musick? That's the question: – We'll examine it a little – Cimbals, they are Jewish, The Harp, malignant, and Irish, – Organs, Antichristian etc. » (J. WILSON, *The Cheats*, op. cit., (1663), acte V, p. 82). On remarque au passage que Scruple se distingue ici d'un autre personnage dominé, Whitebroth qui, lui, choisit d'adhérer à un consensus un peu forcé (« We're all friends »).

<sup>536</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, op. cit., (1683), acte V, p. 74.

<sup>537</sup> J. LACY, *The Old Troop: or, Monsieur Raggou*, op. cit., (1664), acte I, p. 11.

politiques parlementaires, est aussi une hypocrite. Dans *The City-Heiress* (Behn), Mrs Clacket est à la fois maquerelle et Puritaine. Elle cherche à pousser Charlot dans les bras du *fop*, sans doute un Puritain lui aussi :

*Mrs Clacket* – ‘Slife, if you must mary a man to buy him Breeches, marry an honest man, a religious man, a man that bears Conscience, and will do a woman some Reason – Why here’s Mr. Foppington, Madam; here’s a Shape, here’s a Face, a Back as straight as an Arrow, I’ll warrant<sup>538</sup>.

Si l'expression « a religious man » ne précise pas d'obédience, le contexte de la religion de Mrs Clacket et le terme de « conscience » laissent supposer ici aussi des sympathies non-conformistes.

Ainsi de nombreux personnages dominés sont associés, par leur costume, de façon implicite ou explicite, soit au puritanisme, soit aux pratiques non-conformistes dans leur ensemble. Ces minorités religieuses sont symboliquement marginalisées par leur mise en échec systématique et leur impuissance face aux dynamiques de dominations sociales, sexuelles et symboliques qu'ils subissent.

#### *Circulation des dissidences*

Le thème de l'hypocrisie religieuse des dominés trouve son prolongement naturel dans les alliances objectives, ou du moins la convergence des intérêts égoïstes, entre « extrémistes », c'est-à-dire entre les différents Non-conformistes et les figures catholiques ou « papistes » (parmi lesquelles on inclut les Jésuites). Cette convergence est un *topos* populaire de l'époque, comme le rappelle McKeon : de nombreux commentateurs contemporains considéraient ainsi que les dissidences s'équivalaient (« Papists, Jesuits, and militant Anabaptists, Independents, Quakers, and Fifth Monarchy men [*were considered*] as virtually interchangeable<sup>539</sup> »). Dans l'imaginaire des pièces, une circulation, voire une équivalence, peut

---

<sup>538</sup> L'association d'un personnage de *fop* avec une pratique religieuse assidue est inhabituelle, mais compréhensible si l'on accepte la circulation des caractéristiques des différents types de personnages dominés. (A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, *op. cit.*, (1682), acte II, p. 11).

<sup>539</sup> M. MCKEON, *Politics and Poetry in Restoration England: The Case of Dryden's « Annus Mirabilis »*, *op. cit.*, p. 133. Sur la même page, McKeon cite le Presbytérien Richard Baxter, qui voit « a great variety of Protestant sects as 'Masked Papists' ». C'est une vision que corrobore en partie l'historien Christopher Hill, qui affirme : « Old institutions, old beliefs, old values came into question. Men moved easily from one critical group to another, and a Quaker of the early 1650s had far more in common with a Leveller, a Digger or a Ranter than with a modern member of the Society of Friends ». Hill n'intègre cependant pas les Catholiques à ce circuit (C. HILL, *The World Upside Down: Radicals Ideas during the English Revolution*, Londres, Penguin, 1975, p. 14).

s'établir entre ces différents « fanatismes », qui se vaudraient symboliquement. On trouve un exemple de ce phénomène dans le prologue de *City Politiques* (Crowne) :

'Tis strange those Men should wish the POPE such Evil,  
Who are so kind to the POPE's Friend, the DEVIL.  
They Drink, they Whore, and at their Rulers Rants,  
And all is well in a True PROTESTANT [...]  
Seize on that Ware, by which some Men by stealth  
Promote the Traffick of a Common-Wealth.  
Ware, some believe by Priests and Jesuits Spun,  
They Weave the Cloath, FANATICKS put it on<sup>540</sup>.

Dans ce prologue ironique (« 'Tis strange... »), les « trafiquants » du *Commonwealth* profitent discrètement et de façon opportuniste des désordres mis en place par les Jésuites. Les accusés ne sont d'abord désignés que de façon oblique (« those Men », « some Men »), mais le sont ensuite sous le nom de « True Protestant[s] » alors qu'on les voit se livrer à une luxure, une ivrognerie et une logorhée incontrôlées volontiers associée aux personnages de royalistes. Enfin, la gradation atteint son paroxysme avec les termes explicites de « Common-wealth » et « Fanaticks ». Dans la pièce elle-même, c'est le personnage de Jonas qui fait l'objet de cette accusation. Il est décrit par Oldcut de la façon suivante :

*Oldcut* – I could never tell what to make of this fellow [*Jonas*]; he has been a Quaker, Papist, Independant, Muggletonian, Fifth-Monarchy-man, and all the Sects under the Sun, and yet never fix't to any o'em: Hang him, let him be what he will, he does my Business. I make a very tool of him<sup>541</sup>.

Jonas illustre ici la circulation supposée des agitateurs au sein d'un ensemble chaotique de groupes politiques et religieux, dont le point commun est la menace qu'ils sont censés représenter pour l'ordre établi. On retrouve ici aussi le soupçon complotiste que les véritables responsables peuvent ne pas être ceux que l'on croit, dans une chaîne de causalité étourdissante (« I make a very tool of him »). De même dans *Madam Fickle* (D'Urfey), Sir Arthur Oldlove, le collectionneur d'antiquités, est décrit dans les *dramatis personae* comme un « Precisian », ce qui correspond à son type dominé. Mais on le voit plus loin non seulement collectionner des objets suspects, mais évoquer des liens douteux avec Rome :

*Oldlove* – [...] This is the Silver-box that Nero's Beard was kept in; 'twas in the Vatican 300 Years, and lately presented to me by a Friend of mine, a man of great authority in Rome<sup>542</sup>.

---

<sup>540</sup> Prologue de J. CROWNE, *City Politiques*, op. cit., (1683), n. p.

<sup>541</sup> *Id.*, acte II, p. 15.

<sup>542</sup> T. D'URFEY, *Madam Fickle: or the Witty False One*, op. cit., (1676), acte III, p. 26.

Oldlove présente ici un objet qui s'apparente à une relique, pratique condamnée par la religion réformée, avec le comique supplémentaire que constitue l'existence même d'une relique d'un empereur païen. La continuité représentée entre la Rome impériale et le Saint Siègle permet par ailleurs de renforcer discrètement le soupçon de tyrannie associé à la doctrine catholique, tout en éloignant celui-ci du camp du roi sur qui pèse justement cette suspicion puisque Oldlove est non-conformiste<sup>543</sup>. Cette allusion fait en tout cas de Sir Oldlove un personnage potentiellement plus inquiétant (avec des amitiés en haut lieu dans le camp censément ennemi) que son humeur inoffensive ne le laissait jusque-là supposer. On trouve un autre exemple de cette circulation de l'hypocrisie dans *The Cheats* (Wilson), qui comporte trois scènes de casuistique parodique, et où la convergence des hypocrisies non-conformistes et jésuites est plusieurs fois thématisée<sup>544</sup>. Le personnage de Scruple, une fois de plus, incarne cette alliance naturelle des personnages de mauvaise foi :

*Scruple* – What say the Casuists? If a man promises, and had no intention to performe when he made it, he is not oblig'd, unless there be an Oath, or Contract in the case; For, when a man says simply, I will do thus, or thus, it shall be conceived, he meant, if his mind did not alter; for otherwise, were to deprive him of his natural liberty<sup>545</sup>.

Une fois encore, les opportunistes jésuites et non-conformistes semblent se rejoindre<sup>546</sup>. Dans une logique comparable, Testimony et Hothead, le puritain anti-papiste et le royaliste dans *Sir Courtly Nice* (Crowne), sont à la fois des antagonistes et des miroirs l'un de l'autre. Ils finissent renvoyés dos à dos : tout le monde rit de leur conflit paranoïaque et stérile, sans que celui-ci n'ait besoin de trouver de résolution (« *Testimony*– Persecution – persecution – Papist – do – kick the Godly, kick the Protestants out o' the Kingdom – do Papists – I see what you would

---

<sup>543</sup> On retrouve une stratégie semblable dans la dédicace d'Aphra Behn au duc d'York en pleine Crise de l'Exclusion, où elle accuse de tyrannie les foules émeutières (« Arbitrary Tyranny of many Pageant Kings », A. BEHN, *The Second Part of the Rover*, *op. cit.*, (1681), n. p.). Les efforts soutenus et répétés (et, pour beaucoup de commentateurs, difficilement compréhensibles) de Charles II entre 1660 et 1672 pour étendre la tolérance aux Catholiques, les soupçons sur sa foi personnelle ainsi que sa proximité avec des cercles catholiques pieux (ceux de Henrietta Maria, du duc d'York ou de Sir Henry Bennet entre autres) nourrissent la suspicion à son égard. Comme le résume Barry Coward : « Charles seems to have preferred Catholicism as a religion which supported absolute monarchies, but it is difficult to find evidence that he felt strongly enough about Catholicism to cause him to take extremely unpopular measures » (B. COWARD, *The Stuart Age*, *op. cit.*, p. 302, mais aussi p. 348 et suivantes).

<sup>544</sup> J. WILSON, *The Cheats*, *op. cit.*, (1663), actes I, p.15, acte II, p. 23 et acte V, p. 76.

<sup>545</sup> *Id.*, acte V, p. 72. On remarque cependant que cette dégradation du statut de la parole donnée ne s'observe pas que chez les personnages dominés, mais est au contraire généralisée.

<sup>546</sup> Un contre-exemple : dans *City Politiques* (Crowne), Sanchy, suspect d'obédience anabaptiste, refuse de dire une prière catholique (« Hand Conscience, I do it out o'matter if Honour and matter of Revenge, the Priest are Rascals and slight me, and I'll slight their Prayers », J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte II, p. 19). Selon Robert Hume, Dr Sanchy représente Titus Oates (R. D. HUME, « The Socio-Politics of London Comedy from Jonson to Steele », *op. cit.*).



be at<sup>547</sup>! »). Dans *The Wild Gallant* (Dryden), un personnage remarque à propos d'un autre « *look you, look you where he stands in ambush, like a Jesuite behind a Quaker*<sup>548</sup> », avec la même idée de complicité objective de deux groupes superficiellement opposés mais que des intérêts stratégiques communs rapprochent. On peut aussi citer l'exemple de *The Royalist* (D'Urfey), où Jonas feint d'être jésuite pour tester Kinglove : son discours se fonde sur l'idée que « Jesuits » et « Phanaticks » sont tous les deux capables de s'allier avec leurs pires ennemis, pourvu que cela serve leur capacité de nuisance. Ainsi :

*Jonas* – There are several of us [*Jesuits*] amongst 'em [*Phanaticks*]. We converse daily with 'em, talk Treason with 'em, drink every night Politick Coffee, and when the spirit moves, go to a whore with 'em<sup>549</sup>!

Le contexte politique de la Crise de l'Exclusion 1682, date à laquelle la pièce est représentée pour la première fois, est certes favorable à un anticatholicisme virulent, mais un tel discours tire aussi son efficacité du fait qu'il s'appuie sur des représentations plus anciennes. Kinglove, le héros dont le nom suffit à dire les sympathies politiques, ne tombe pas dans le piège de Jonas : loin d'être les alliés secrets de la couronne, les Jésuites sont donc dans cette pièce comme dans l'exemple tiré de *Madam Fickle* des ennemis, dont la séduction perverse ne saurait duper l'honnête royaliste<sup>550</sup>.

### *Catholicisme*

La représentation du catholicisme sur scène (qu'il n'est pas utile ici de séparer de son appellation péjorative, le papisme) est essentiellement associée aux personnages dominés, toujours en accentuant les possibilités de circulation symbolique entre les « extrêmes<sup>551</sup> ».

---

<sup>547</sup> J. CROWNE, *Sir Courtly Nice: or, It cannot be*, *op. cit.*, (1685), acte V, p. 59. Dans le texte, cette réplique est en italique.

<sup>548</sup> J. DRYDEN, *The Wild Gallant*, *op. cit.*, (1663), acte III, p. 33.

<sup>549</sup> T. D'URFEY, *The Royalist*, *op. cit.*, (1682), acte III, p. 22. Dans le passage suivant, Jonas expose les alliances objectives entre Jésuites et Quakers. On note également l'allusion au « Politick Coffee », sur lequel nous reviendrons plus loin. Les Jésuites entraînent ici leurs alliés non-conformistes dans leur vice (« go to a Whore with 'em »), ce qui fait de ce passage à la fois une confirmation et une infirmation de l'association des *Cavaliers* avec la dépravation sexuelle.

<sup>550</sup> Douglas Canfield repère un procédé similaire dans *The Souldiers' Fortune* de Otway, où un personnage se met à parler le langage de Rome : « [...] He is repeatedly so frightened he is scared into praying in Latin. This is a trick worthy of Dryden, portraying the Whigs as really the crypto-Catholics, not the Tories » (J. DOUGLAS CANFIELD, *Tricksters and Estates: On the Ideology of Restoration Comedy*, *op. cit.*, p. 86).

<sup>551</sup> Ramble, dans *The Countrey Wit* (Crowne), est la seule exception, difficile à interpréter. Le personnage fait une allusion vague à une identité catholique : « Well, I am a Catholick man of strange universal use, I ought to have a Pension for the publick service I do the State ». Le fait est très inhabituel et texte ne donne aucun autre indice sur les croyances religieuses de Ramble : on serait donc tenté de croire à un double-sens provocateur sur « Catholick » au sens étymologique d'universel (J. CROWNE, *The Countrey Wit*, *op. cit.*, (1676), acte III, p. 33).

L'anticatholicisme atteint logiquement son apogée au moment du pseudo complot papiste, entre la fin des années 1670 et le début des années 1680, mais cette frénésie s'inscrit, là aussi, dans une logique de continuité plutôt que d'exception. Dès 1662, le personnage de l'Irlandais Teague dans *The Committee* (Howard) est explicitement catholique, sans trop d'insistance cependant sur ce fait. Teague n'est ni un personnage trop négatif, ni très menaçant, et s'il n'est assurément pas dominant, la pièce le traite sans trop de sévérité. Il est surtout caractérisé à la fois pour son idiotie et sa soumission naturelle : comparé à un chien fidèle, il provoque chez son maître Careless (personnage dominant) un mélange de condescendance, de pitié et de paternalisme bienveillant. On peut supposer que le catholicisme, au moment où la pièce est jouée pour la première fois (en 1662), n'est pas encore la menace qu'il deviendra dans les années 1680, et le caractère victimaire mais émouvant de Teague pourrait bien plutôt être avant tout une attaque indirecte envers Cromwell, dont la brutalité vis-à-vis de l'Irlande avait déjà choqué<sup>552</sup>. On trouve dans *The Mulberry-Garden* (Sedley) une allusion à l'hypocrisie des Catholiques, qui adhèrent aux formes du rite sans croyance profonde, voire par lâcheté :

*Wilding* – [...] all that I  
Have done of late, has been meer compliance,  
As Papists go to Church for fear of the penalty<sup>553</sup>.

Dans *Sir Martin Marr-all* (Dryden), Moody associe comiquement le papisme à la France (« there are some Papishes, I'll warrant, that lie in wait for my Daughter, or else they are no English-men, but some of your French Outalian-Rogues<sup>554</sup> »). Plus tard, dans *City Politiques* (Crowne), lorsque Florio, un opportuniste douteux mais habile, flatte la populace rebelle manipulée par les Whigs, ce sont les termes du dogme catholique qui apparaissent spontanément :

*Florio* – I'm sure our Cause is in the right.  
*Bricklayer* – We have a hundred thousand Men, and they are always in the right: Set me  
in the Head of such a general Counsel, and I'll be Pope, the only infallible Judge<sup>555</sup>.

Plus loin, le Dr Panchy, Whig lui aussi, évoque des pratiques catholiques :

---

<sup>552</sup> Le succès ultérieur de *The Committee*, considérable jusqu'au début des années 1690, est en revanche plus mystérieux. L'interprétation du personnage de Teague, à l'origine condescendante mais plutôt positive, a-t-elle évolué en fonction des changements dans la perception des Catholiques par le grand public ?

<sup>553</sup> C. SEDLEY, *The Mulberry-Garden*, *op. cit.*, (1668), acte II, p. 20.

<sup>554</sup> J. DRYDEN, *Sir Martin Marr-all: or, The Feign'd Innocence*, *op. cit.*, (1667), acte IV, p. 31. Cette pièce contient les deux seules occurrences connues du terme « outalian », qui semble fusionner « out » et « Italian » et pourrait vouloir dire « étranger », avec des connotations vraisemblablement péjoratives.

<sup>555</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte IV, p. 52.

*Dr Panchy* – Pray, Fools Head! What should we pray for! That's like your Papists, who think to keep off Devils with Holy Water, as if the Devil were like a Cat<sup>556</sup>.

On peut admettre que ces exemples sont ambigus : quel degré de condamnation et de mise à distance supposent-ils exactement de la part des personnages qui les prononcent ? Sans chercher à nier cette difficulté, on peut néanmoins remarquer, au vu des nombreux exemples, que ce n'est pas un hasard si les agitateurs Whigs sont associés, même de manière vague, à l'idée de catholicisme dans l'esprit du spectateur. On trouve un autre exemple de ce phénomène dans *The Cheats* (Wilson), où l'astrologue Mopus évoque Rome dans une de ses prédictions confuses :

*Mopus* – Then, was, in February, 1643, in 25 Degrees of Pisces, a sign of the watry Triplicity (not known in nature before) which produced those monstrous Actions, not heard of in the World before [...]

*Scruple* – What effect do you conceive, this conjunction may have, upon the Whore of Babylon ?

*Mopus* – Why truly that is somewhat uncertain, in regard it will depend so much upon that great Ecliose, of Sol, in Cancer, in the house of the Moon, the 22 day of June, 1666, and will appear, almost total, at Rome<sup>557</sup>.

Ici encore, l'allusion est floue, instable, et on voit mal comment l'inscrire dans un discours précis, si ce n'est que ce langage ésotérique et les vagues évocations apocalyptiques (« monstrous », « Whore of Babylon », la date de 1666) évoquent une atmosphère de secret, voire de complot<sup>558</sup>. Toujours est-il que le nom de Rome apparaît, et dans la bouche d'un personnage particulièrement suspect. Ce cas rappelle un passage de *Tarugo's Wiles* (St Serfe), où deux savants ont un débat politico-astrologique saugrenu dans une *coffee-house* :

*2d Scholar* – 'Pray what old Woman's this with a pair of Scales?

*1st Scholar* – That's a Geneva-Witch, weighing the French League against the Tripple-corded Covenant [...] Meeting-place of his *Synod*, when he congregates 'em to knead *directory* Discipline; and observe it is the exact *Antipodes* of the *propaganda side* at Rome<sup>559</sup>.

On retrouve ici la continuité des subversions politico-religieuses, évoquée précédemment, avec une grande confusion des références, entre la « Geneva-Witch » et la Ligue et Rome, d'autant plus que les termes de « Non-conformity », « sanctifi'd Rebellion » et « *Presbyter-John* »,

---

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>557</sup> J. WILSON, *The Cheats*, *op. cit.*, (1663), acte III, p. 38. L'allusion à février 1643 pourrait renvoyer aux événements de février 1644 selon le calendrier actuel, c'est-à-dire le vote par le Parlement de la *Solemn League of Covenant*.

<sup>558</sup> Sur la rhétorique apocalyptique et ses interprétations politiques ambiguës, voir par exemple T. THORNTON, *Prophecy, Politics and the People in Early Modern England*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2006.

<sup>559</sup> T. ST SERFE, *Tarugo's Wiles: or, the Coffee-House*, *op. cit.*, (1667), acte III, p. 22.

apparaissent aussi plus loin dans la même scène, avec davantage de cohérence<sup>560</sup>. L'affinité entre discours ésotérique nébuleux et catholicisme est renforcée, tout comme l'idée d'une communication, voire d'une communauté objective d'intérêts entre les différentes séditions religieuses.

La casuistique jésuite est également présente sur scène, toujours associée à des personnages si ce n'est dominés, du moins douteux. C'est le cas par exemple de *Scruple*, toujours dans *The Cheats* :

*Scruple* – 'Twas an act of my hand, not an Act of my heart [...] What say the Casuists? – If a man promises, and had no intention to perform when he made it, he is not oblig'd, unless there be an Oath, or Contract in the Case<sup>561</sup>?

On a vu à quel point le personnage de *Scruple* était opportuniste et peu regardant sur les distinctions doctrinales, et le recours à la casuistique s'inscrit dans cette confusion suspecte qui le caractérise. Dans *The Spanish Fryar* (Dryden) en revanche, c'est l'ignoble moine Dominic qui reprend cette rhétorique corrompue pour justifier un meurtre :

*Dominic* – I must confess, 'tis wrongfull *quoad hoc*, as to the Fact itself; but 'tis rightfull *quoad hunc*, as to this Heretical Rogue, whom we must dispatch<sup>562</sup>.

S'ensuit une série d'allusions à la doctrine de l'infaillibilité papale, pour insister encore davantage sur les points les plus litigieux de la doctrine de l'Eglise de Rome : cette fois, la logique douteuse des Jésuites est inscrite dans un contexte plus explicitement anti-catholique. Le cas est un peu différent lorsque *Cheats* utilise une rhétorique casuiste pour justifier la fréquentation de prostituées de son ami Belfond Senior dans *The Squire of Alsatia* (Shadwell) :

*Cheat* – *bantering* Why look you Sir, according to your Assertion of things doubtful in themselves; you must be forc'd to grant that whatsoever may be, may also as well not be, in their own essential differences and degrees [...]  
*Sir William Belfond* – What stuff's this? Where's my Son?  
*Cheat* – Your Question consistes of two terms: the one *ubi*, where: But of that I shall say nothing, because here is no Son, nor anything belonging to you, to be the subject matter of debate, at this time; forasmuch as<sup>563</sup> –

---

<sup>560</sup> *Id.*, (1667), acte III, p. 22. Ce passage fait suite à une allusion burlesque aux vaches de la Voie Lactée (« milking Cowes in *Via Lactea* »). Michael McKeon écrit, à propos du statut instable de l'astrologie et des prophéties : « in the 1660s eschatological prophecy had the ambiguous status of a slightly suspect indulgence which was simultaneously a natural and indispensable area of human inquiry. Its ethical and intellectual value depended entirely on the context in which it was used or encountered, that is, the ideology toward which it was directed » (M. MCKEON, *Politics and Poetry in Restoration England: The Case of Dryden's « Annus Mirabilis »*, *op. cit.*, p. 261).

<sup>561</sup> J. WILSON, *The Cheats*, *op. cit.*, (1663), acte V, p. 72.

<sup>562</sup> J. DRYDEN, *The Spanish Fryar or, The Double Discovery*, *op. cit.*, (1680), acte IV, p. 49.

<sup>563</sup> T. SHADWELL, *The Squire of Alsatia*, *op. cit.*, (1688), acte II, p. 32.

En effet, la rhétorique pseudo-casuiste (fondée sur des distinctions subtiles d'essence et de degrés) et les soupçons de catholicisme qui s'y rattachent sont associés à des personnages dont le nom seul annonce déjà le caractère ambigu<sup>564</sup>. D'autres références semblent plus légères, comme dans *The Countrey Wit* (Crowne) où la femme de Sir Thomas Rash, un personnage dominé, essaye de persuader son mari de faire valoir le petit titre de noblesse qui est le sien :

*Wife* – Is it knavery, to own your Christendom? is not your name Rash? and were not you Christned [*sic*] Thomas?

*Rash* – But I was not Christned Sir Thomas, was I?

*Wife* – Well, if the Knight will Christen you Sir Thomas, what's that to any one<sup>565</sup> ?

Dans cet exemple, l'allusion discrète semble simplement suggérer la mauvaise foi générale du personnage : ce n'est pourtant pas un hasard si la casuistique de ce raisonnement absurde est associée à la volonté d'ascension sociale de personnages ridicules, en conformité avec la circulation des caractéristiques au sein du type dominé.

On pourrait ajouter à cela le fait que de nombreuses pièces se déroulent en pays catholique, le plus souvent l'Italie ou l'Espagne. Ce catholicisme n'est pas toujours directement exploité dans l'intrigue, et Naples, Madrid ou d'autres décors méditerranéens peuvent ne servir que d'arrière-plan exotique, comme c'est le cas globalement dans *The Rover* (Behn), *The Slighted Maid* (Stapylton) ou *City Politiques* (Crowne<sup>566</sup>). Nous avons déjà évoqué le cas courant où des personnages masculins anglais affirment leur supériorité sur leurs homologues locaux : même implicitement, la religion est résolument constitutive de cette supériorité, et on pourrait aller jusqu'à affirmer que cela seul fait des personnages dominés des Anglicans. Ensuite, la menace d'une mise au couvent forcée constitue un nœud dramatique récurrent, tout comme la tyrannie d'un patriarche sanguin, catholique donc dans ces contextes. Ces scénarii offrent une occasion pratique d'illustrer, par le lieu commun d'une comparaison avantageuse déjà relevée plus haut avec la supposée liberté des femmes anglaises, une fierté nationaliste<sup>567</sup>. Parmi

---

<sup>564</sup> Il est vrai que dans *The Squire of Alsatia*, les caractéristiques des personnages dominants et dominés sont largement redistribuées : on reviendra donc plus loin sur ce cas de Belfond Senior dans la pièce.

<sup>565</sup> J. CROWNE, *The Countrey Wit*, *op. cit.*, (1676), acte V, p. 76.

<sup>566</sup> Le cas de Venise, une République, est particulier, et son régime politique l'associe généralement au rêve Whig. Ce cas, absent du corpus, ne sera cependant pas traité directement ici. Venise est plus présente dans la tragédie, notamment dans *Venice Preserv'd* de Otway, qui a fait l'objet d'innombrables débats interprétatifs (voir par exemple H. M. SOLOMON, « The Rhetoric of 'Redressing Grievances': Court Propaganda as the Hermeneutical Key to *Venice Preserv'd* », *ELH*, vol. 53, n° 2, t 1986, p. 289-310).

<sup>567</sup> Que les barbons espagnols aient exactement les mêmes caractéristiques que leurs équivalents anglais dans les pièces ne fait que renforcer la crédibilité du stéréotype. On approfondira la question des sources de l'autorité légitime plus loin, qu'elle soit politique ou familiale. On citera cependant en contre-exemple *Tarugo's Wiles* (St Serfe), qui se déroule en Espagne, mais où Tarugo, seul personnage éduqué en Angleterre, se montre plus autoritaire que tous les autres sur la question de la liberté des femmes, même s'il y a aussi un jaloux maladif parmi

les représentantes de cette configuration, on trouve de grandes similitudes entre Samira dans *The Surprisal* (Howard), Lucretia, qui cherche à échapper au couvent dans *The Assignment* (Dryden), Aurelia et Theosophia dans *An Evening's Love* (Dryden) et Elvira dans *The Spanish Fryar* (Dryden), qui veut quitter les griffes de Gomez, son vieux mari despotique. Dans cette dernière pièce, le personnage de Friar Dominic retient bien sûr aussi particulièrement l'attention : grotesque, obèse, luxurieux, corrompu et hypocrite, il cumule toutes les caractéristiques caricaturales du moine catholique pervers (« a true Son of the Church [...] the holy Stallion<sup>568</sup> »). Menteur et raisonneur, il se sert de sa position d'autorité et d'une casuistique douteuse pour s'absoudre lui-même de ses propres péchés (« Tis your Duty to strive alwaies: but, notwithstanding, when we have done our utmost, it extenuates the Sin<sup>569</sup> »). Dans la scène finale de la pièce, son abjection est publiquement dénoncée par Lorenzo, l'un des deux personnages dominants de la pièce. Dans *Tarugo's Wiles* (St Serfe), qui se déroule en Espagne, la jalousie malade de Patricio envers sa promise Sophronia est présentée aussi comme typique du tyran catholique, d'autant plus qu'elle fait écho à l'enfermement (chez elle, cette fois) de l'obéissante Liviana par son frère. Dans *The Surprisal* (Howard), Miranzo s'écrie à propos de Samira « ...but what a devil / Does she do at the Nunnery? », et explique ce qu'il considère comme un fanatisme religieux par l'expression de frustrations personnelles (« when people are coss'd / And vex'd, they grow religious presently<sup>570</sup> »).

L'un des exemples de pièces qui attaque le catholicisme le plus violemment par le biais des couvents est *The Assignment: or, Love in a Nunnery* de Dryden. La pièce se déroule à Rome, et comme *The Spanish Fryar*, que Dryden présentera quelques années plus tard, elle annonce sa thématique dès son (sous-)titre<sup>571</sup>. Le catholicisme dans cette pièce est sans ambiguïté placé sous le signe de la perversion, alors même que tous les personnages, dominés comme dominants, sont également italiens : les héros se distinguent cependant par leur distance, voire leur mépris vis-à-vis de cette religion. Le schéma en carré est légèrement complexifié : on a d'une part un *high plot* avec Frederick, fils de prince, qui respecte son père et fait preuve de sagesse (comme

---

les Espagnols (T. ST SERFE, *Tarugo's Wiles: or, the Coffee-House*, *op. cit.*, (1667), acte I, p. 5). La bonhomie des Anglais et leur tolérance vis-à-vis des libertés prises par les femmes peut aussi faire l'objet de plaisanteries légères, comme lorsque Lucetta dit dans *The Rover* : « he's English too ; and they say that's a sort of good natur'd loving People, and have generally so kind an opinion of themselves, that a Woman with any Wit may Flatter e'm into any sort of Fool she pleases » (A. BEHN, *The Rover: or, The Banish't Cavaliers*, *op. cit.*, (1677), acte I, p. 12).

<sup>568</sup> J. DRYDEN, *The Spanish Fryar or, The Double Discovery*, *op. cit.*, (1680), acte I, p. 3.

<sup>569</sup> *Id.*, acte II, p 26.

<sup>570</sup> R. HOWARD, *The Surprisal*, *op. cit.*, (1662) acte III, p. 33. Un peu plus loin pourtant, c'est le méchant Brancadoro et ses acolytes qui pénètrent de force le couvent en agressant une nonne au passage (« harlotry Nun » *Id.*, acte IV, p. 44).

<sup>571</sup> L'exemple de *The Spanish Fryar* sera abordé en détail plus loin.

lorsqu'il affirme « for debauchery, I hate it<sup>572</sup> »). Ce personnage raisonnable ne mâche pourtant pas ses mots lorsqu'il décrit le couvent de la façon suivante :

*Frederick* – A Monastery is no retreat for Chastity; 'tis only a hiding place for bad faces, where they are thrust in Crowds together, like heaps of rubbish out of the way<sup>573</sup>.

La violence à la fois misogyne et anti-catholique de cette salve est remarquablement explicite. Le *low plot* se divise entre Aurelian et Camillo, deux séducteurs quant à eux particulièrement friands de jeunes novices, comme on peut le voir dans le passage suivant :

*Aurelian* – [I recommend you] the Courtship of our Nuns. They talk prettily; but, a Pox on'em, they raise our appetites, and then starve us [...]  
*Camillo* – But yet they are ever at hand, and easie to come by<sup>574</sup>.

La femme dont parlent les deux amis est non seulement la nièce du Pape, mais a des liens familiaux également avec le Gouverneur de Rome (c'est-à-dire le monde civique). Ascanio, un serviteur, partage avec ses maîtres ce goût de l'interdit, voire du blasphème :

*Ascanio* – I would fain make the first proof of my Manhood upon a Nun: I find I have a mighty grudging to Holy Flesh<sup>575</sup>.

Les novices dans la pièce sont, en effet, relativement faciles à détourner du droit chemin : lorsque Lucretia accepte de faire le vœu de chasteté, c'est pour mieux se désavouer dans la même scène, lorsque la possibilité concrète de s'échapper du couvent apparaît sous la forme d'une clé<sup>576</sup>. L'enfermement des femmes, que ce soit dans un couvent ou sous un voile, est comme dans de nombreuses autres pièces présenté comme une violence (« For what Crime, fair Creature, were you condemn'd to this perpetual Prison? » dit par exemple Frederick<sup>577</sup>). Enfin, la dimension politique plus large de ces attaques est présente dans cette réplique de

---

<sup>572</sup> J. DRYDEN, *The Assignment: or, Love in a Nunnery*, op. cit., acte II, p. 10. Le prince Frederick était joué dans la mise en scène originale par Kynaston, et Aurelian par Hart, deux comédiens prestigieux rompus aux rôles de jeunes premiers.

<sup>573</sup> *Id.*, acte II, p. 12. Cette réplique fait écho à la préface, qui dit plaisamment « Heaven and we can be serv'd at once: we have occasion for Wit and Beauty ; now Piety and Ugliness will do as well for Heaven » (préface de *Id.*, n. p.).

<sup>574</sup> J. DRYDEN, *The Assignment: or, Love in a Nunnery*, op. cit., acte II, p. 9. Cette attirance sexuelle pour les femmes inaccessibles rappelle que le couvent est aussi un *topos* de la littérature pornographique.

<sup>575</sup> *Id.*, acte II, p. 13. L'expression « Holy Flesh » pourrait aussi constituer un jeu de mot sur la méfiance anglicane envers la doctrine catholique de la transsubstantiation.

<sup>576</sup> *Id.*, acte III, p. 38. La symbolique phallique de la clé n'a sans doute pas échappé aux lecteurs et spectateurs. On pouvait d'ailleurs déjà douter de la sincérité de la conviction de Lucretia lorsqu'elle disait un peu plus tôt : « Sir, though your Song was pleasant, yet there was one thing amiss in it, that was your Rallying of Religion ». On peut cependant faire une interprétation ironique de cette réplique, où la novice se moquerait davantage du caractère attendu de la salve que de la religion elle-même (*Id.*, (1672), acte III, p. 21).

<sup>577</sup> J. DRYDEN, *The Assignment: or, Love in a Nunnery*, op. cit., acte II, p. 10.

Frederick, qui justifie la dissolution des monastères, malgré l'in vraisemblance d'une telle phrase dans un contexte censément italien :

*Frederick* – The Monastery has begun the War, in Sallying out upon the World, and therefore 'tis but just that the World should make Reprizals on the Monastery<sup>578</sup>.

Le couvent est donc le lieu privilégié de l'attaque anti-catholique dans *The Assination*, qui prend soin de marquer à plusieurs reprises la distance des personnages dominants vis-à-vis de cette pratique malgré un contexte où tous les personnages sont présumés, par défaut, de confession catholique.

La foi catholique ou les associations avec l'Eglise de Rome sont donc, chez les personnages masculins du moins, une caractéristique des dominés. Cette observation doit donner lieu à plusieurs remarques. D'une part, cet état de fait inscrit les pièces du corpus dans une longue tradition théâtrale et pamphlétaire qui construit le catholicisme (ou le papisme) comme l'ennemi absolu, en particulier à travers la figure traditionnelle du moine pervers<sup>579</sup>. Fonder une attaque sur des stéréotypes préexistants la rend plus crédible, donc plus efficace. Politiquement, le catholicisme est aussi souvent associé à l'idée de tyrannie, ce qui fonctionne particulièrement bien avec le stéréotype du patriarche irascible qui veut obliger sa fille à entrer au couvent ou celui de l'amoureux jaloux, comme le montre l'abondance du recours au vocable adéquat (« Liberty » et « Tyranny » en particulier) dans les discours des personnages féminins lorsqu'ils se défendent de cette injustice. Le terme est parfois même repris par le tyran domestique en question, comme c'est le cas de Bubble dans *A Fond Husband* (D'Urfey), qui assume ses abus en déclarant : « I am resolv'd to be a Tyrant<sup>580</sup> ». Si le terme n'est pas repris exactement, on retrouve des connotations comparables dans les ambitions absolutistes de Fribble dans *Epsom-Wells* (Shadwell), qui dit à sa femme :

*Fribble* – Know your Lord and Master, and be subject to my Government; I though but a Haberdasher will be as absolute a Monarch over you, as the great Turk over his Sultan Queen<sup>581</sup>.

On observe ici que le fantasme de la femme catholique opprimée rejoint celui de la sultane sous la coupe d'un potentat exotique plus lointain : il va sans dire en tout cas que Dorothy Fribble ne

---

<sup>578</sup> *Id.*, acte IV, p. 40.

<sup>579</sup> Pour une histoire de ce trope, voir par exemple le chapitre de Sophie MURRAY intitulé « Dissolving into Laughter, Anti-Monastic Satire in the Reign of Henry VIII » dans M. KNIGHTS et A. MORTON (éd.), *The Power of Laughter and Satire in Early Modern Britain: Political and Religious Culture, 1500-1820*, Woodbridge, Boydell Press, 2017, p. 27.

<sup>580</sup> T. D'URFEY, *A Fond Husband: or, The Plotting Sisters*, *op. cit.*, (1677), acte IV, p. 42.

<sup>581</sup> T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, *op. cit.*, (1672), acte II, p. 26.



tarde pas à faire de l'apprenti tyran un cocu. Mais le point le plus important ici est que cette association étroite avec les personnages dominés, qui se fait souvent au prix d'un brouillage des frontières idéologiques comme lorsque les Presbytériens sont présentés comme les instruments officieux de Rome ou inversement, éloigne le soupçon de ceux qui auraient été les plus à même d'en faire l'objet, à savoir les personnages de *Cavaliers* royalistes ou Tory. Le soupçon de catholicisme du roi Charles II et de sa suite, en particulier de sa femme et de son frère le duc d'York, est une bombe politique qui explose lors de la Crise de l'Exclusion puis de la Glorieuse Révolution, mais dont on peut identifier les racines dès le début de son règne<sup>582</sup>. Ce soupçon persistant va de pair avec la menace perçue pour le pays de sombrer dans l'absolutisme ou la tyrannie, en particulier alors que la France de Louis XIV gagne en puissance. Associer étroitement le catholicisme avec les figures dominées ne constitue donc pas qu'une simple récupération de tropes théâtraux, pamphlétaires et satiriques : c'est un geste politique actif. Si les personnages dominants peuvent avoir certaines des caractéristiques associées indirectement au monde catholique et ses stéréotypes, comme la francophilie ou une moralité sexuelle souple, toute association explicite des personnages dominants avec le catholicisme est, en revanche, totalement proscrite.

Il n'en va pas tout à fait de même pour les personnages féminins, le catholicisme des femmes laissant davantage de possibilités de nuance. Comme on l'a dit, les femmes italiennes ou espagnoles promises au couvent, sauvées de ce triste sort par l'intervention héroïque d'un Anglais dominant, s'inscrivent dans cet espace intermédiaire : ces femmes ne renoncent pas formellement au catholicisme, elles semblent symboliquement rachetées par leur adhésion volontaire aux « libertés » anglicanes, incarnées par leur choix amoureux indépendant d'un homme, souvent anglais comme nous l'avons vu. Il faut signaler aussi le cas marginal du personnage de la nonne, que l'on trouve par exemple dans *The Surprisal* (Howard) et *The Assignment* (Dryden). Dans *The Surprisal*, la nonne, un personnage qui n'apparaît que brièvement dans une scène, semble plutôt du côté des adjuvants, malgré une certaine bienveillance de sa part aussi envers l'opposant Brancadoro<sup>583</sup>. Le personnage de l'abbesse Sophronisba dans *The Assignment* (Dryden) constitue sans doute le cas le plus évident de sagesse, d'équilibre et de modération chez un personnage catholique féminin : elle refuse elle aussi la mise au couvent de novices faites pour l'amour, fait preuve d'un véritable sens de la

---

<sup>582</sup> Sur les soupçons de catholicisme de Charles II et de son entourage, voir notamment plus haut p. 191, note 543. Sur les politiques pro-catholiques de Jacques II, consulter aussi B. COWARD, *The Stuart Age, op. cit.*, p. 348-353.

<sup>583</sup> R. HOWARD, *The Surprisal, op. cit.*, (1662), acte III, p. 38 et suivantes.

justice et de la clémence (noblesse qu'appuient ses dialogues en vers), enfin elle intervient activement dans l'intrigue pour conseiller aux jeunes femmes le déguisement et l'évasion, et même mentir par omission pour les aider<sup>584</sup>. Figure d'autorité bienveillante, elle représente un contrepoint aux tyrans domestiques (catholiques, eux aussi) que sont l'oncle et le duc, et elle se place résolument du côté du jeune couple lorsqu'elle leur dit par exemple : « When you are happy, make me so, by hearing your success<sup>585</sup> ». Ces deux exemples sont remarquables en ce qu'ils associent le catholicisme à des personnages plutôt positifs, bien que marginaux. Il s'agit en réalité davantage de variations (peut-être le résultat d'une réutilisation indiscriminée des sources ?) que de véritables exceptions, d'une part parce que ces personnages n'interviennent que très peu dans l'action (on pourrait rapprocher leur rôle de celui de *deae ex machina*), d'autre part parce que leur genre amoindrit l'importance symbolique de la transgression qu'ils auraient pu représenter.

### *Conclusions*

Le constat que les personnages dominés, hommes ou femmes, n'ont pas d'attitude unifiée vis-à-vis de la religion à strictement parler, mais des positions plurielles (zèle excessif ou hypocrisie, non-Conformisme, puritanisme ou catholicisme s'impose donc. Il est vrai que ces attitudes ont en commun leur marginalité, si ce n'est réelle, du moins symbolique et rhétorique. Comme nous l'avons vu, ces positions théoriquement opposées n'empêchent pas une circulation de fait, forgée à la fois par l'héritage élisabéthain et par celui des pamphlets et réactivé par le contexte politique de la prolifération des complots et soupçons de complots, qui ne fait qu'augmenter la suspicion à leur égard. Le degré de condamnation de ces attitudes varie en fonction du genre des personnages concernés, avec davantage de tolérance pour les femmes, surtout si elles choisissent des personnages dominants Anglais, jamais construits eux-mêmes comme catholiques, pour partenaires amoureux. Finalement, l'attitude des personnages dominés vis-à-vis de la religion est définissable surtout par la négative : ils ne sont jamais anglicans. Cela suffit-il à faire de l'anglicanisme une caractéristique des personnages dominants ?

---

<sup>584</sup> Elle dit par exemple : « It shall not seem with my consent » (J. DRYDEN, *The Assignation: or, Love in a Nunnery*, *op. cit.*, (1672), acte V, p. 58-59).

<sup>585</sup> *Id.*, acte V, p. 59.

## b) Attitudes religieuses des dominants

Tout comme celles des personnages dominés, les attitudes des personnages dominants vis-à-vis de la religion sont variées, et oscillent, non sans contradictions parfois, entre une irrévérence de bon ton et un respect amusé des conventions religieuses, voire la défense d'une religion souple mais authentique contre le zèle de fanatiques hypocrites. On observe tout d'abord qu'à part le cas très marginal de Sir Edward de *The Squire of Alsatia* (Shadwell), le corpus ne présente aucun exemple de personnage dominant explicitement catholique, Puritain ou non-conformiste. En réalité, contrairement aux personnages dominés, la position religieuse exacte des personnages dominants n'est souvent pas précisée, et ne peut être déduite que vaguement, et surtout par opposition. On trouve un exemple de ce flou dans *The City-Heiress* (Behn), dans l'échange entre Sir Timothy Treat-all et Sir Anthony Merrivil :

*Sir Anthony Merrivil* – As I take it, you came from Church too.

*Sir Timothy Treat-all* – Aye, when needs must, when the Devil drives. I go to save my Bacon, as they say, once a month, and that too, after the Porrage is serv'd up.

*Sir Anthony* – Those that made it, Sir, are wiser than we. For my part, I love a good wholesome Doctrine, that teaches Obedience to my King and Superiours, without railing at the Government, and quoting Scripture for Sedition, Mutiny, and Rebellion<sup>586</sup>.

Sir Anthony, dans une attitude typique des personnages dominants (on sait d'ailleurs depuis la liste des *dramatis personae* que Sir Anthony est Tory) reste ainsi vague sur ses croyances qui semblent se limiter à une sage observation de principes de bon sens, mâtinés d'un conservatisme de bon aloi. Malgré ce flou, les héros des comédies ont souvent été taxés de promouvoir des doctrines subversives telles que l'athéisme, question que nous allons à présent aborder.

### *Libertinisme, athéisme et irrégion : une importance surestimée ?*

Comme nous l'avons suggéré plus haut, il faut ici distinguer l'hypocrisie, qui s'accompagne d'une certaine dissimulation caractéristique des personnages dominés, du mépris ouvert de la religion que l'on trouve plutôt chez les dominants. De nombreux critiques, tout comme des pamphlétaires et observateurs contemporains choqués par l'immoralité de la scène, ont fait grand cas de cette attitude des héros vis-à-vis de la religion : on les a ainsi souvent

---

<sup>586</sup> A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, op. cit., (1682), acte I, p. 5. L'expression énigmatique « after the Porrage is serv'd up » pourrait faire allusion au sunom de « porridge » donné aux *Dissenters* (voir entrée du 24 août 1662, <https://www.pepysdiary.com/diary/1662/08/24/>, consulté le 16 mai 2020).

caractérisés tour à tour comme libertins, libre-penseurs, voire athées<sup>587</sup>. Jessica Munns rappelle qu'à l'heure où le libertinage et l'irrégion d'une élite sceptique prennent beaucoup de place sur la scène, mourir pour sa foi n'est pas rare<sup>588</sup>. Le mythe sulfureux entourant le supposé athéisme du groupe des *Wits*, dont faisaient partie plusieurs dramaturges tels que Wycherley, Sedley, Etherege ou Dryden, et lui-même objet d'ardentes spéculations, a pu influencer exagérément ces lectures<sup>589</sup>. On trouve chez Dryden un passage qui, en se défendant de cette confusion, a pu contribuer à la renforcer :

I have often Laugh'd at the ignorant and ridiculous Descriptions which some Pedants have given of the Wits (as they are pleas'd to call them) which are a Generation of Men as unknown to them, as the People of *Tartary* or the *terra Australis* are to us [...] for those wretches Paint leudness, Atheism, Folly, ill-Reasoning, and all manner of Extravagances amongst us for want of understanding what we are<sup>590</sup>.

Dryden décrit ici des soirées passées avec ses mécènes, Clifford et Sedley surtout. Il semble ne pas prendre au sérieux les accusations portées contre le groupe, dans des termes qui rappellent ceux employés par les moralistes contre une comédie qui fait triompher le vice (« leudness, Atheism, Folly, ill-Reasoning, and all manner of Extravagances »). Il est d'ailleurs révélateur que Dryden choisisse précisément une préface théâtrale (plutôt que, par exemple, une dédicace) comme lieu de défense de ses amis : tout se passe alors comme s'il défendait tout autant ses personnages fictifs que ses protecteurs réels des mêmes accusations. Cependant, alors que le dramaturge se présente de sorte à mettre en valeur sa complicité et sa solidarité avec le groupe (« what we are »), les positions réelles des *Wits* sur la question religieuse sont stratégiquement imprécises. Plus loin dans la même préface, le texte insiste :

The Wits they describe, are the Fops we banish: for Blasphemy and Atheism, if they weer neither Sin nor Ill Manners, are subjects so very common, and worn to Thredbare, that people who have sense avoid them, for fear of being suspected to have none.

Ici encore, la stratégie de défense est plutôt faible (faisant jouer une logique de distinction supplémentaire par rapport à l'athéisme que René Pintard décrivait comme un « luxe de

---

<sup>587</sup> Les attitudes des courtisans en vue vis-à-vis de la religion font l'objet d'intenses spéculations contemporaines. Sur Rochester et la libre pensée, voir par exemple S. ELLENZWEIG, « The Faith of Unbelief: Rochester's 'Satyre', Deism, and Religious Freethinking in Seventeenth-Century England », *Journal of British Studies*, vol. 44, n° 1, janvier 2005, p. 27-45. Les distinctions subtiles entre libre-pensée, rationalisme et athéisme ne sont pas nécessaires dans un contexte comique.

<sup>588</sup> Jessica MUNNS, « Change, skepticism, and uncertainty », dans D. PAYNE FISK (éd.), *A Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, op. cit., p. 154.

<sup>589</sup> Bien que datée, la référence sur la question demeure J. H. WILSON, *The Court Wits of the Restoration*, op. cit. John Harold Wilson y mentionne le mépris supposé du groupe pour l'Église et ses clercs (*Id.*, p. 76).

<sup>590</sup> Dédicace de J. DRYDEN, *The Assignation: or, Love in a Nunnery*, op. cit., (1672), n. p.

gentilhomme<sup>591</sup> »), et uniquement négative : la piété véritable est absente de l'argumentaire. Toujours est-il que la continuité perçue entre l'insolence du groupe des *Wits* vis-à-vis de la religion établie et celle de certains personnages dominants (on remarque la présence du mot « Fop » par exemple, qui comme « Wits » cimente cette continuité entre théâtre et cour), a pu contribuer significativement à exagérer la réputation des uns et des autres. *Epsom-Wells* (Shadwell) montre avec une clarté particulière le mécanisme de ces associations :

*Mrs Woodly* – [...] this you get by keeping Company with Wits, as you call them, a Company of wicked Fellows, the Scum of the Nation, Fellows that have no Religion in 'em, that swear and drink, and wench<sup>592</sup>.

Il est vrai que « Fellows that have no Religion » peut renvoyer davantage à une négligence vis-à-vis des rites et normes morales religieux qu'à un athéisme pour ainsi dire « pratiquant ». Il n'en reste pas moins que l'association d'un personnage théâtral avec le groupe de courtisans turbulents gravitant autour du comte de Rochester est cohérente si l'on s'appuie sur le système des stéréotypes, qui représente des personnages dominants aux habitudes comparables à celles, supposées, des *Wits* (« swear, and drink, and wench »).

Donald Bruce, à la suite entre autres de Thomas Fujimura, a pris au sérieux les occasionnelles professions de foi libertines de certains personnages en appuyant la filiation entre les comédies de la Restauration, les travaux de la Royal Society, l'émergence de la philosophie hobbesienne, les inspirations françaises comme Saint-Évremond ou Théophile de Viau, mais aussi le retour en grâce de Lucrèce et d'Épicure à travers de nouvelles traductions<sup>593</sup>. Dès la scène d'ouverture de *The Virtuoso* (Shadwell) par exemple, les deux personnages dominants citent tour à tour Lucrèce sans cacher leur admiration :

*Bruce* – Thou great *Lucretius*! Thou profound Oracle of Wit and Sence! [...]  
*Longvil* – *Lucretius*! Divine *Lucretius*<sup>594</sup>.

Si la référence et l'admiration sont évidentes, les implications quant aux croyances et pratiques exactes des personnages, elles, restent implicites. D'autres critiques, parmi lesquels par exemple Jessica Munns, choisissent de minimiser l'importance de cette lecture philosophico-

---

<sup>591</sup> R. PINTARD, *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Furne, 1943, p. 26.

<sup>592</sup> T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, *op. cit.*, (1672), acte II, p. 32.

<sup>593</sup> T. H. FUJIMURA, *The Restoration Comedy of Wit*, *op. cit.*, p.45 et suivantes ; D. BRUCE, *Topics of Restoration Comedy*, *op. cit.* Parmi les nouvelles traductions de ces philosophes antiques, on peut citer la première traduction complète de Lucrèce par Thomas Creech (LUCRETIUS, *De Natura Rerum*, T. Creech (trad.), Londres, L. Lichfield, 1682). Quelques passages ont aussi été traduits par Dryden. Sur la réception de Lucrèce, on pourra consulter par exemple N. ELIAS, *La Société de Cour*, *op. cit.*

<sup>594</sup> T. SHADWELL, *The Virtuoso*, *op. cit.*, (1676), acte I, p. 1. Ce passage précède une citation de pas moins de six vers en latin : on peut supposer que seule la partie très éduquée du public a pu saisir cette référence.

religieuse en interprétant cette attitude davantage comme une posture nonchalante et provocatrice, un code social qu'une conviction sincère (Munns parle ainsi de « fashionable iconoclasm<sup>595</sup> »). On peut aussi remarquer, avec Robert Hume, que même les personnages qui professent explicitement un certain libertinisme, comme c'est le cas de Courtall dans *She Wou'd if She Cou'd* (Etherege), n'agissent pas forcément en conformité avec leurs principes théoriques (« Courtall talks grandiosely of libertinism, but he does not live up to his own rhetoric<sup>596</sup> »). D'autres critiques encore estiment qu'il faut distinguer le libertin hobbesien (« Hobbesian libertine »), du libertin « philosophe » ou du libertin « raffiné », en fonction du degré d'adhésion supposé des personnages à ces doctrines subversives, mais ces distinctions s'avèrent difficiles à appliquer dans la pratique<sup>597</sup>.

Dans *City Politiques* (Crowne), Artall utilise ainsi le terme d'« athéisme » pour parler de ses amis (« my atheistical Companions »), mais la force de l'expression est largement tempérée par la réplique d'un autre personnage dans la même scène :

*Artall* – 'Tis the Atheists trick to hide his Conscience, as the Tradesman does his Wench, for fear of spoyling his Credit<sup>598</sup>.

Ce passage est particulièrement parlant par le paradoxe qu'il expose : d'une part il confirme l'athéisme d'Artall, mais d'autre part il le minimise en le comparant à une cible comique classique. L'athéisme est décrit ici comme une posture sociale, une affectation sociale (« fear of spoyling his Credit »), qui a elle aussi ses hypocrites puisque même s'il s'en défend en public, l'athée a bel et bien une conscience<sup>599</sup>. Le mécréant est d'ailleurs ici mis sur le même plan que les bourgeois qu'il cocufie, ce qui minimise aussi la possibilité de le prendre au sérieux. Plus loin, le même Artall semble pourtant persister, mais de façon plus ambiguë :

---

<sup>595</sup> Jessica MUNNS, « Change, skepticism, and uncertainty », dans D. PAYNE FISK (éd.), *A Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, op. cit., p. 155.

<sup>596</sup> R. D. HUME, *The Rakish Stage: Studies in English Drama, 1660-1800*, op. cit., p. 153. Dans la même lignée, Hume considère également que les dénouements conventionnels sous forme de mariage remettent sérieusement en question la crédibilité des professions de libertinages antérieures.

<sup>597</sup> Les expressions de « Hobbesian libertine » et de « philosophical libertine » sont proposées par Robert Hume, tandis que « refined libertine » est forgée par Maximilian Novak (*Id.*, p.163 et 158 ; M. E. NOVAK, *William Congreve*, New York, Twayne Publishers, 1971, p. 42).

<sup>598</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, op. cit., (1683), acte II, p. 25. La métaphore du crédit ainsi que l'association du commerce avec la promiscuité sexuelle introduisent un brouillage entre des systèmes symboliques concurrents.

<sup>599</sup> Dans son chapitre « Homo religiosus: Masculinity and Religion in the Long Eighteenth Century », Jeremy Gregory insiste sur le rôle historique du défi à la religion dans la construction des masculinités au cours du long XVIII<sup>e</sup> siècle. Il paraphrase Richard Allestree, professeur de théologie à Oxford en 1673 : « he lamented his failure to convince 'the more impregnable, masculine part of the gentry' of the need to lead a religious life, as he describes those who neglected religion as 'our masculine atheists', echoing contemporary opinions that scoffers against religion were more likely to be men » (dans T. HITCHCOCK et M. COHEN (éd.), *English Masculinities, 1660-1800*, op. cit., p. 85).

*Artall* – I have not only debauch'd Women, but the whole Age, poyson'd its Morals, murder'd thousands o' young Consciences, sung others asleep, pump'd others with Drunkenness, Sin I Honour'd and Priviledg'd as a Peer to the Devil, Heaven I affronted, Libell'd his Court, and in my drunken Attitudes have endeavour'd to scour the whole Creation of Souls and Spirits, now is it fit I shou'd be sav'd<sup>600</sup> ?

On observe dans cette réplique, en plus d'un écho au mythe rochesterien de la conversion sur le lit de mort, une certaine complaisance, voire une fascination pour le mal et la figure satanique<sup>601</sup>. Il n'est cependant pas exclu qu'une telle accumulation, manifestement excessive, soit à interpréter comme une caricature à lire sur le mode ironique. Artall accumulerait alors les clichés pour effrayer le bourgeois, en exagérant à dessein sa propre réputation sulfureuse. Dans *The Country-Wife* (Wycherley), l'athéisme n'est pas le fait de personnages à la vie scandaleuse, mais au contraire, de ceux qui font étalage hypocritement de leur vertu<sup>602</sup>.

Finalement, l'exemple où la question de l'athéisme est abordée le plus explicitement est sans doute *The Man of Mode* (Etherege), avec deux mentions du terme au cours de l'acte I. Pourtant, dans ces deux occurrences, l'indirection reste de mise. La première évocation a lieu dans la bouche de Medley, un personnage dominant. Pourtant, ce n'est pas à ses compagnons qu'il s'adresse comme on pourrait l'attendre, mais à un simple cordonnier de passage :

*Medley* – The *Orange Woman* says, your Neighbours take  
Notice what a Heathen you are, and  
Design to inform the Bishop, and have you burn't  
For an Atheist<sup>603</sup>.

Plusieurs indices concordent pour laisser penser que le comique du passage repose sur une connivence avec le public, bien informé de la réputation d'Etherege et du groupe des *Wits* (auquel le nom de Medley, proche de celui de Charles Sedley, un autre membre du groupe, fait d'ailleurs peut-être allusion). Le cordonnier en effet a un comportement de véritable *rake* dissolu, une configuration sans précédent dans aucune autre pièce où, comme on l'a vu, le petit artisan a bien davantage de chances de se trouver du côté des dominés. Pourtant, le cordonnier affirme fréquenter des prostituées, écrit des ballades, boit et ignore cordialement sa femme,

---

<sup>600</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte IV, p. 53. On peut interpréter ici Artall comme une figure d'Antéchrist.

<sup>601</sup> Cette légende, qui connaît une longue postérité populaire et éditoriale, est consignée pour la première fois par Gilbert Burnet, évêque de Salisbury dans G. BURNET, *Some Passages of the Life and Death of the Right Honourable John, Earl of Rochester, who does the 26th of July, 1680*, Londres, Richard Chiswel, 1680.

<sup>602</sup> L'allusion est insérée dans une série de paradoxes semblables : « *Horner* – Ay, your errant cheat, is your Trustee, or Executor ; your jealous Man, the greatest Cuckold ; your Church-man, the greatest Atheist ; and your noisy pert Rogue of a wit, the greatest Fop, dullest Ass, and worst Company as you shall see » (W. WYCHERLEY, *The Country-Wife*, *op. cit.*, (1675) acte I, p. 9).

<sup>603</sup> G. ETHEREGE, *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter*, *op. cit.*, (1676), acte I, p. 10. On peut imaginer un jeu de costumes et d'acteurs qui mettrait en valeur la symétrie comique entre les deux personnages.

comme le ferait un seigneur après un mariage d'argent. On peut ainsi imaginer que l'intérêt comique de la scène serait dû à la frustration des attentes liées au système des stéréotypes : en déplaçant la possibilité brûlante de l'athéisme sur un simple cordonnier, Etherege se joue des attentes d'un public courtisan avide de scandale qui chercherait, à travers les répliques des personnages de Dorimant, Medley et Bellair, à décrypter les positions de leurs supposés modèles réels. La seconde mention semble suivre la même stratégie, entre évitement et provocation :

*Bellair* – Because Religion makes some run mad,  
Must I live an Atheist<sup>604</sup> ?

Dans cet exemple, la question reste en suspens. Ainsi l'athéisme est présent occasionnellement dans les textes, et toujours associé à des personnages dominants. Pourtant, force est de constater aussi que la plupart des mentions sont minimisées : soit par allusion vague, soit par exagération ironique, soit par indirection dans l'accusation, tout se passe comme si la portée subversive réelle de cette imputation était telle que malgré leurs provocations sexuelles et morales, les personnages dominants ne la prenaient jamais pleinement en charge.

#### *Nonchalance religieuse et défense de la religion*

On peut en effet décrire la nonchalance et les provocations vis-à-vis de la religion établie de la plupart des personnages dominants masculins non pas comme des positions idéologiques authentiquement établies, mais comme des sortes de jeux linguistiques qui n'ont pas vocation à refléter autre chose qu'une irrévérence plaisante. Wildblood dans *An Evening's Love* (Dryden) par exemple ne fait guère preuve de zèle lorsqu'il s'exclame « I remember I pray'd but on Tuesday last, and my time comes not till Tuesday next », mais il affirme tout de même ne pas refuser totalement la pratique<sup>605</sup>. Plutôt que d'irréligion, Donald Bruce préfère par exemple parler de respect formel et superficiel des obligations religieuses<sup>606</sup>.

L'une des expressions principales de cette souplesse est le détournement permanent du vocabulaire religieux dans les discours de séduction des dominants, d'une manière qui oscille, selon les contextes et les interprétations, entre double-sens espiègle et jeu de mot franchement blasphématoire (comme lorsque Belville s'exclame, dans *Epsom-Wells* de Shadwell, « I would

---

<sup>604</sup> *Id.*, acte I, p. 11. On peut imaginer cette réplique prononcée avec divers degrés et nuances d'ironie.

<sup>605</sup> J. DRYDEN, *An Evening's Love, or the Mock-Astrologer*, *op. cit.*, (1668), acte I, p. 11.

<sup>606</sup> « Outward respect for religious obligations » (D. BRUCE, *Topics of Restoration Comedy*, *op. cit.*, p. 61).



have no liberty of Conscience in whoreing<sup>607</sup> »). Le vocabulaire religieux est omniprésent, avec des usages parodiques, simplement comiques, mais aussi des emplois positifs qui empruntent à la tradition précieuse. Les exemples de tels glissements de sens et jeux de mots érotico-religieux sont extrêmement nombreux, et si répétitifs qu'ils en acquièrent un caractère topique, ce qui contribue à en diminuer la charge subversive. Dans *The Mulberry-Garden* (Sedley), Olivia multiplie les jeux de mots plaisants sur la « conversion » à l'amour de Wilding, autrefois célibataire endurci, conversion qui aboutit au mariage comme on l'a déjà vu<sup>608</sup>. Dans *The Second Part of the Rover* (Behn), on trouve des plaisanteries topiques sur les termes de « sinner » et « Reformation <sup>609</sup> ». Dans *The London Cuckolds* (Ravenscroft), Townly cherche à « convertir » son ami Towly à sa religion, c'est-à-dire la bouteille, et ainsi de suite, sans compter le fameux échange de répliques entre Harriet et Dorimant à l'acte V de *The Man of Mode* (Etherege) :

*Dorimant* – [...] all the joys I have in friendship  
And in Wine, sacrifice to you all the interest  
I have in other Women.  
*Harriet* – Though I wish you devout,  
I would not have you turn Fanatick<sup>610</sup>.

Le brio comique de cet échange repose à la fois sur la métaphore religieuse filée, sur la récupération de la posture courtoise, pétrarquiste ou précieuse de la femme aimée comme idole quasi-sacrée (« devout »), mais aussi sur l'implicite conversion d'un personnage dominant à une pratique religieuse associée plutôt aux dominés (« Fanatick »). Le refus de cet enthousiasme par Harriet doit ainsi se comprendre à la fois comme une résistance métaphorique à l'excès religieux, mais aussi comme une volonté de laisser au personnage de Dorimant ses caractéristiques essentielles qui font de lui un personnage dominant, à savoir l'intérêt pour le vin et la séduction, donc aussi, par extension, la virilité. Quant à Wildblood de *An Evening's Love* (Dryden), il explique à la jeune et belle Catholique qu'il tente de séduire :

*Wildblood* – I beseech you, Madam, trouble not your self for my Religion; for though I am a Heretick to the men of your Country, to your Ladies I am a very zealous Catholick: and for fornication and adultery, I assure you I hold with both Churches<sup>611</sup>.

<sup>607</sup> T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, *op. cit.*, (1672), acte III, p. 46.

<sup>608</sup> C. SEDLEY, *The Mulberry-Garden*, *op. cit.*, (1668), acte II, p. 20.

<sup>609</sup> A. BEHN, *The Second Part of the Rover*, *op. cit.*, (1681), acte II, p. 17.

<sup>610</sup> G. ETHEREGE, *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter*, *op. cit.*, (1676), acte V, p. 88, et E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, *op. cit.*, (1681), acte IV, p. 36 pour la citation précédente.

<sup>611</sup> J. DRYDEN, *An Evening's Love, or the Mock-Astrologer*, *op. cit.*, (1668), acte I, p. 9.

La scène se passe en Espagne, et s'il y a un jeu de mot sur le « zèle » amoureux de Wilblood et l'hérésie qui fait de lui un Anglican, rien ne permet d'affirmer que le personnage se rend coupable de blasphème ou d'attaque sérieuse à la religion. Ce flou créé par le jeu de mot est structurel : il ne s'agit pas de chercher à trancher entre croyance et incroyance, comme l'explique Douglas Canfield, mais au contraire de maintenir la possibilité des deux sens pourtant logiquement contradictoires<sup>612</sup>. Selon Douglas Canfield, l'usage parodique de termes religieux, en particulier dans le discours amoureux, suffit ainsi à maintenir l'existence d'une transcendance, voire d'une aspiration à cette transcendance, la parodie réaffirmant la puissance de l'objet auquel elle se réfère autant qu'elle le remet en question. Il explique :

In short, it seems we should still take this religious language, the abundance of which will not allow us to ignore it, as containing, neither unwittingly or unwittily, the moral positive of the play [...]. Religious language in these plays cannot really at the same time both have and not have religious meaning. It does<sup>613</sup>.

La subtilité de cette posture rhétorique peut rappeler l'ambiguïté des provocations antireligieuses d'un Rochester, dont la légende veut qu'après une vie de débauche, il se soit repenti sur son lit de mort.

La scène de séduction à l'église est un autre lieu commun qui illustre cette nonchalance plaisamment provocatrice. Cynthia Wall, dans *The Literary and Cultural Spaces of Restoration London*, date précisément de la Restauration le glissement de la conception de l'église comme refuge à celle de l'église comme lieu de séduction, voire de consommation sexuelle<sup>614</sup>. On trouve des exemples de telles scènes dans *An Evening's Love* (Dryden), *The Second Part of the Rover* (Behn), ou encore dans *The London Cuckolds* (Ravenscroft). Le second cas est en réalité une scène rapportée, où les amis Ramble et Townly se racontent l'un à l'autre leurs prochaines conquêtes amoureuses :

*Townly* – 'Tis strange a man should find a Mistress at Church that never goes to one.  
*Ramble* – I had never been at Church since my Father's Funeral [...] that he may not return to take the Estate again I got by his Death [...].

---

<sup>612</sup> Les glissements de sens, jeux de mots et jeux de connotations religieuses et érotiques sont développés en détail dans J. DOUGLAS CANFIELD, « Religious Language and Religious Meaning in Restoration Comedy », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 20, n° 3, 1980, p. 385-406.

<sup>613</sup> *Id.*, p. 398 et 406. On retrouve une interprétation semblable des provocations blasphématoires de Rochester dans S. ELLENZWEIG, « The Faith of Unbelief: Rochester's 'Satyre', Deism, and Religious Freethinking in Seventeenth-Century England », *op. cit.*

<sup>614</sup> C. WALL, *The Literary and Cultural Spaces of Restoration London*, *op. cit.*, en particulier le chapitre « Narratives of Private Spaces: Churches, Houses, and Novels ».

*Townly* – Spoke like a Cavalier, e'gad! If thy inclinations did but lye a little more to the Bottle thou woudst be an admirable honest Fellow<sup>615</sup>.

Cet exemple exhibe la manière dont la négligence ostentatoire des devoirs religieux s'inscrit dans le réseau des stéréotypes dans son ensemble, liée symboliquement avec la consommation excessive d'alcool, la conquête amoureuse, le défi de l'autorité paternelle et la préférence pour l'acquisition brutale d'une fortune (ici par héritage) plutôt que par une patiente accumulation. Plus loin, c'est le personnage féminin qui feint d'être absorbé par la prière afin de mieux recevoir son amant en secret. Quant à *The Second Part of the Rover* (Behn), on y trouve la même érotisation de la piété féminine, comme lorsque Willmore dit à propos de la femme qu'il observe à l'église : « how the charming Hypocrite looks to day, with such a soft Devotion in her eyes<sup>616</sup> ». Enfin, même Fetherfool, un personnage dominé, finit par s'exclamer un peu plus loin :

*Fetherfool* – [...] for that, Madam, we are *English*, a Nation, I thank God, that stands as little upon Religion as any Nation under the Sun, unless it be in contradiction; and at this time, have so many amongst us, a man knows not which to turn his hand to [...] Religion shall break no squares<sup>617</sup>.

Le mépris affiché des héros pour leur religion présente ici sans doute un intérêt supplémentaire, puisqu'il s'agit ici de convaincre et séduire deux jeunes femmes fortunées de confession juive<sup>618</sup>. Encore une fois, le zèle religieux est mis sur le compte d'un esprit de contradiction nécessairement insincère (« unless it be in contradiction »). Dans *An Evening's Love* (Dryden) aussi, chacun fait semblant de prier tout en espionnant avidement les membres les plus séduisants de l'autre sexe<sup>619</sup>. Le paradoxe d'une rencontre plaisante à l'église par des personnages peu portés sur le scrupule religieux fait parfois l'objet de plaisanteries, comme dans *The Virtuoso* (Shadwell) où Bruce fait mine de s'en indigner (« Did ever I think we two should be caught any way in a Church<sup>620</sup>? »).

En somme, Teresa semble résumer la position implicite de la plupart des personnages dominants lorsqu'elle s'exclame, dans *The Squire of Alsatia* (Shadwell) : « True Religion must

---

<sup>615</sup> E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, op. cit., (1681), acte I, p. 8-9.

<sup>616</sup> A. BEHN, *The Second Part of the Rover*, op. cit., (1681), acte I, p. 12. On rappelle que *The Second Part of the Rover* se passe en Espagne, et que l'église en question est donc catholique. On trouve un écho de cette sensualité de la piété féminine aussi dans l'érotisation systématique du voile, celui des nonnes et novices, des Espagnoles comme des femmes musulmanes.

<sup>617</sup> *Id.*, acte III, p. 36.

<sup>618</sup> Après trois siècles d'exclusion, les Juifs ont été réadmis en Angleterre durant *l'Interregnum*. Sur la question du statut des Juifs en Angleterre, voir surtout D. S. KATZ, *The Jews in the History of England, 1485-1850*, op. cit.

<sup>619</sup> J. DRYDEN, *An Evening's Love, or the Mock-Astrologer*, op. cit., (1668), acte I, p. 8.

<sup>620</sup> T. SHADWELL, *The Virtuoso*, op. cit., (1676), acte I, p. 3.

make one chearful, and affect one with the most ravishing Joy which must appear in the Face-toe ». Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si elle et son amie Isabella rencontrent leurs amants justement à l'église, ce qui montre la longévité de ce trope<sup>621</sup>. On peut donc conclure que l'attitude de la majorité des personnages dominants vis-à-vis de la religion est plus aisément définie par la négative, c'est-à-dire par son rejet de l'attitude religieuse des personnages dominés (quelle qu'elle soit), sans que le contenu positif de ce rejet puisse réellement être défini. Si l'on peut constater qu'aucun personnage dominant n'est explicitement associé au puritanisme ou au non-conformisme en général, et que bon nombre affichent sinon un irrespect, du moins une nonchalance de bon aloi vis-à-vis des questions religieuses, il est malaisé d'assigner à ces personnages une identité religieuse positive, par exemple l'anglicanisme, alors que leurs contreparties dominées ont souvent une obédience très précise. Les pièces semblent maintenir sur cette question un flou stratégique, une ambiguïté volontaire, et l'adhésion à telle ou telle doctrine ne peut être déduite que par hypothèse, par défaut et, en définitive, sans certitude aucune.

En revanche, par le système des stéréotypes, cette pratique religieuse accommodante, voire débonnaire (qu'il faut donc distinguer de l'hypocrisie, qui se cache derrière le masque de la pureté) est clairement liée à des positions politiques<sup>622</sup>. C'est sur ces codes que repose implicitement le comique d'un passage tel que celui-ci, extrait de *The City-Heiress* (Behn) :

*Sir Timothy Treat-all*— (weeping) Before he fell to Toryism, he was a sober civil Youth, and had some Religion in him [...] wore decent Cloaths, was drunk but upon Fasting-nights, and swore but on Sundays and Holy-days: and then I had hopes of him<sup>623</sup>.

Un peu plus haut, Sir Timothy avait d'ailleurs évoqué sa nostalgie des « days of old Oliver », et on a vu par ailleurs combien ce personnage était représentatif du type dominé. Le passage est comique parce qu'il joue de façon complexe sur les attentes du spectateur liées à la « sobriété » et à la « religion » du fils, en les validant (son comportement demeure malgré tout plus raisonnable que celui des Tory) en même temps qu'il les met en question (la différence est bien faible). Dans tous les cas, religion, morale et politique font partie d'un tout articulé. De même le lien est-il fait explicitement dans ce passage de *City Politiques* (Crowne) :

---

<sup>621</sup> T. SHADWELL, *The Squire of Alsatia*, op. cit., (1688), acte III, p. 48-49.

<sup>622</sup> Ainsi Pintard observait-il que « les saints rencontrent des obstacles ; ils se heurtent aussi à des adversaires. Non point, la plupart du temps, à des ennemis déclarés de la religion, mais à des ennemis du zèle dévôt, à des fervents de l'indépendance, à des amis du rire et du plaisir » (R. PINTARD, *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit.). On peut rapprocher ce point de vue d'une certaine lecture du *Tartuffe* de Molière.

<sup>623</sup> A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, op. cit., (1682), acte I, p. 2.

*Florio* – Then I part with all the society of my witty lewd Friends, to keep company with dull lewd Saints.

*Pietro* – No Saints Sir, but Whigs<sup>624</sup>.

L'expression « No Saints, but Whigs » est remarquable, puisqu'elle sépare deux catégories tout en établissant une forme de continuité objective entre l'une et l'autre. C'est cette continuité que nous allons à présent examiner.

## 2) De *Roundheads* et *Cavaliers* à Whigs et Tories : récupération et politisation des stéréotypes

*The Stage, like old Rump Pulpits, is become  
The scene of News, a furious Party's drum*<sup>625</sup>

Dès les premières années de la Restauration, les réseaux de stéréotypes issus de la tradition théâtrale et des pamphlets des années 1640 et 1650 sont récupérés sur scène et explicitement adaptés à la nouvelle situation politique. On a observé jusqu'ici la remarquable continuité entre les différents genres, la façon dont les stéréotypes observables dans les pamphlets de l'*Interregnum* récupèrent en partie des traditions théâtrales (on pense par exemple au Puritain hypocrite élisabéthain, qui devient le Puritain du *Commonwealth*). Les pôles que l'on a appelés « dominé » et « dominant » évoluent en s'articulant aux étiquettes supplémentaires de *Roundheads* et de *Cavaliers*, puis progressivement de Whig et de Tory, avec de nombreux chevauchements et continuités, ne serait-ce que par le fait que plusieurs pièces de la première Restauration continuent d'être jouées jusque dans les années 1680<sup>626</sup>. La stabilité des stéréotypes permet, ici encore, d'intégrer les personnages des comédies dans ces différentes traditions, et ainsi de situer ces personnages politiquement même lorsque leurs positions ne sont pas précisées : ce que l'on constate cependant, c'est que la plupart des pièces ne se contentent pas de ces implications vagues, mais explicitent sans ambiguïtés le camp dans lequel les personnages se situent.

---

<sup>624</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte I, p. 1.

<sup>625</sup> « A Lenten Prologue refus'd by the Players », cité par P. R. BACKSCHEIDER, *Spectacular Politics: Theatrical Power and Mass Culture in Early Modern England*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>626</sup> C'est le cas par exemple de *The Committee* (Howard), dont l'action se situe juste avant la guerre civile, mais qui est représentée au moins quinze fois entre 1662 et 1687, à intervalles réguliers (source : W. VAN LENNEP, E. L. AVERY et A. H. SCOUTEN (éd.), *The London Stage, 1660-1800*, *op. cit.*).

Dès les travaux de John Loftis, l'idée d'une comédie Whig et d'une comédie Tory a émergé à partir du constat de la saturation de termes politiques dans les pièces comiques. Dans *The Politics of Drama in Augustan England*, Loftis revient sur la tradition théâtrale de la Restauration en identifiant des critères pour déterminer si une comédie doit être considérée comme Whig ou Tory. Parmi ces critères, on trouve : les discours dénonçant la tyrannie, les portraits héroïques de patriotes défendant leurs concitoyens contre l'oppression, la célébration des libertés politiques, la représentation du peuple comme une foule irresponsable<sup>627</sup>. Si des valeurs comme la liberté ou l'opposition à la tyrannie font bien sûr plutôt partie de l'arsenal rhétorique Whig, ces critères ne semblent pas fonctionner dans le détail des pièces, comme on a commencé de le voir, en particulier pour les comédies : ils ne prennent pas en compte le poids des traditions théâtrales et pamphlétaires<sup>628</sup>. Les critères de Loftis n'intègrent pas non plus la fréquence et la variété des occurrences de ce qu'il décrit comme des critères stables. Loftis ne relève pas en particulier la réversibilité objective des concepts qu'il emploie : on peut lire des plaidoyers contre la tyrannie des patriarches dans la plupart des pièces, faut-il en déduire qu'elles sont toutes des « comédies Whigs » ? Lorsque la foule en furie est représentée explicitement ou associée implicitement à des stéréotypes Whigs, comment la pièce pourrait-elle être une pièce Whig ? Ce modèle semble ici trop général et appelle une révision.

Plus récemment, dans *Restoration Theatre and Crisis*, Susan Owen défend l'idée selon laquelle, si la scène comique a pu être résolument royaliste à ses débuts, des dramaturges associés aux cercles politiques Whigs, tels que Shadwell, ont progressivement émergé avec la structuration du parti, de la pensée et de la culture Whig, en particulier lors du pseudo-complot papiste et de la Crise de l'Exclusion<sup>629</sup>. Reconnaisant la force des tropes utilisés par leurs adversaires, d'autant plus convaincants qu'ils s'appuient sur des traditions de longue durée, ceux-ci n'auraient pas cherché à remettre en question la stabilité de ces stéréotypes : au contraire, l'interprétation de Susan Owen montre à quel point la stratégie de Shadwell consiste à s'appuyer sur exactement les mêmes stéréotypes que ses adversaires, pour mieux les retourner contre eux. Il faut pourtant constater à quel point, pour reprendre l'exemple de Shadwell, celui-ci se fonde dans les pratiques et traditions théâtrales, au point qu'avant *The Squire of Alsatia*, rien dans ses œuvres ne permet de le distinguer clairement du reste. Ce que Stephen Zwicker désigne comme

---

<sup>627</sup> J. LOFTIS, *The Politics of Drama in Augustan England*, op. cit., p. 10-15\*.

<sup>628</sup> Sans la développer, Nicholas Jose insiste quant à lui sur cette double filiation en écrivant : « although it derived from earlier drama, its distinctive affiliation was with contemporary panegyric, political pamphleteering and propagandist display » (N. JOSE, *Ideas of the Restoration in English Literature (1660-71)*, op. cit., p. 120).

<sup>629</sup> S. J. OWEN, *Restoration Theatre and Crisis*, op. cit.. Sur l'émergence d'une culture Whig, voir par exemple D. WOMERSLEY (éd.), *Cultures of Whiggism: New Essays on English Literature and Culture in the Long Eighteenth Century*, Newark, University of Delaware Press, 2005.

« the polemicization of English literary culture », qu'il explique par la polarisation violente des opinions suite à la guerre civile, est donc un processus qui s'appuie sur des systèmes d'oppositions symboliques plus anciens. Ce phénomène perdure au-delà des premières années de la Restauration<sup>630</sup>. Les références précises aux factions et partis contemporains sont omniprésentes sur la scène, au point de constituer, sans doute, un cas unique dans l'histoire du théâtre anglais, et il convient ici tout d'abord de les caractériser et de les évaluer<sup>631</sup>.

#### a) Politique dominée et pouvoir dominant

« *I'll have my pennyworth of Politicks as well as the best of you*<sup>632</sup>! »

Avant d'évaluer de quelle manière et selon quels paramètres les personnages sont associés à des étiquettes politiques précises, on peut commencer par examiner la façon dont le fait politique en général est présenté dans les pièces. On a vu avec quelle fréquence les fonctions civiques et administratives étaient associées aux personnages dominés, un héritage de longues traditions théâtrales. Il en va de même pour la politique plus largement : les personnages dominés (qu'ils soient qualifiés de *Roundheads* ou, plus tard, de Whigs) sont seuls associés à ces fonctions civiques, et le mot de « *politick* » lui-même n'est jamais utilisé que pour désigner les activités, toujours suspectes, de ces personnages dominés. Dans toutes les pièces du corpus, l'idée même de politique est associée aux caractéristiques des dominés identifiées précédemment. Ces liens implicites, qui lient entre elles les différentes caractéristiques d'un même stéréotype, sous-tendent et expliquent des passages tels que le suivant, tiré de *The Second Part of the Rover* (Behn) :

*Willmore* – Death, let the old Dotards talk of Rates, and pay it t'atone for the defects of Impotence. Let the fly States-man, who Jilts the Commonwealth with his grave Politiques, pay for the sin that he may doat in secret<sup>633</sup>.

Nous avons vu combien le personnage de Willmore est le type-même du dominant, en particulier dans l'intensité de ses pulsions amoureuses. Il n'est donc pas étonnant que des caractéristiques aussi diverses que l'impuissance, l'hypocrisie, l'esprit d'accumulation soient

---

<sup>630</sup> S. N. ZWICKER, *Lines of Authority*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>631</sup> Cette référentialité exceptionnelle contribue peut-être à expliquer le peu de mises en scène actuelles d'œuvres de la période.

<sup>632</sup> Réponse du tailleur à Justice Eitherside, T. D'URFEY, *The Royalist*, *op. cit.*, (1682), acte IV, p. 49.

<sup>633</sup> A. BEHN, *The Second Part of the Rover*, *op. cit.*, (1681), acte II, p. 18.

ici rassemblées comme en un tout cohérent, ce tout s'opposant à la propre éthique de Willmore, celle de la prodigalité, de la dépense de soi. Dans ce passage s'ajoute à cette liste « the fly Statesman [...] with his grave Politiques », qui complète le tableau : l'exercice du pouvoir est associé à l'idée de gravité excessive et d'ennui, connotations qu'on retrouve par exemple dans *A Fond Husband* (D'Urfey), lorsque la conversable de Fumble est moquée (« talk of nothing but State-Politicks<sup>634</sup> »). L'importance de l'exercice de l'État peut aussi être minimisée, comme lorsqu'il est comparé aux ragots épistolaires de Careless dans *The Debauchee* (Behn) :

*Careless* – Faith I have been hard imploy'd, writing News into the Country, to several persons of Quality, of how Affairs stand in Court and City: of News of State, and News of Gallantry, all, all that has come within my knowledge [...]  
*Saveall* – A handsome and commendable imployment, and will improve your knowledge, and in time you may become a Parliament-man, and assist in the great Affair of the Rule of the Nation<sup>635</sup>.

« The great Affair of the Rule of the Nation » a ici un sens distinctement ironique. Careless est un personnage dominant, mais son industrie dans la diffusion de rumeurs le rapproche d'un parlementaire laborieux. Autrement, comme dans *The Surprisal* (Howard), c'est la duplicité du monde politique qui est mise en avant : après que le Sénat a été qualifié de « false », on découvre que le père du riche imbécile Brancadoro, la figure dominée principale, est justement sénateur<sup>636</sup>. La pratique de la politique est inséparable de l'idée de dégradation, ce que l'on perçoit distinctement dans *The Royalist* (D'Urfey). Lorsque le vieil Oldcut se fait arracher deux dents saines parce que le jeune couple de héros lui a fait croire par malveillance qu'elles étaient pourries, il se console en affirmant que cela le rapproche de ses ambitions politiques : « I have observ'd that this Imperfection is very natural in a Statesman. An Orator sooner gets it than any other man<sup>637</sup> ». On perçoit l'idée de dégradation aussi dans *Sir Salomon* (Caryll), où le mot de « politick » est fortement associé à Salomon sans justification particulière, à moins qu'on accepte l'idée d'une circulation des caractéristiques des personnages dominés : on parle de ses « politick Eares », et il est décrit comme un « politick worme in his Pate », la comparaison avec le ver de terre étant transparente<sup>638</sup>. L'exercice de l'État est donc une affaire systématiquement

<sup>634</sup> T. D'URFEY, *A Fond Husband: or, The Plotting Sisters*, op. cit., (1677), acte III, p. 29.

<sup>635</sup> A. BEHN, *The Debauchee: or, the Credulous Cuckold*, op. cit., (1677), acte II, p. 20.

<sup>636</sup> R. HOWARD, *The Surprisal*, op. cit., (1662), acte II, p.14 pour « false Senate » et acte IV, p. 46 pour la découverte que Brancadoro est fils de Sénateur.

<sup>637</sup> T. D'URFEY, *The Royalist*, op. cit., (1682), acte IV, p. 40. Il dit aussi au début de la pièce, en parlant de lui-même : « when didst thou ever know a thriving States-man have a Conscience? » (*Id.*, acte II, p.14).

<sup>638</sup> . Le mot de « politick » apparaît encore deux fois dans le texte : notamment une fois, ironiquement, à propos de Betty, la jeune fille de la campagne devenue rouée qui parvient à trahir Sir Salomon (« Making a cunning Politician of Innocent Betty », J. CARYLL, *Sir Salomon; or, The Cautious Coxcomb*, op. cit., (1670), acte IV, p. 63).



dévalorisée, que ce soit par les connotations d'ennuis, de corruption, de duplicité ou plus généralement de dégradation.

Cette caractérisation ne concerne pas seulement les personnages issus de classes sociales élevées, pour qui l'exercice du pouvoir serait une activité naturelle. Dans *The Committee* (Howard), c'est surtout la douteuse Mrs Day, une ancienne cuisinière, qui est associée au fait politique : « observe how I lay a design In Politicks » dit-elle dès le début de la pièce à son mari, comme à la fin à Careless « I'll teach you to abuse those / That are in Authority<sup>639</sup> ». Son fils idiot Abel dit d'elle : « she takes all the State-matters upon her self ». Il reprend ensuite à son compte cette douloureuse charge en disant à la fin : « If it were not for the weighty matters of State / Which lie upon my Shoulders...<sup>640</sup> ». Il en va de même dans *The Wild Gallant* (Dryden), où l'exercice de l'État est surtout associé à la corruption (« *Flaile* – the old Dog-trick of a Statesman; to fish things out of wiser heads than his own, and never so much as take notice of him that gave the Counsel<sup>641</sup> »). Ce sont les mêmes types de connotations que l'on retrouve également dans *Tarugo's Wiles* (« *Tarugo* – [...] in imitation of growing Politicians, I'll dress my self in the posture of deepest Contemplation »), dans *The Humorists* (« *Bridget* – I shall get as much by Bribery as e'r a Magistrate in the Nation can-- ») ou dans *The Souldiers Fortune* (où Sir Jolly Jumble le proxénète est désigné comme « a very Reverend Pimp [...] as good a natur'd publick Spirited Person as the Nation holds [...] a very worthy member of the Common-Wealth<sup>642</sup> »).

*City Politiques* (Crowne) est une pièce particulièrement riche sur cette question. Ainsi, le vieil avocat Bartoline, un personnage à la fois inquiétant et dominé, avoue sans détour être prêt à vendre son frère pour 10 livres : « we common Lawyeash y'ont studgy ye Law of Nature, tish none of our shtudgy<sup>643</sup> ». Même le personnage du maçon, pourtant du même camp que lui,

---

<sup>639</sup> R. HOWARD, *Five new Plays, viz. The Surprisal, The Committee, Comedies, and The Indian Queen, The Vestal Virgin, The Duke of Lerma, Tragedies, op. cit.*, (1662), acte I, p. 63, puis acte III, p. 85.

<sup>640</sup> *Id.*, acte I, p. 66 et acte II, p. 71.

<sup>641</sup> J. DRYDEN, *The Wild Gallant, op. cit.*, (1663), acte V, p. 69.

<sup>642</sup> T. OTWAY, *The Souldiers Fortune, op. cit.*, (1680), acte I, p. 6 ; T. SHADWELL, *The Humorists, op. cit.*, (1670), acte II, p. 16 ; T. OTWAY, *The Souldiers Fortune, op. cit.*, (1680), acte I, p. 2. Steven Pincus rapporte une anecdote selon laquelle, à la veille de la Restauration, le marquis de Newcastle aurait averti le futur roi : « Every man is now become a state man » (S. PINCUS, « 'Coffee Politicians Does Create': Coffeehouses and Restoration Political Culture », *The Journal of Modern History*, vol. 67, n° 4, décembre 1995, p. 807-834, p. 807 ; l'anecdote est tirée de T. P. SLAUGHTER (éd.), *Ideology and Politics on the Eve of the Restoration: Newcastle's Advice to Charles II*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1984, p. 56).

<sup>643</sup> Bartoline a un défaut de prononciation, ce qui en fait forcément un personnage ridicule donc dominé, malgré son pouvoir de nuisance réel. On n'est donc pas surpris lorsqu'il cherche à épouser une femme beaucoup plus jeune, qu'il assume d'être un mercenaire sans scrupule qui refuse jusques aux lois du sang, c'est-à-dire les lois de la solidarité familiale. Une page plus tard, son appartenance au camp Whig achève de confirmer le stéréotype (J. CROWNE, *City Politiques, op. cit.*, (1683), acte III, p. 29). Plus généralement, les avocats, tout comme le recours à la protection de la loi, renvoient à la catégorie des dominés : les Whigs laissent ainsi leurs pauvres électeurs mourir de faim en refusant d'agir autrement que selon la loi (« according to Law »), de même que le maçon

semble choqué par cet opportunisme cynique (« you have no more honesty nor love for your Country, then to refuse to do your Countreys [*sic*] bus'ness, when you have received your Countreys money<sup>644</sup> »). Plus loin dans la pièce, on voit les mêmes personnages organiser une élection truquée :

*All the Beggars, and Man with the Basket* – Ay Master, we are all Whiggs, Master, we are all Whiggs.  
*2d Beggar* – Master, I poll'd for you.  
*3d Beggar* – I poll'd three times over, for my Lord: came in three several Coats, and passt for three men.

Ce passage laisse entendre que s'il y a de nombreux électeurs Whig, c'est uniquement à la suite de manipulations électorales, et par intérêt<sup>645</sup>. Dans la même pièce, Florio dit aussi à propos de l'élection du *Podestà* :

*Florio* – Ha! Ha! What a Coxcomb is this? Now he is gone he knows not whether, to catch he knows not whom [...] To the Politician, the believing empty-headed Rabble are his Bladders.

Après quoi ce dernier se compare comiquement à un exemple antique, celui de Brutus le conspirateur républicain, réplique d'autant plus cocasse qu'elle méconnaît sa référence :

*Podestà* – I read in *Plutarchus* that *Brutus* wou'd not trust his Wife *Portia* with Affairs of State, I'll imitate his Politiques<sup>646</sup>.

De manière plus générale, l'élection est dépeinte comme une source particulièrement faible de légitimité, avec par exemple cette réplique du *Podestà* à peine élu lui-même :

*Podestà* – I left my Gown, Hat, and Perriwigs upon that Couch, and there's no difference between the Lord *Podestà* and me but a Gown<sup>647</sup>.

Paradoxalement, le *Podestà* semble cependant suggérer que son pouvoir, issu d'une élection donc, pourrait bien être transmis à son fils, qui dispose des mêmes « qualités » que lui :

*Podestà*– I cou'd ha'made him such a States-Man, as these times cou'd not ha'produc'd. These times, pitiful Fellows, the Statesmen o'these times were all starv'd at Nurse. Some

---

catholique s'obstine dans son refus de répondre aux questions simple de Artall en invoquant son bon droit (*Id.*, acte II, p. 22 et acte I, p. 10). Dans *Madam Fickle* (D'Urfey), Zechiel, personnage dominé, est étudiant en droit au Temple.

<sup>644</sup>J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte III, p. 31.

<sup>645</sup> Pour une étude de la corruption politique entre les XVI<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle, voir les travaux de l'historien Mark Knights sur son blog : <https://blogs.warwick.ac.uk/historyofcorruption/> (consulté le 6 mai 2020).

<sup>646</sup> Ici encore, on peut supposer que l'ironie de faire de Portia une femme indigne de foi n'a pu être perçue que par un public lettré (J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte III, p. 33).

<sup>647</sup> *Id.*, acte III, p. 40.

of'em were Foundlings, one found under a Rump, another was a Maggot in *English Noll's Nose*<sup>648</sup>.

Cette citation reprend une fois de plus les origines modestes de ces hommes d'État comme source de comédie, ici associées directement au régime de Cromwell (« English Noll »). À la fin de la pièce, Craffy s'écrie « Policy! Am I grown from a Madman to a Politician<sup>649</sup>? » dans une exclamation qui semble résumer l'ensemble de la pièce.

Dans les années 1680, le mot de « party » s'ajoute à celui de « politick » pour se charger de connotations négatives comparables<sup>650</sup>. Un passage de *City Politiques* (Crowne) montre précisément cette transition, puisque le terme de « party » y est exploité en même temps que celui de « politick ». C'est le cas par exemple dans ce passage où le fils même du *Podestà*, Craffy, raconte une scène de violence politique :

*Craffy* – [...] stay! A *Camillo!* A *Camillo!* Say our party, what do you keep such a bawling for such a Fellow? Say one of theirs? Such a Fellow say our Party, and set up laughing and hissing, and a hissing and a laughing; for all your laughing and hissing I'll speak my mind, says the Man; will ye so? Says one of our party, and gives him a thump with his Elbow under the small Guts.

*Florio* – A good way of silencing a man<sup>651</sup>.

Dans cet extrait, le mot de « party », plusieurs fois répété, confond les obédiences opposées, et le débat politique, peu élevé dès le départ, dégénère rapidement. Tout est fait pour que le mot perde son sens, pour que le spectateur ne parvienne plus à suivre l'identité des personnages et ne retienne qu'une grande et futile confusion. On retrouve l'idée d'inconséquence des activités partisans dans *The Souldiers Fortune* (Otway), où c'est aussi un personnage dominé, Sir David Dunce, qui est associé à l'idée de parti : « [*Sir Dunce*] is one of those Fools forsooth, that are led by the Nose by Knaves to rail against the King and the Government, and is mightily fond of being thought of a Party<sup>652</sup> ». On observe ici une connotation supplémentaire, toujours négative : là où Sir Dunce croit être acteur des affaires politiques, il n'est en réalité qu'un pion

---

<sup>648</sup> *Id.*, acte IV, p. 47.

<sup>649</sup> *Id.*, acte V, p. 70.

<sup>650</sup> Selon l'*Oxford English Dictionary*, le terme de « party » employé au sens politique a d'abord eu des connotations négatives (proches de celle de « plot » ou « conspiracy ») avant de désigner, au début des années 1680, une opposition politique organisée. La constitution historique du parti Whig autour de la Crise de l'Exclusion est bien considérée par des historiens comme Barry Coward comme un saut qualitatif du point de vue de la participation populaire par rapport à la structure parlementaire : s'appuyant sur la culture préexistente des *coffee-houses* et des clubs comme le Green Ribbon plutôt que sur les réseaux et les intérêts de politique locale, le parti semble avoir eu une authentique assise populaire (B. COWARD, *The Stuart Age*, *op. cit.*, p. 338 et suivantes). Sur le processus de structuration du parti Whig, voir par exemple J. R. JONES, *The First Whigs: The Politics of the Exclusion Crisis*, Oxford, Oxford University Press, 1961.

<sup>651</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte I, p. 5.

<sup>652</sup> T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, *op. cit.*, (1680), acte I, p. 9.

manipulé par d'autres intérêts que les siens (« Fools [...] led by the nose »). Le mot de « party » n'est qu'un écran de fumée pour dissimuler l'instrumentalisation de couches intermédiaires qui s'illusionnent sur leur pouvoir réel (« mightily fond of being thought of... »). Un exemple de *The City-Heiress* (Behn) rejoint cette idée. Dans ce passage Wilding, personnage dominant donc, est déguisé en Lord Whig pour tromper Sir Timothy Treat-all, dominé et Whig authentique :

*Wilding* – 'Tis a Nation I hate, as indeed I do all Monarchies.

*Sir Timothy Treat-all* – Hum! Hate Monarchies! Your Lordship is most welcome.

*Wilding* – Unless Elective Monarchies, which so resemble a Commonwealth [...] And though I am a stranger to your Person, I am not to your Fame, amongst the sober Party of the *Amsterdambians*, all the French Huguenots throughout *Geneva*, even to *Hungary* and *Poland*, fames trumpet sounds your praise, making the Pope to fear, the rest to admire you. [...] The *Polanders* by me salute you, and have in this next new Election, prickt ye down for their succeeding King.

*Sir Timothy Treat-all* – How, my Lord, prickt me down for a King<sup>653</sup> !

Ce passage, en plus de sa virulence anti-Whig et de ces associations avec les stéréotypes des dominés classiques (association avec les Calvinistes, haine de la monarchie), fait allusion à une rumeur alléguant qu'un groupe de farceurs auraient fait croire à Shaftesbury qu'on lui proposait la couronne de Pologne, et que celui-ci, flatté, aurait accepté<sup>654</sup>. On retrouve l'idée d'hypocrisie associée aux personnages dominés : ici celle liée aux convictions antimonarchistes du personnage de Whig Treat-all, et à l'égoïsme secret de ses actions politiques. Le faux éloge de Wilding ne peut être comique que si l'on ne prend pas au sérieux la foule pan-européenne admirative des Whigs anglais. Cette accumulation peut cependant avoir l'effet inverse, celui de montrer, justement, la puissance du pouvoir et la réalité de la menace qui s'accumule contre le roi.

Dans d'autres exemples, comme celui tiré de *City Politiques* (Crowne), c'est justement cette idée inverse qui est chargée de connotations négatives : l'anxiété provient non pas du fait que la structure partisane est une simple couverture, mais précisément de l'idée que le parti permet une authentique participation populaire. Le mot est ainsi placé à la fois dans la bouche du *Podestà* corrompu, figure élue par le peuple mais prête à changer de bord par opportunisme (« Procure me a Pension, and I'll come over to your Party<sup>655</sup> »), et dans celle du simple maçon (« a Lye will give it the stamp of our Party, Lyes are the Supporters of our Arms, and the Great

---

<sup>653</sup> A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, op. cit., (1682), acte III, p. 30.

<sup>654</sup> Dans son introduction à la pièce dans les œuvres complètes d'Aphra Behn, Janet Todd relaie elle aussi cette rumeur, sans en mentionner de source (J. TODD (éd.), *The Works of Aphra Behn*, Londres, Routledge, 2018, vol. 7).

<sup>655</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, op. cit., (1683), acte I, p. 12.

Seal of our Corporation<sup>656</sup> »). Ce modeste maçon, rangé du côté Whig, conclura d'ailleurs avec obstination :

*Bricklayer* – I care not a Farthing for Reason, Law, nor Scripture, if they side with the Tories. I prefer *Whigg-Nonsense*, before *Tory-Reason*<sup>657</sup>.

Au-delà du comique lié à l'absurdité manifeste de l'entêtement du maçon, on peut percevoir dans cette réplique une certaine anxiété face à la menace que représente le partage du pouvoir avec les classes laborieuses : avec une telle force de conviction, même mal placée, le maçon peut représenter une véritable menace, comme les tensions de la pièce vont le montrer puisque celui-ci va bientôt prendre les armes. Au cœur de l'idée de parti, on retrouve ainsi la même menace de l'indistinction carnavalesque. Cette menace est présente sous une autre forme dans *The City-Heiress*, où Behn présente une vision particulièrement féroce de l'idée de parti. Cette idée est illustrée par le passage suivant, dans lequel le Tory Wilding reproche à son oncle Whig :

*Wilding* – You keep open house to all the Party, not for Mirth, Generosity or good Nature, but for Roguery. You cram the Brethren, the pious City-Gluttons, with good Cheer, good Wine, and Rebellion in abundance, gormandizing all Comers and Goers, of all Sexes, Sorts, Opinions, and Religions, young half-witted Fops, hot-headed Fools, and Malecontents: You guttle and fawn on all, and all in hopes of debauching the Kings Liege-people into Commonwealths-men<sup>658</sup>.

On retrouve ici, associé au mot de « Party » et aux Whigs, les mêmes caractéristiques que le stéréotype antérieur du *Roundhead* (dont on entend un écho dans l'expression de « Commonwealths-men ») : hypocrisie, esprit de rébellion, gloutonnerie<sup>659</sup>. Mais ce qui frappe surtout, c'est l'omniprésence du vocable de l'indistinction : « open house », « all the party », « cram », « all Comers and Goers », « all Sexes », « fawn on all », etc. Contrairement à ce qu'indiquaient les exemples précédents, l'imaginaire du parti est ici un imaginaire non pas structuré, discipliné, mais un fantasme angoissé du désordre, de la dissolution réelle des hiérarchies<sup>660</sup>.

---

<sup>656</sup> *Id.*, acte IV, p. 41. L'insistance sur les mensonges des Whigs (« Lyes ») fait sans doute plus particulièrement allusion à l'affaire des témoins irlandais corrompus par Shaftesbury pour faire monter l'hystérie autour du supposé complot papiste. Plus loin, Craffy, le fils stupide du Podestà, dit faire partie d'un groupe de Whigs (« Club o'young pollitick *Whigs* »), et se vante que certains des membres font partie de cabales haut placées (« have had the honour to fit in great Caballs », *Id.*, acte II, p. 20).

<sup>657</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte IV, p. 43.

<sup>658</sup> A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, *op. cit.*, (1682), acte I, p. 3.

<sup>659</sup> On note cependant que pour une fois, la consommation excessive d'alcool et l'esprit de débauche ne sont pas associés aux *Cavaliers*/Tories.

<sup>660</sup> Historiquement la naissance et la structuration des partis politiques lors de la Crise de l'Exclusion sont étroitement associées à la vindicte, à la division et à l'accusation, comme le reflètent à la fois les définitions de

Les connotations négatives de l'activité politique peuvent s'expliquer de deux façons. Tout d'abord le mot (comme celui de « business » souvent chargé des mêmes connotations), renvoie à une activité laborieuse, qui s'oppose implicitement à l'éthique aristocratique de plaisir et d'*otium*. Une réplique d'*Epsom-Wells* (Shadwell) montre très clairement cette opposition, lorsque Belvile se moque du fonctionnaire zélé Clodpate en lui lançant : « 'Tis fit such fools should govern and do the drudgery of the world, while reasonable men enjoy it<sup>661</sup> ». À la même période, toujours chez Shadwell, on retrouve une connotation semblable dans la bouche de Longvil, qui dit : « I am not such a Publick-spirited Fop, to lose one moment of my private pleasure for all that can happen without me<sup>662</sup> ».

Mais cela ne suffit pas à expliquer les instances relevées ici : la politique partisane est une activité inférieure aussi parce qu'elle est conçue, justement, comme une activité potentiellement praticable par chacun et sans rapport consubstantiel avec ceux qui s'y livrent, contrairement au pouvoir qui, lui, serait l'expression naturelle et spontanée de la supériorité essentielle du sujet qui l'exerce. On retrouve ici bien sûr l'écho de la tradition cosmologique élisabéthaine, d'inspiration néoplatonicienne, qui fait de l'ordre politique hiérarchique un corollaire de l'ordre cosmique : chacun à sa place, et malheur à qui vient troubler cet équilibre<sup>663</sup>. On remarque d'ailleurs que beaucoup de noms de personnages dominants évoquent directement la cour : Courtall de *She Wou'd if She Cou'd* (Etherege), Courtly de *The Humorous Lovers* (Cavendish), Courtine de *The Souldiers Fortune* (Otway), Harcourt de *The Country-Wife* (Wycherley<sup>664</sup>). Certes, la cour de Charles II n'est pas un lieu fermé ni réservé à la haute aristocratie : y travaillent de plus en plus d'officiers (au sens d'*office holders*), professionnels et éduqués, issus de couches inférieures, souvent de la *gentry*<sup>665</sup>. La cour évoque néanmoins une

---

*Oxford English Dictionary* (qui en exhibent les liens avoir le monde des procès et des complots) et les termes mêmes de Whig et de Tory, à l'origine dépréciatifs. La littérature sur la question inclut notamment T. HARRIS, *Politics Under the Later Stuarts: Party Conflict in a Divided Society, 1660-1715*, Londres, Longman, 1993, ainsi que M. KNIGHTS, *Politics and Opinion in Crisis, 1678-81*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

<sup>661</sup> T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, *op. cit.*, (1672), acte I, p. 8.

<sup>662</sup> T. SHADWELL, *The Virtuoso*, *op. cit.*, (1676), acte I, p. 3. On peut cependant détecter une légère ambivalence dans ces deux exemples : Longvil et Belvile ne font-ils pas preuve d'une légèreté coupable en ne prenant pas au sérieux les affaires de l'État ?

<sup>663</sup> On peut néanmoins remarquer le paradoxe d'un discours qui souligne à la fois la naturalité et la nécessité du pouvoir hiérarchique et ne cesse d'en représenter les transgressions et dysfonctionnements. Quand bien même ceux-ci seraient-ils considérés comme des désordres momentanés, des sursauts provisoires bientôt annulés par une Providence bienfaitrice, leur possibilité même suffit à démontrer le caractère précisément non naturel de l'ordre hiérarchique en place. Ces tensions seront examinées plus en détail plus loin. Pour une application de la doctrine néo-platonicienne du pouvoir à l'espace français, voir en particulier D. CROUZET, *Le Haut coeur de Catherine de Médicis*, Paris, Albin Michel, 2015.

<sup>664</sup> Une exception : Sir Courtly Nice, de la pièce éponyme, est un personnage dominé.

<sup>665</sup> Ces membres de la *gentry*, parfois riche et localement très influente, sont moins issus de classes sociales inférieures que perçues comme tels, même s'il est vrai qu'ils font rarement partie de la *nobility*. Ces nouveaux

vision plus traditionnelle de la vie politique, ancrée dans la permanence et centrée sur le roi, sans organisation structurée ou participation populaire, éléments en quoi on peut l'opposer symboliquement au système parlementaire et, plus tard, partisan.

D'où le caractère comique, voire carnavalesque, des pièces où le pouvoir échoit soudain à des petites gens qui, allant contre leur nature, ne savent jamais l'exercer correctement et provoquent le rire. Ainsi la portée politique de la moralité exercée par Sir Charles à la fin de *The City-Heiress* (Behn) est-elle explicite :

Do not trouble your decrepit Age with business of State.  
Let all things in their due order move,  
Let Caesar be the Kingdoms care and love;  
Let the Hot-headed Mutineers petition,  
And meddle in the Right of Succession<sup>666</sup>.

D'un côté, César, une figure du monarque Charles Stuart, règne de tout temps et par nature (il est même dépeint comme personnellement passif dans le processus, comme le montre l'expression « the Kingdoms care and love »), tandis que les rebelles (« Hot-headed Mutineers ») sont voués, eux aussi par leur nature même, à troubler l'ordre, à multiplier les pétitions, à se mêler de ce qui ne les regarde pas, à s'agiter inutilement et de façon contre-nature. Politique et pouvoir sont donc radicalement opposés. On trouve un épisode semblable dans *The Royalist* (D'Urfey), autour d'un dialogue entre Copyhold, qui change d'allégeance politique au gré de ses intérêts, et d'un personnage lui aussi nommé Sir Charles :

*Copyhold* – Is the world to come a Kingdom or a Common-wealth?  
*Sir Charles* – Heaven is a Kingdome, Sirrah.  
*Copyhold* – Is it? [...] Kingdoms are so tottering in these times, that gadzooks I am for the secure place, be it good or bad?  
*Sir Charles* – Why Rogue, is Hell a secure place?  
*Copyhold* – Aye, if it be a Commonwealth; for there if one Devil be your Enemy, another may be your Friend, so that you need not trust your business with a Court Favorite that shall promise you fairly to show his breeding, and cheat you damnably to show his Wit [...]  
*Sir Charles* – Thou Radish! how durst thou talk of Courts, and Favorites! Look to your Plough, you Dog, and to your Wife: See that her Shoes be clean, and mend her Stockings<sup>667</sup>.

---

venus permettent cependant bien un brassage géographique de plus en plus important : ils viennent souvent du Pays de Galles, de Cornouailles, d'Irlande ou du Nord de l'Angleterre. Pour un éclairage historique sur la question, voir S. JETTOT, « L'histoire des élites anglaises à l'époque moderne : de Lawrence Stone au triomphe de l'agency (1950-2011) », dans L. Coste, S. Minvielle et F.-C. Mougél (éd.), Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2019, p. 217-234.

<sup>666</sup> A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, op. cit., (1682), acte V, p. 61.

<sup>667</sup> T. D'URFEY, *The Royalist*, op. cit., (1682), acte I, p. 7. Il est intéressant de noter que le monopole du pouvoir passe ici par un contrôle des femmes (« See her Shoes be clean, and mend her Stockings »). On reviendra plus loin

Sir Charles renvoie le douteux Copyhold aux activités qui correspondent à son statut, voire à sa nature inférieure (« Thou Radish ») : la vie domestique, le travail ingrat et répétitif, la sphère privée. Son seul pouvoir est celui de patriarche familial : faute de pouvoir se mêler des affaires d'État, il lui reste toujours sa femme sur qui exercer son autorité. On remarquera cependant que si Sir Charles rabroue Copyhold, l'efficacité de sa réprimande est largement laissée à la discrétion de l'acteur : on peut facilement imaginer une mise en scène où Sir Charles s'emporterait comme un barbon précisément parce qu'il aurait perdu le contrôle, où Copyhold jouerait les bouffons provocateurs et emporterait l'adhésion du public en osant exposer les mensonges et bassesses du pouvoir, vérités par ailleurs sans cesse réaffirmées par la tradition comique de la Restauration<sup>668</sup>. L'adjectif « politick », et plus largement la pratique de la politique comme activité, sont ainsi toujours teintés de connotations négatives et associés aux personnages dominés.

#### b) Réinvestissement du *topos* carnavalesque

On comprend ainsi dans quelle logique s'inscrit le *topos* profondément carnavalesque de la prise de pouvoir par les dominés, lieu commun présent dans de nombreuses pièces. Le trope de la prise de contrôle politique par le bas est en partie hérité : pour reprendre les termes de Nadia Rigaud, il est vrai que « l'homme nouveau fait toujours peur, même si chacun des dramaturges se montre sensible à sa puissance, fût-elle satanique », aussi bien dans la tradition élisabéthaine que dans d'autres traditions encore antérieures<sup>669</sup>. Il est vrai aussi que l'*Interregnum* a été très tôt représenté comme un moment de bouleversement carnavalesque, avec la menace et l'espoir qu'un tel bouleversement constitue<sup>670</sup>. Dans *The Rump*, une pièce de John Tatham représentée à Dorset Court dès 1659, Cromwell est ainsi décrit comme l'agent de

---

sur les aspects ambigus de cette citation : Sir Charles ne répond pas vraiment à la critique de Copyhold, qui n'est donc pas complètement invalidée.

<sup>668</sup> La figure du tricheur (« cheat you damnably ») est ambiguë : ses pratiques témoignent à la fois de son prestige, de sa maîtrise du jeu social et de son insuffisance en tant que sujet, la victoire par tricherie étant toujours teintée d'une infériorité ontologique et morale. Sur le jeu, voir aussi la partie « Cas particulier du jeu », p. 320 et suivantes.

<sup>669</sup> N. RIGAUD (éd.), *Aspects du Théâtre Anglais (1594-1730)*, op. cit., p. 36.

<sup>670</sup> Sur ce sujet, on peut citer par exemple Christopher Hill : « foolery had a social function in medieval society [...] It was a safety-valve: social tensions were released by the occasional *bouleversement*; the social order seemed perhaps that much more tolerable. What was new in the seventeenth century was the idea that the world might be *permanently upside down* » (C. HILL, *The World Upside Down: Radicals Ideas during the English Revolution*, op. cit., p. 16-17). Barry Coward nuance cependant cette perspective : « the county committees came to be infiltrated by men from outside the traditional ruling borough and county elites [...] Too much, however, can be made of the low social origins and radicalism of the 'new men' » (B. COWARD, *The Stuart Age*, op. cit., p. 217).



ce retournement par sa femme : « [he] made brewers, dramen, coblers, tinkers, or anybody, lords. Such was his power<sup>671</sup> ».

À la Restauration, l'exemple de *The Committee* (Howard) est sans doute le plus parlant. La pièce est centrée sur le règne carnavalesque, donc provisoire, d'une bande d'anciens domestiques arrivés au pouvoir après des bouleversements dont la nature exacte n'est pas explicitée dans la pièce, mais qui ont abouti à la prise de pouvoir d'un « Comité de Séquestration »<sup>672</sup>. Dès la première scène, Mrs Day est présentée comme une arriviste : personnage burlesque et inquiétant à la fois, elle se considère comme membre légitime de l'élite (« the better sort ») depuis que son mari est membre du Comité, et se plaint d'un voyage en coche qu'elle considère comme une dégradation. Quelques répliques plus loin pourtant son fils Abel trahit leurs humbles origines en poussant des jurons, ses habitudes ne l'ayant pas quitté malgré une ascension sociale fulgurante. Sa mère le reprend fermement :

*Mrs Day* – Will you never leave your Forsooths? Art thou not asham'd To let the Clerk carry himself better, And shew more breeding than his Master's Son<sup>673</sup> ?

Malgré des origines qui imposeraient une certaine retenue, Mrs Day insiste pour que l'on l'appelle « your Honour » et « her Ladyship » tout au long de la pièce. Ces origines sont brutalement moquées plus loin dans la pièce, lorsqu'on apprend que Mrs Day travaillait auparavant en cuisine, et précisément pour ce Colonel Careless qu'elle est parvenue à priver de son domaine :

*Careless* – Nothing anger'd me but that  
My old Kitchen-stuff-acquaintance look'd another Way,  
And seem'd not to know me<sup>674</sup>.

Le cas de *The Committee* est d'autant plus pertinent qu'il présente un double renversement typiquement carnavalesque de l'ordre naturel du pouvoir : non seulement la plèbe règne sur

---

<sup>671</sup> J. TATHAM, *The Rump, or, The Mirrour of the Late Times*, Londres, W. Godbid for R. Bloome, 1660, act V, scene 1. On peut aussi renvoyer à ces vers d'Alexander Brome, cités par Nicholas Jose : « These were *Lord Keepers*, but of *Cows and Swine*, / *Lord Cobblers*, and *Lord Drawers*, not of Wine. / *Fine Cockney-pageant Lords*, and *Lords Gee-hoo*, / *Lord Butchers*, and *Lord Butlers*, *Dray-lords* too » (N. JOSE, *Ideas of the Restoration in English Literature (1660-71)*, op. cit., p. 17).

<sup>672</sup> Il est intéressant de remarquer que *The Committee* a été joué avec beaucoup de succès au moins jusqu'aux années 1690 : *The London Stage* rapporte un chahut par les « Williamites » jusqu'en 1689, preuve d'une durabilité étonnante de sa pertinence politique qui irait dans le sens de la continuité des stéréotypes. Le roi Jacques II, la reine et leur cour sont d'ailleurs venus voir la pièce aussi tard qu'en décembre 1685, selon la même source (W. VAN LENNEP, E. L. AVERY et A. H. SCOUTEN (éd.), *The London Stage, 1660-1800*, op. cit.).

<sup>673</sup> R. HOWARD, *Five new Plays, viz. The Surprisal, The Committee, Comedies, and The Indian Queen, The Vestal Virgin, The Duke of Lerma, Tragedies*, op. cit., (1662), acte I, p. 57 et p. 59 pour cette citation et la précédente.

<sup>674</sup> *Id.*, acte III, p.78. L'ancien domestique Obadiah fait également partie du Comité, alors qu'à l'inverse, « honest Ned », le servant loyal, s'est vu déclassé.

l'élite, mais les femmes dominent les hommes, comme Mrs Day domine son mari<sup>675</sup>. Il l'affuble sans cesse du surnom de « sweet duck », d'autant plus ridicule que Mrs Day ne cesse de le castrer symboliquement :

*Mrs Day* – If I did nor bear you up,  
Your heart wou'd be down in your Breeches<sup>676</sup>.

C'est elle qui dirige son fils, son mari et les affaires de l'État dans une gouvernance présentée comme monstrueuse, comme nous l'avons vu plus haut<sup>677</sup>. L'expression la plus aiguë de ce scandale a lieu lorsqu'un musicien chante une chanson pour le groupe des personnages réunis, dont voici la première strophe :

Now the Vail is pull'd off, and this pitiful Nation  
Too late see the gull of a Kirk-Reformation,  
How all things that shou'd be  
Are turn'd topsie turvy;  
The Freedom we have,  
Our Prince made a Slave,  
And the Masters must now turn the Waiters.  
The great ones obey,  
While the Rascals do sway,  
And the Loyals to Rebels are Traytors <sup>678</sup>.

« Our Prince made a Slave », « the Masters must now turn the Waiters », « The great ones obey, / While the Rascals do sway » : le thème carnavalesque qui structure la pièce est ici rendu transparent, et la chanson fonctionne comme une grille de lecture pour l'ensemble de la pièce. Conformément au système des stéréotypes, la pièce suggère que ces parvenus sont également non-conformistes<sup>679</sup>.

On trouve cette terreur du règne de la plèbe, associée à l'*Interregnum*, jusque dans les années 1680, par exemple dans *The Royalist* (D'Urfey), *The Souldiers Fortune* (Otway) ou *City*

---

<sup>675</sup> Ce type de renversement constitue aussi une tradition, avec notamment l'*Epicoe* de Ben Jonson, dont le succès est l'un des plus retentissants des décennies suivant la Restauration. On peut aussi citer le sous-genre des satires, pièces et pamphlets des « parliament of women », populaires dès la guerre civile, ou encore William Cartwright, *The Lady Errant* (W. CARTWRIGHT, *The Lady-errant*, Londres, Humphrey Moseley, 1651).

<sup>676</sup> R. HOWARD, *Five new Plays, viz. The Surprisal, The Committee, Comedies, and The Indian Queen, The Vestal Virgin, The Duke of Lerma, Tragedies, op. cit.*, (1662), acte I, p.63. « Your heart » prend ici le sens de « your courage ».

<sup>677</sup> On découvre cependant à la fin de la pièce qu'en un retournement de situation étonnant, tout castré qu'il est, M. Day entretient tout de même des maîtresses, qui lui ont donné plusieurs bâtards. Cette énergie sexuelle, d'autant plus inattendue chez un personnage dominé qu'elle n'est pas strictement nécessaire du point de vue de l'intrigue, n'invalide pas pour autant son humiliation : elle permet plutôt d'humilier les deux personnages de façon égale.

<sup>678</sup> R. HOWARD, *Five new Plays, viz. The Surprisal, The Committee, Comedies, and The Indian Queen, The Vestal Virgin, The Duke of Lerma, Tragedies, op. cit.*, (1662), acte IV, p. 93.

<sup>679</sup> Le manteau noir d'Abel le fils Day (et sans doute les costumes en général), l'hypocrisie religieuse de la famille ainsi que les noms bibliques des membres du comité l'indiquent clairement.

*Politiques* (Crowne). Dans *The Souldiers Fortune* (Otway), le personnage de Beaugard commente pour son ami Courtine l'histoire de passants (des personnages muets qui ne réapparaissent guère par la suite) dans un passage satirique particulièrement virulent :

*A Clumsie fellow marches over the Stage drest like an Officer.*

*Courtine* – Curse on him for a Rogue, I know him. The Rascal was a Retailer of Ale but yesterday, and now he is an Officer and be hang'd [...]

*Enter another gravely drest.*

*Beaugard* – There, there's another of my acquaintance, he was my Fathers Footman not long since, and has pimpt oftner for me than he has pray'd for himself; that good quality recommended him to a Noble-man's service, which together with flattering, fawning, lying, spying and informing, has rais'd him to an employment of trust and reputation [...]

*Enter two more seeming earnestly in discourse.*

*Beaugard* – That's seasonably thought on, look there, observe but that Fellow on the right hand, the Rogue with the busiest Face of the two, I'll tell thee his History. [...] He was born a Vagabond, and no Parish own'd him; his Father was as obscure as his Mother publick.

*Courtine* – He comes from a very good Family, heaven be prais'd.

*Beaugard* – The first thing he chose to rise by, was Rebellion, so a Rebel he grew, and flourisht a Rebel, fought against the King, and helpt to bring him to the Block.

*Courtine* – And was he not Religious too ?

*Beaugard* – Most devoutly! He would pray till he cry'd, and preach till he foam'd, which excellent Talent made him popular, and at last prefer'd him to be a worthy Member of that never to be forgotten Rump Parliament.

*Courtine* – Pray Sir be uncovered at that, and remember it with Reverence.

*Beaugard* – In short, he was a Committee-man, Sequestrater and Persecutor General of a whole country, by which he got enough at the King's Return to secure himself the general Pardon. [...]

*Courtine* – He has been a great noise-maker in factious Clubs these seven years, and now I suppose he is courting that Worshipful Rascal to make him Recorder of some factious Town.

*Beaugard* – To teach Tallow-Chandlers and Cheese-mongers how far they may rebel against their King by vertue of Magna Charta<sup>680</sup>.

Le premier passant était vendeur de bière, le suivant valet de pied, le suivant vagabond (au sujet duquel on note également le zèle religieux) : tous ont connu des ascensions sociales spectaculaires grâce au moment carnavalesque des années 1640. Ce passage en rappelle un autre, tiré ici de la préface de *The Royalist* (D'Urfey), pièce représentée dès 1682 :

Here we shall see a Butcher, a great Commonwealths Man [...] swearing bloodily by all the Oxen, Calves, Hogs, Sheep and Lambs in his slaughter house, the Duke shall never come to the Crown, vows he will fight for the Establish't Religion till he is slic't into Cutlets, yet bid him make Confession of his faith, and 'tis ten to one he mistakes the Lords Prayer for the Creed<sup>681</sup>.

---

<sup>680</sup> T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, op. cit., (1680), acte II, p. 19.

<sup>681</sup> Préface de T. D'URFEY, *The Royalist*, op. cit., (1682), n. p.

On voit ici combien l'hypocrisie religieuse, le goût de la rébellion et le statut social modeste du personnage se conjuguent pour constituer un même stéréotype. On voit aussi la continuité présentée entre la rébellion lors de la période cromwellienne (« a great Commonwealths Man ») et l'engagement Whig lors des premiers sursauts de la crise de l'Exclusion (« the Duke shall never come to the Crown »). Depuis toujours, la plèbe est trop ignorante pour régner, mais elle a le goût du pouvoir et du sang. Le passage suivant, tiré de *City Politiques* (Crowne), est certes moins inquiétant, mais suit pourtant la même logique : aux supérieurs par essence les subtilités du gouvernement, aux inférieurs les basses besognes, les tâches insignifiantes.

*Governor* – A Pention? A Whip you rascal; go Sirrah, I give you liberty, follow your Trade, and mind all of you your own matters, leave State affairs to your Governours<sup>682</sup>.

Les affaires de l'État ne sauraient être confiées au peuple que dans un moment de folie collective, hautement préjudiciable mais, heureusement, bientôt terminé. Dans cette pièce, Sir Charles ne manque pas de rappeler à son ennemi Oldcut l'humiliation de ses origines modestes, cette fois-ci dans le petit commerce (« thy Mother, if my Memory fail me not, sold Turnips<sup>683</sup> »). L'historien Jonathan Scott formule cette stratégie rhétorique de la façon suivante : « No aspect of the parliamentary cause did more than its 'popularity' to consolidate royalism ». Le supposé soutien des classes sociales les plus basses à la cause parlementaire aurait été, selon Jonathan Scott, l'un des aiguillons principaux de l'engagement dans le camp royaliste<sup>684</sup>.

*City Politiques* (Crowne) ajoute à ce système une complexité supplémentaire, dans la mesure où la pièce dénonce aussi la cruauté des Whigs, capables de laisser mourir de faim les électeurs pauvres qu'ils ont payés pour arriver à leurs fins électorales. On y retrouve donc à la fois l'association des Whigs avec les classes sociales inférieures, l'idée de trahison et de manquement à la parole donnée (qu'on pourrait opposer implicitement au bon gouvernant patriarcal, qui a l'affection d'un bon père de famille pour ses sujets), ainsi que le rapport avare à l'argent évoqué précédemment. À l'inverse, l'absence de la haute noblesse parmi les personnages dominés auparavant constatée se confirme lorsque ces dominés deviennent Whigs. L'exemple le plus frappant de ce phénomène se trouve peut-être dans *The City-Heiress* (Behn),

---

<sup>682</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte I, p. 12. On peut envisager une lecture alternative, fondée sur l'interprétation du texte par les acteurs, où le « rascal » serait victime de l'injustice du gouverneur. Mais en l'absence d'éléments de preuve positifs, et considérant par ailleurs que le gouverneur est la figure la plus sage de la pièce, on écartera ici cette possibilité.

<sup>683</sup> *Id.*, acte I, p. 9.

<sup>684</sup> J. SCOTT, *England's Troubles: Seventeenth-Century Political Instability in European Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 145.

lorsque Sir Timothy Treat-all, qui tient chez lui table ouverte pour les Whigs, cherche à savoir de son valet qui sera son invité ce soir :

*Sir Timothy* – What Lords have we, *Jervice*?

*Jervice* – Lords, Sir! truly none.

*Sir Timothy* – None! what ne'er a Lord! Some mishap will befall me, some dire mischance: Never a Lord! ominous, ominous! our Party dwindles dayly. What, nor Earl, nor Marquiss, nor Duke, nor ne'er a Lord? Hum, my Wine will lie most villainously upon my hands to night, *Jervice*. What have we in store of Knights and Gentlemen?

*Jervice* – I know not what Gentlemen there be, Sir; but there are Knights, Citizens, their Wives and Daughters.

*Sir Timothy* – Make us thankful for that; our Meat will not lie upon our hands then,

*Jervice*: I'll say that for our little *Londoners*, they are as tall fellows at a well-charg'd Board as any in *Christendom*.

*Jervice* – Then, Sir, there's Nonconformist-Parsons [...] there's Country-Justices and Grand-Jury-men.

*Sir Timothy* – Well enough, well enough, *Jervice*<sup>685</sup>.

Ce passage renvoie à la sociologie du stéréotype des dominés précédemment établie et la confirme parfaitement : si la haute noblesse est ici la grande absente des rangs du parti (« ne'er a Lord! »), les membres de la *gentry*, le monde civique, celui du droit ainsi que le peuple de Londres (« there are Knights, Citizens », « our little *Londoners* », « Country-Justices and Grand-Jury-men »), auxquels s'ajoutent enfin les Non-conformistes dans leur ensemble, sont représentés comme peuplant le parti Whig. Sans surprise vu la foule hétéroclite dont celui-ci est constitué, le parti ne semble pas promis à un avenir radieux (« our Party dwindles dayly »).

### c) Des lieux de sociabilités signifiants : l'exemple de la *coffee-house*

Certains lieux de sociabilité constituent aussi des indices de politisation : tavernes et *coffee-houses* surtout <sup>686</sup>. Le rôle crucial des *coffee-houses* dans la constitution et la

---

<sup>685</sup> A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, *op. cit.*, (1682), acte III, p. 24. On note dans cet extrait une nuance intéressante : Sir Timothy semble avoir reçu des nobles à sa table par le passé, qui ne viennent plus. Il est vrai que 1682, quand *The City-Heiress* est représentée et publiée, est aussi l'année où le comte de Shaftesbury commence à rencontrer de sérieuses difficultés avec la justice, bien que les charges retenues contre lui n'aboutissent pas. Il ne renonce pas au Whiggisme, mais se trouve obligé de s'exiler en 1683 et meurt rapidement. Quant à Buckingham, autre soutien des Whigs au sein de la haute noblesse, son activité au service de la cause décline brutalement à partir de 1680. Plus généralement, en 1682, la haute noblesse (*nobility*) s'est largement désengagée de la cause Whig.

<sup>686</sup> C'est moins le cas d'autres lieux de sociabilités tels que les parcs qui, bien que très présents dans les pièces, semblent moins directement connotés, c'est pourquoi ils ne seront pas abordés ici. Ces espaces sont, en théorie, plus faciles à contrôler pour la monarchie, ce qui en fait des espaces moins mixtes, et davantage fréquentés par la *nobility*. Pour une étude des parcs, voir par exemple le chapitre « New narratives of public spaces », dans C. WALL, *The Literary and Cultural Spaces of Restoration London*, *op. cit.*. Sur la notion de sociabilité et ses espaces au cours du long XVIII<sup>e</sup> siècle, voir les travaux du Groupement d'Intérêt Scientifique de l'Université de Brest

dissémination d'une culture Whig fait encore globalement consensus, bien que la théorie habermassienne qui y situe la naissance de l'espace public soit désormais en question<sup>687</sup>. Cette politisation des lieux de sociabilité correspond à une politisation plus large de pratiques culturelles comme la consommation de boissons, alcoolisées ou non : si l'on a déjà abordé plus haut la politisation de la quantité, la nature des boissons consommées a aussi son importance politique, comme l'atteste le nombre de pamphlets étudiés<sup>688</sup>. L'étude détaillée de ces discours révèle l'exploitation de tropes communs, en particulier le lien rhétorique construit entre consommation de café et disruption de l'ordre, présence étrangère menaçante ou parole politique incontrôlée. Ces discours issus de la culture populaire trouvent un écho important sur scène.

Le théâtre, ou plus précisément la comédie puisque ce lieu ne semble pas avoir été investi de potentialités tragiques, contribue à refléter et à construire ce rôle de la *coffee-house* sur scène. Plusieurs pièces associent des personnages dominés avec les *coffee-houses*, lieu privilégié de la sédition et de l'organisation de complots douteux. Dans *The Wild Gallant* (Dryden), le tailleur Bibber confesse qu'il réutilise à son compte les plaisanteries spirituelles qu'il entend dans les *coffee-houses* qu'il fréquente<sup>689</sup>. Dans *The Mulberry-Garden* (Sedley), un Forecast habillé tout de noir se souvient de ses belles années où il fréquentait ces établissements avec ses amis<sup>690</sup>. La même année paraît *The Sullen Lovers* (Shadwell), qui comporte aussi une allusion à la fréquentation des *coffee-houses* :

*Stanford* – For Variety, I ventur'd into a Coffee-house;  
There I found a Company of formal Starch'd-Fellows  
Talking Fravelly, Wisely, and nothing to the purpose;  
And with undaunted Impudence discoursing of the  
Right of Empires; The Management of Peace and War;  
And the great Intrigues of Councils; when o'my

---

« Sociabilités/Sociabilités », et en particulier l'ouvrage V. CAPDEVILLE et E. FRANCALANZA (éd.), *La Sociabilité en France et en Grande-Bretagne : L'émergence d'un nouveau modèle de société*, Paris, Le Manuscrit, 2014.

<sup>687</sup> Il faut rappeler que Charles II avait tenté en 1675 de faire fermer les *coffee-houses*, selon toute vraisemblance pour des raisons politiques. Après Habermas, l'étude historique de la *coffee-house* commence avec le travail fondateur de Steven Pincus (en particulier S. PINCUS, « 'Coffee Politicians Does Create': Coffeehouses and Restoration Political Culture », *op. cit.*). Plus récemment, on peut citer B. COWAN, *The Social Life of Coffee: The Emergence of the British Coffeehouse*, New Haven, Yale University Press, 2005 ; ou encore B. COWAN, « The Rise of the Coffeehouse Reconsidered », *The Historical Journal*, vol. 47, n° 1, mars 2004, p. 21-46. Sur la postérité de l'œuvre de Habermas, consulter également la synthèse de S. VAN DAMME, « Farewell Habermas ? Deux décennies d'études sur l'espace public », *op. cit.*, consulté le 20 mars 2019.

<sup>688</sup> Nombre de pamphlets politisent la consommation de café. « *A Cup of Coffee, or, Coffee in its Colours* » (1663), « *A Broadside Against Coffee, or, the Marriage of the Turk* » (1665) ou « *A Brief Description of the Excellent Vertue of that Sober and Wholesome Drink, Called Coffee* » (1674) associent tous la consommation de café avec la pratique du débat politique, que celle-ci soit connotée de façon négative, positive ou ambiguë.

<sup>689</sup> J. DRYDEN, *The Wild Gallant*, *op. cit.*, (1663), acte IV, p. 47.

<sup>690</sup> « We drank / Many a Dish of Coffee together » C. SEDLEY, *The Mulberry-Garden*, *op. cit.*, (1668), acte II, p. 28.

Conscience you wou'd have sooner took e'm for  
Tooth-Drawers then Privy-Counsellors<sup>691</sup>.

Le comique de ce passage se situe dans la disproportion entre un discours politique de haut vol (« Management of Peace and War », « great Intrigues of Councils ») et son appropriation induite par les modestes clients (« Tooth-Drawers ») qui de plus n'entendent rien à ce dont ils parlent. Ces clients sont décrits comme « formal Starch'd-Fellows », élément qui suggère le vêtement des Puritains, suggestion renforcée par l'absence d'humour que souligne le personnage. Dans *Sir Salomon, or The Cautious Coxcomb* (Caryll), Sir Salomon mentionne sa fréquentation des *coffee-houses* précisément au moment où son humiliation sexuelle est la plus évidente, c'est-à-dire au moment où sa promesse lui est dérobée par le personnage dominant :

*Sir Salomon* – I shall become the Discourse of every Coffy-house, be Libell'd, Lampon'd, Acted; and every Fool will think himself a Wit, when he talkes, and tells Stories of me<sup>692</sup>.

La parole incontrôlée, qui rappelle le charivari médiéval du cocu, prend ici la forme de simples ragots, mais même dans cette situation des échos politiques plus menaçants semblent évoqués discrètement dans l'usage des termes de « Lampon'd » et de « Libell'd ». *The Debauchee* (Behn) nous présente un Careless acculé par les circonstances à épouser Phebe la prostituée, qui se dit résigné à quitter sa famille, à renoncer à son héritage et, déclassement comique, à vendre du café avec elle<sup>693</sup>. Dans *The London Cuckolds* (Ravenscroft), c'est un *Alderman* bien sûr dominé qui dit fréquenter « Garraway's Coffee house<sup>694</sup> ». Dans *Sir Courtly Nice* (Crowne), Hothead, un Tory un peu trop enthousiaste, revient blessé d'une *coffee-house* où il s'est rendu exprès pour provoquer des Whigs<sup>695</sup>. Dans *City Politiques* (Crowne) enfin, on trouve l'échange suivant entre le *fop* Craffy et le charlatan Dr Panchy :

*Craffy* – Where did you take your Degree in, *Beargarden*?

*Dr Panchy* – In a learne'd University, Sir.

*Craffy* – I, the University of Coffee-houses, the University of Lies, where, if any one speaks Truth, the University forfeits its Charter. There thou'rt a Doctor, and the *Bricklayer* principal Fellow of a College<sup>696</sup>.

---

<sup>691</sup> T. SHADWELL, *The Sullen Lovers: or, the Impertinents*, op. cit., (1668), acte I, p. 4.

<sup>692</sup> J. CARYLL, *Sir Salomon; or, The Cautious Coxcomb*, op. cit., (1670), acte IV, p. 65.

<sup>693</sup> A. BEHN, *The Debauchee: or, the Credulous Cuckold*, op. cit., (1677), acte V, p. 58.

<sup>694</sup> E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, op. cit., (1681), acte I, p. 4.

<sup>695</sup> J. CROWNE, *Sir Courtly Nice: or, It cannot be*, op. cit., (1685), acte IV, p. 34. La pratique semble avoir été assez fréquente, à en croire les minutes du Parlement qui mentionnent plusieurs affaires de ce genre. Je remercie Emmanuel Lemée pour cette précieuse indication.

<sup>696</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, op. cit., (1683), acte V, p. 65.

Les *coffee-houses*, qu'on surnommait d'ailleurs « penny universities », sont ici comparées à des universités burlesques, avec des associations populaires aux connotations péjoratives<sup>697</sup>. D'autres exemples plus ponctuels témoignent de cette association sur la scène entre *coffee-house*, personnages dominés et Whiggisme. Le prologue de *City Politiques* (Crowne) mentionne aussi les *coffee-houses* comme centres de la dissension mais, fait notable, en les plaçant ainsi dans la lignée des théâtres. Ainsi :

The Coffee-Houses Theatres were grown,  
Where Zealots acted in a furious tone,  
Oliver's Porter Damming *Babylon*<sup>698</sup>.

Malgré le caractère topique de l'association entre *coffee-house* et subversion, cette tirade surprend, car on attendrait plutôt la relation inverse entre cause et effet : voir les théâtres devenir des lieux de débat virulent comme l'étaient déjà devenues les *coffee-houses*. La satire des *coffee-houses* est d'ailleurs hantée par la même peur de l'indétermination que les gouvernements carnavalesques évoqués plus haut, comme le démontre un pamphlet de 1673 identifié par Steven Pincus qui affirme que dans la *coffee-house* : « each man seems a Leveller, and ranks and files himself as he lists, without regard to degree or order; so that oft you may see a silly fop, a worshipful justice, a griping rook, and a grave citizen, a worthy lawyer, and an errant pickpocket, a reverend Nonconformist, and a canting mountebank, all blended together<sup>699</sup> ».

Plusieurs pièces investissent même la *coffee-house* comme lieu d'action dramatique<sup>700</sup>. Parmi les pièces du corpus, c'est le cas dès 1668 avec la spectaculaire scène centrale de la comédie *Tarugo's Viles* (St Serfe), et celle tirée de *The Royalist* (D'Urfey). Dans le premier cas, la scène en question occupe en réalité tout un acte. Celle-ci est rattachée de façon assez lâche à l'action principale : Tarugo, un fils cadet d'aristocrate, se déguise en cafetier pour échapper à ses poursuivants, ce qui constitue un prétexte à représenter une variété de dialogues et de

<sup>697</sup> Les premières *coffee-houses* sont d'ailleurs apparues à Oxford plutôt qu'à Londres.

<sup>698</sup> Prologue de J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), n. p. L'édition originale précise « Spoken by Mr. Smith ».

<sup>699</sup> S. PINCUS, « 'Coffee Politicians Does Create': Coffeehouses and Restoration Political Culture », *op. cit.*, p. 815. Précisons aussi que, selon plusieurs études récentes, dont celle de Steven Pincus, les femmes étaient aussi présentes dans au moins certaines des *coffee-houses* les plus à la mode (voir par exemple M. ELLIS, « Coffee-Women, The Spectator and the Public Sphere in the Early Eighteenth Century », dans E. Eger *et al.* (éd.), *Women in the Public Sphere: Writing and Representation, 1700-1830*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 27-52 ; mais aussi B. COWAN, « What Was Masculine About the Public Sphere? », *History Workshop Journal*, vol. 51, n° 1, Printemps 2001, p. 127-157).

<sup>700</sup> Cette tradition se perpétue après 1688, avec par exemple *The New Athenian Comedy* d'Elkanah Settle (1693), *The Generous Husband, or, The Coffee-House Politician* de Charles Johnson (1711), *The Coffee-House, A Dramatick Piece* (1737) et *The Usurpers, or, The Coffee-House Politicians, A Farce* (1749), tous les deux de James Miller.



saynètes. La mixité sociale qui est le propre de la *coffee-house* est signalée à deux reprises : au début de la scène dans une didascalie (« *enter several Customers of all Trades and Professions*<sup>701</sup> »), mais aussi dès la liste des *dramatis personae* qui, en faisant la liste des lieux de l'action, annonçait déjà : « *A Coffee-House, where is presented a mixture of all kinds of people* ». La scène s'ouvre sur une parodie de l'exotisme vague des placards publicitaires vantant les mérites du cafés évoqués plus haut :

*Tarugo* – I'll assure you, this is of the first fruits brought home from the Gardens of *Sestos* and *Abidos*.

*Customer* – What places are those?

*Tarugo* – They are two houses of Pleasure four miles from *Constantinople*; the one belongs to the Grand-Signeur's Tallow Chandler, the other to the Gold-finer of the *Seraglio*<sup>702</sup>.

En plus du comique, peut-être involontaire, de la référence géographique incorrecte (*Sestos* et *Abidos* se situant en réalité à environ 200 kilomètres de Constantinople), on retrouve une fois de plus dans ce passage un écho carnavalesque, avec la promotion du fabricant de bougies de suif en « Grand-Signeur<sup>703</sup> ». Les soi-disant propriétés médicinales du café sont ensuite lues par un client à voix haute, lecture qui constitue un prétexte à un commentaire politique :

*Customer (reads)*– The Physical operations of Coffee, are dissolving of Corns, correcting Convulsion-fits upon the Temples of the Posteriors, and cooling those fiery Blisters upon the Liver that's procur'd by extraordinary drinking of *Lemonado* that's warm'd with the frosted Christal of the *Alps*. As for its operations upon the faculties of the Soul, that varies according to the several Climats; for in *Spain*, when the steam is apply'd to the eyes, it renders the Inhabitants there most foreseeing and perspicacious in forreign Discoveries; and when under the Ears of a *French-man*, it fills his head so full of Pantaloons, and Sarabands, that he can no more forbear Dancing, then if he were bit with a Tarantula. In *England* agen it has more politick Effects in appearance, but little to the purpose, for every Pragmatical fellow will be cementing the Cracks and Flaws of the Government, especially when the vapour mounts into the Noddle of a snivelling Lay Elder; for there commonly it fixes till it has dissolv'd all the ligaments of Loyalty. But 'tis most usefull to the *Hollanders*; for when their brains are stupifi'd with condens'd Clouds, by eating and drinking too much Hair-grout and Brandee, then they use it by way of Glyster to remove these knotty impediments; but instead of making these Dull vapours transpire through the

---

<sup>701</sup> T. ST SERFE, *Tarugo's Wiles: or, the Coffee-House*, op. cit., (1667), acte III, p. 17. On peut remarquer la légère différence qui sépare l'indication des *dramatis personae* de celle de la didascalie : alors que « all kinds of people » est inclusif, « of all Trades and Professions » restreint le groupe en désignant plus spécifiquement les avocats, les marchands et les boutiquiers, c'est-à-dire la couche sociale qui constitue l'essentiel des personnages dominés.

<sup>702</sup> *Id.*, (1667), acte III, p. 17.

<sup>703</sup> Si le comique de l'indication géographique erronée a pu être incompris de beaucoup de spectateurs et de lecteurs, il ne faut pas négliger les connaissances géographiques des marchands de Londres, dont beaucoup sont affiliés avec la *Levant Company*, qui fait commerce entre autres avec Constantinople. On peut aussi supposer que clercs, dockers ou agents des douanes pouvaient aussi avoir des connaissances géographiques de base sur la région. Enfin, cette erreur peut aussi être une allusion cryptée à des lieux de plaisir plus familiers des londoniens.

passage of the head, by way of repercussion, they come tumbling down the body, and fly into the Breeches with as great fury as a Cork does from English Bottle-Ale<sup>704</sup>.

Les propriétés physiques du café sont ici représentées comme ayant des effets différenciés à travers l'Europe, avec une chute progressive dans le burlesque : en Espagne le café déclenche les grands voyages coloniaux, en France il est responsable d'explosion de joie incontrôlée, en Hollande ses effets sont laxatifs. L'Angleterre se situe juste avant la Hollande sur cette échelle bouffonne : on y retrouve à la fois le lien avec une pratique dégradée de la politique (« every Pragmatical fellow will be cementing the Cracks and Flaws of the Government »), mais aussi avec des fluides corporels divers (« snivelling »). Quelles que soient les prétentions des Anglais au discours politique sérieux, la similitude des effets en Angleterre et en Hollande (une affaire de vapeurs dans les deux cas) suggère immanquablement pour la première la même conclusion que pour la seconde, à savoir une chute farcesque dans le scatologique, la logorrhée n'étant peut-être, au fond, rien d'autre qu'un équivalent verbal d'incontinences d'autres types. Les élucubrations pseudo-politiques de ces apprentis sorciers ne sont donc guère à prendre au sérieux.

S'ensuivent une série de conversations entre divers groupes de clients de la maison, que le cafetier appelle pompeusement, en une autre forme d'appropriation comique par le bas de discours élevés, « like the School of Athens », un lieu où les esprits les plus raffinés de la ville peuvent venir discuter doctement des sujets les plus graves (« where all things are debated with reason »), les termes de « debate » et de « reason » évoquant à la fois les efforts de la Royal Society et les ambitions parlementaires<sup>705</sup>. Les clients y discutent en effet aussi bien de philosophie que de rhétorique, de sciences, de peinture, de géographie, d'astronomie et surtout, bien sûr, de politique, s'appropriant de façon burlesque ces discours variés. Certains clients sont même désignés comme des « Schollars », c'est-à-dire qu'ils disposent d'un savoir potentiellement légitime (ils traitent d'ailleurs avec condescendance les autres clients d'« Illiterati<sup>706</sup> »). Tous ces dialogues dégénèrent pourtant en échanges burlesques, comme ce récit de la première transfusion sanguine entre un mouton et un cheval qui dégénère en un accouplement farcesque<sup>707</sup>. La dernière réplique du cafetier attire en particulier l'attention : elle

---

<sup>704</sup> T. ST SERFE, *Tarugo's Wiles: or, the Coffee-House*, op. cit., (1667), acte III, p. 18.

<sup>705</sup> Plus loin, la *coffee-house* est comparée à la Table Ronde, autre allusion héroï-comique (T. ST SERFE, *Tarugo's Wiles: or, the Coffee-House*, op. cit., (1667), acte III, p. 20).

<sup>706</sup> Dans *Sociable Knowledge*, Elizabeth Yale insiste sur la réalité historique de la présence de scientifiques dans les *coffee-houses*, qui servaient aussi de lieu de diffusion de savoir, avec les limites qu'on imagine (E. YALE, *Sociable Knowledge: Natural History and the Nation in Early Modern Britain*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2015).

<sup>707</sup> De semblables expérimentations ont bel et bien eu lieu à Gresham College autour de cette époque : Pepys assiste à une transfusion sanguine entre deux chiens le 14 novembre 1666, et entre un mouton et un homme le

distingue la clientèle économe des *coffee-houses* de celle, plus généreuse, des tavernes, distinction dont le sens politique apparaît dans le contexte symbolique établi plus haut, et qui confirme la circulation des caractéristiques des personnages dominés. Le cafetier dit ainsi :

*Coffee-master* – I suspect this trade will not hold out, for I perceive the *Vertuosi* are a company of empty fellows, and most of 'em come here onely to change their breath with the stem of my Coffee. The truth is, the Claret-Philosophers (though they be few) are my best Customers, for when they come reeling in, no less than half a score Dishes they require to settle their Stomacks. Well, I'll [*sic*] try it yet a month longer, and if I fail then, I am resolv'd to take a House near a Pump, and with a stock of rotten Raisons and *Salsa-parilla*, set up a brewing of a Dyet-drink<sup>708</sup>.

La scène se clôt sur un dernier écho carnavalesque lorsque la femme du boulanger débarque pour briser l'harmonie de la compétition homosociale et ramener son mari à son four :

*Baker's wife* – O! you are a fine man indeed! to leave the Government of the Oven\_now, when 'tis cramm'd with the *English Consulls* pastry [...] since my Husband came to be a *Vertuoso*-Hunter in these Prating-houses, he has altogether left off the caring for his poor family<sup>709</sup>.

La castration publique dont fait l'objet le boulanger rabroué par sa femme (« you are a fine man indeed! ») rappelle les associations des personnages dominés avec des performances masculines déficientes. L'expression « Government of the Oven » et le fait que les pâtisseries soient destinées au consul d'Angleterre ne font bien sûr qu'ajouter à l'ironie de la situation<sup>710</sup>. Bien qu'il ne soit guère aisé d'identifier exactement l'objet exact de la satire (la pièce fut pourtant jugée « very satyricall » par une source contemporaine), il est clair que les discours des *coffee-houses*, associés à des personnages dont les caractéristiques recourent largement celles des dominés, ne sauraient être pris au sérieux<sup>711</sup>.

---

21 novembre 1667 (<https://www.pepysdiary.com/diary/1667/11/21/>, consulté le 16/05/2020). *The Virtuoso* (Shadwell) y fait également allusion (T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, *op. cit.*, (1672), acte II, p. 33). La proximité temporelle entre ces expériences et les premières représentations de la pièce pourrait refléter soit l'efficacité de la diffusion des savoirs contemporains, soit un certain optimisme de St Serfe, qu'on retrouve dans une allusion rapide à Ambroise Paré, en la bonne connaissance que son public pouvait avoir de l'actualité scientifique, à moins que la référence n'ait été ajoutée plus tard, au moment de l'impression de la pièce (T. ST SERFE, *Tarugo's Wiles: or, the Coffee-House*, *op. cit.*, (1667), acte III, p. 25). De même, le texte fait allusion plus loin à Machiavel et Platon, autres clins d'œil de connivence adressés à la partie la plus éduquée du public (*Id.*, (1667), acte III, p. 20). De *The Alchemist* de Ben Jonson à *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe en passant par *The Virtuoso* de Thomas Shadwell, les représentations de scientifiques sur scène constituent une véritable tradition. (Sur le sujet, voir aussi E. GARCIA SANTO-TOMAS (éd.), *Science on Stage in Early Modern Spain*, Toronto, University of Toronto Press, 2019).

<sup>708</sup> T. ST SERFE, *Tarugo's Wiles: or, the Coffee-House*, *op. cit.*, (1667), acte III, p. 28. Cette citation évoque allusivement une possible présence de royalistes dans la *coffee-house*, dont la prudence (« though they be few ») pourrait s'expliquer par le caractère politiquement hostile de l'endroit.

<sup>709</sup> *Id.*, (1667), acte III, p. 23.

<sup>710</sup> Rappelons que la pièce est censée se dérouler en Espagne.

<sup>711</sup> Il est ainsi difficile de déterminer si ce sont les clients qui sont ridiculisés parce qu'ils déforment le discours scientifique, ou les scientifiques eux-mêmes. La référence à la source contemporaine provient de A. SCULLION,

Tout comme la scène de *Tarugo's Wiles* (St Serfe), celle de *The Royalist* (D'Urfey) constitue une sorte de pause satirique dans le développement de l'action principale. Là aussi, la scène est justifiée dramatiquement par un déguisement : Broom, un personnage Tory, décide d'aller espionner ce qu'il se passe dans une *coffee-house*. La scène s'ouvre sur une série de personnages secondaires pénétrant le lieu, semblant déjà pris dans d'âpres mais vaines controverses, comme prend soin de le préciser la didascalie (« seeming earnestly in dispute with each other<sup>712</sup> »). Ici encore, le statut social inférieur des personnages et sa disproportion avec l'ambition démesurée de leur discours constituent la source principale de comique. Le comique est redoublé par l'esprit de compétition qui règne entre les clients, pourtant tous également assimilables à des personnages dominés : ainsi Eitherside, qui est *Justice of the Peace*, s'indigne-t-il de ce que le tailleur se mêle de la chose publique (« A Tailer, Sir, and talk of Politicks! ») et plus loin « I am a Justice of the Peace, and a Counsellor at Law; and you are an Impudent fellow to contend with a man of my Honour and Authority », ce à quoi le tailleur lui répond insolemment : « I'll have my pennyworth of Politicks as well as the best of you! ». Cet échange montre clairement combien l'esprit de distinction demeure féroce sous les ambitions illusoires de débat égalitaire. Un esprit de complot règne aussi au sein du groupe : celui-ci est décrit dès son entrée par le terme de « Cabal », et on y trouve un ancien membre (anonyme) du Comité d'Abjuration (« without a doubt talking Treason », dit Broom de ce personnage), ou un certain Sir Timothy Tyburn qui, après avoir été fait chevalier par le roi, prend à présent les armes contre lui<sup>713</sup>. On retrouve donc dans cette pièce les connotations péjoratives associées à l'appropriation par le bas du débat politique. Le thème du complot se développe comiquement dans le reste de la scène, alors que ces mêmes comploteurs s'entraînent dans une panique collective face à des complots imaginaires :

*Oldcutt, reading [a newspaper]* – Hum; what's here? Order's that a Bill be brought in for Naturalizing, and this Question be debated, Whether a Presbyterian Dog's Son may not

---

« 'Forget Scotland': Plays by Scots on the London Stage, 1667-1715 », *Comparative Drama*, vol. 31, n° 1, Printemps 1997, p. 105-128, p. 111.

<sup>712</sup> La clarté apparente de cette didascalie est cependant trompeuse. « Seeming » et « earnest » en particulier semblent se contredire. Cela veut-il dire que les disputants font semblant de débattre passionnément d'un sujet dont l'enjeu est nul ? « Seeming » s'adresse-t-il plus simplement aux acteurs, pour leur indiquer, par exemple, de ne pas improviser un débat à voix haute, mais de n'en imiter que le son, n'en exécuter que les gestes, afin de ne pas distraire le spectateur d'une éventuelle autre action sur l'avant-scène ? (T. D'URFEY, *The Royalist*, *op. cit.*, (1682), acte IV, p. 46-49 pour l'ensemble des citations de ce paragraphe).

<sup>713</sup> On note l'utilisation du mot « Cabal », très peu courant sur la scène comique contrairement à celui de « plots ». En plus de l'imaginaire du secret et de l'entente douteuse auquel le mot revoie, on peut peut-être y lire une allusion imprécise au gouvernement collectif du royaume par Clifford, Arlington, Buckingham, Ashley et Lauderdale, dit « CABAL ministry », entre 1668 et 1674.

Marry an Independent Bitches Daughter [...] Resolv'd by the Reverend the Judges of the Law, that it shall be present Death for any Phanatick to hang himself.– Tear it, tear it, don't let it be seen.– Tear it, I say.

*Broom* – How, Sir, Five hundred Jesuits do you say? [...]

*Oldcutt* – Ounds, Treason— I smell Powder— A second Powder Plot— The whole State's in danger. Under the *Thames!* why who the Devil would have thought it had bin possible ?

*I Com.* – This Plot was hatcht in *Rome*, I warrant you.

*Broom* – These are rare Rogues now.

*Merchant* – This lye well spread, is enough to raise a Rebellion.

Ce passage présente plusieurs caractéristiques intéressantes, qui font écho aux préoccupations liées au pseudo complot papiste qui a marqué la fin des années 1670. La présence du journal dans la *coffee-house* tout d'abord, accessoire qui sert de support à un commentaire d'une actualité parodique où les débats politico-religieux du moment sont transposés sur des animaux. L'escalade comique à partir d'un simple quiproquo : « Tear it, I say » devient en une seconde « Five hundred Jesuits, do you say? », puis revient au premier locuteur désormais convaincu de l'existence d'un complot menaçant la sécurité de l'État, malgré l'absurdité manifeste d'un complot sous la Tamise, dans une sorte de Gunpowder Plot burlesque<sup>714</sup>. Les esprits s'échauffent, et pour tenter de les calmer Broom finit par chanter une satire, ce qui le dénonce immédiatement comme Tory. Tout le monde fond sur lui, mais Broom parvient à triompher de ses adversaires malgré leur nombre en leur infligeant une sévère correction. Là aussi, la soi-disant société polie de la *coffee-house* dégénère rapidement. La *coffee-house* est donc bien telle que l'avait décrite par avance Broom au début de la scène :

*Broom* – This Coffee-house is the Epitome of Hell, where all sorts of male-contented Fiends are in office.

La *coffee-house* est le lieu idéal où peuvent naître et prospérer toutes sortes de rumeurs et de malentendus, alimentés par le sentiment d'importance injustifié des clients ainsi que par leur faux sentiment d'égalité, eux qui ne sont unis en réalité par rien d'autre qu'un vague mécontentement<sup>715</sup>.

Quelle qu'ait pu être la réalité politique des fréquentations des *coffee-houses*, sur la scène comique, ces lieux sont très étroitement associées aux personnages dominés. La *coffee-house* sur la scène comique est construite comme lieu de sédition, lieu « Whig », et se structure en

---

<sup>714</sup> On remarque aussi ici l'hypocrisie du marchand, seul personnage qui semble maîtriser la situation, et qui assume l'utilisation du mensonge (« this lye well spread... »).

<sup>715</sup> Le terme de « mal-contented » pourrait évoquer un héritage jonsonien, et faire ainsi les prétentions politiques des personnages une nouvelle variation sur les humeurs traditionnelles.

partie par opposition symbolique avec la taverne Tory dont il a été question plus haut<sup>716</sup>. Comme le souligne Brian Cowan, le comique réside ici essentiellement dans la tension entre les prétentions intellectuelles et politiques qui sont celles de la *coffee-house*, à savoir le partage des connaissances et l'échange égalitaire entre pairs, idéaux Whig par excellence, et ses réalités triviales qui sont celles de la farce<sup>717</sup>.

#### d) Performance virile et loyauté politique

« *There's nothing like a Royalist at a fair Lady*<sup>718</sup> »

On a ainsi établi que les personnages dominants sont associés à une sexualité et une séduction masculines performantes, et à quelle fréquence ceux-ci pouvaient même être considérés comme les alliés secrets du plaisir féminin : ces caractéristiques sont, elles aussi, associées implicitement ou explicitement à des positions politiques précises. Comme pour les attitudes des personnages vis-à-vis de la religion, ce glissement est le résultat d'un héritage non seulement théâtral, mais également pamphlétaire, le stéréotype du royaliste séducteur et léger en amour s'étant déjà largement constitué dans les années 1640 et 1650, avec une intensité particulière durant la guerre civile<sup>719</sup>. À la Restauration, l'association est autant topique que sans cesse actualisée. De manière générale, on assiste durant la période à une politisation massive des représentations de l'amour et de la sexualité : dans son étude des satires clandestines de la période, Harold Love parle d'un fonctionnement métaphorique systématique, où les aventures amoureuses servent de code à une interprétation politique (« [...] read past this sexual narrative for its political core<sup>720</sup> »). Comme le formule Douglas Canfield en une sentence particulièrement

---

<sup>716</sup> Là encore, il s'agit d'une construction rhétorique : Steven Pincus rappelle la tradition royaliste (et même papiste) de fréquentation de *coffee-houses* comme Will's à Covent Garden. Pincus reconnaît cependant que les *coffee-houses*, surnommées parfois « lay conventicle », étaient largement assimilées à la culture puritaine et républicaine (S. PINCUS, « 'Coffee Politicians Does Create': Coffeehouses and Restoration Political Culture », *op. cit.*, p. 827). D'ailleurs, Tarugo lui-même boit du claret plutôt que du café (T. ST SERFE, *Tarugo's Wiles: or, the Coffee-House*, *op. cit.*, (1667), acte II, p. 14).

<sup>717</sup> B. COWAN, « What Was Masculine About the Public Sphere? », *op. cit.* Dans son chapitre « Coffee-houses in Restoration Drama », Juan Prieto-Pablos considère que toutes les représentations de *coffee-houses* avant 1700 sont, par nature, dépréciatives (dans C. GILL (éd.), *Theatre and Culture in Early Modern England, 1650-1737: From Leviathan to Licensing Act*, *op. cit.*).

<sup>718</sup> T. D'URFEY, *The Royalist*, *op. cit.*, (1682), acte II, p. 11.

<sup>719</sup> Voir de nouveau R. WILLIE, *Staging the Revolution: Drama, Reinvention and History*, *op. cit.*

<sup>720</sup> H. LOVE, *English Clandestine Satire, 1660-1702*, *op. cit.*, p. 58. De nombreuses études ont été consacrées à ce phénomène. Si l'on se consacrerait ici uniquement à ses expressions théâtrales, les ouvrages suivants, parmi d'autres titres possibles et en plus de ceux qui seront cités ici, offrent une mise en contexte utile : M. SANCHEZ, *Erotic Subject: The Sexuality of Politics in Early Modern English Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2011 ; W. L. CHERNAIK, *Sexual Freedom in Restoration Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995 ; J.

synthétique : « virtue is not merely sexual, it is political. Sexual loyalty is related to political loyalty<sup>721</sup> ». Mais cette association ne concerne pas uniquement la vertu amoureuse : en réalité, c'est l'ensemble des possibilités de la sexualité, de la fidélité choisie au vagabondage amoureux, du cocuage au renoncement aux amours extraconjugales, qui est fortement politisé.

Cette association de la virilité puissante avec l'ethos royaliste n'est pas un fait isolé du monde du théâtre : au contraire, les réseaux symboliques qui ont cours sur la scène reflètent et renforcent à la fois des réseaux symboliques complexes et bien plus larges, à l'échelle de la nation politique dans son ensemble. La question de la virilité du roi Charles II par exemple hante les discours tout au long de son règne : cette image de puissance sexuelle exacerbée se construit à la fois par opposition à la retenue puritaine, par le caractère individuel réel du roi et de sa cour (dont les frasques sont connues, parfois fantasmée) mais aussi en partie par une construction consciente, un effort organisé de propagande politique. Harold Weber constate ainsi :

At a time when Charles's relations to women determined to a significant extent his relationship to his subject, as well as his royal identity, each of these works concerns itself with the question of gender difference and hierarchy, the construction of erotic and political power<sup>722</sup>.

Plus largement, on trouve dans de nombreux textes, théâtraux ou autre, l'idée que la fécondité réelle du roi Charles, qui reconnaît plusieurs de ses bâtards et affiche un nombre considérable de maîtresses, serait une expression de magnanimité, par opposition à l'avarice, l'appât du gain et le manque général de panache que l'on trouve dans les stéréotypes des personnages dominés au théâtre ou ailleurs<sup>723</sup>. Nicholas Jose estime que ce discours s'inscrit dans le prolongement de ceux qui avaient accompagné et célébré le retour de Charles en 1660, discours qui, ne pouvant se fonder que sur la très petite quantité d'informations disponibles sur sa personne, parmi lesquelles sa réputation de séducteur, avaient mis en avant cette virilité exacerbée comme une caractéristique essentielle de sa personne, qui suffisait à en prouver toute la générosité<sup>724</sup>. Si les

---

GRANTHAM TURNER, *Libertines and Radicals in Early Modern London: Sexuality, Politics, and Literary Culture, 1630-1685*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

<sup>721</sup> J. DOUGLAS CANFIELD, *Tricksters and Estates: On the Ideology of Restoration Comedy*, *op. cit.*, p. 10. La formule est, il est vrai, un peu trop synthétique : la question de la loyauté amoureuse masculine et féminine dans les pièces est particulièrement complexe et mériterait un traitement approfondi, qui n'est pas notre propos ici. De plus, certains personnages dominés sont fidèles, bien que cocus ou menacés de l'être.

<sup>722</sup> H. WEBER, « Charles II, George Pines, and Mr. Dorimant: The Politics of Sexual Power in Restoration England », *op. cit.*, p. 197. Plus loin sur la même page, Weber ajoute : « the particular fashion in which political concerns about Charles's sexuality become part of a literary discourse transcended generic boundaries ».

<sup>723</sup> Pour les détails de cette opposition, voir S. N. ZWICKER, *Lines of Authority*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>724</sup> N. JOSE, *Ideas of the Restoration in English Literature (1660-71)*, *op. cit.* Nicholas Jose remarque plus généralement à quel point les descriptions du nouveau roi sont vagues et ses caractéristiques abstraites dans les discours qui entourent la Restauration.

failles rhétoriques d'un tel discours n'étaient alors encore que peu visibles (elles seront largement exploitées ensuite<sup>725</sup>), celui-ci permettait de construire un contraste rhétorique simple avec les années du *Commonwealth* et du Protectorat, en présentant une image positive du nouveau roi comme jeune, énergique, bon vivant, aimant l'amour, le rire et la bonne chère. Cette construction rhétorique rendait par ailleurs possible l'insertion du nouveau roi dans un schéma patriarcal classique : Charles pouvait être présenté comme bon « époux de la nation », rappelé par son amour et revenu avec son consentement, pénétrant un pays avec lequel il avait un lien intime et apportant avec lui une ère de plaisir, fertile et heureuse. L'obligeance des femmes amoureuses envers Charles représente donc un reflet du consentement de la nation au retour de son roi légitime<sup>726</sup>. John Dryden, avec le célèbre panégyrique *Annus Mirabilis*, compose un exemple particulièrement mémorable de cette association entre l'énergie sexuelle du roi et une sorte de paternalisme civique et protecteur<sup>727</sup>. On trouve un exemple frappant de la représentation de la supériorité sexuelle comme fondement de la légitimité politique dans cet extrait de *City Politiques* (Crowne) :

*Florio* – He is not to be regarded who has a right to Govern, but he who can best serve the ends of Government; I can better serve the ends of your Lady than you can, so I lay claim to your Lady.

*Rosaura* – And you have my Consent.

*Florio* – So I have the voice of the Subject too<sup>728</sup>.

Le seul amant qui mérite la dame est celui qui est le plus à même de la satisfaire, c'est-à-dire naturellement le royaliste, dans un retournement parodique de la logique Whig du fondement contractuel de l'autorité.

Il est également nécessaire de lire ce culte de la virilité politique à la lumière du modèle que représente Louis XIV, cousin de Charles dont le règne personnel commence en même temps que lui, à la mort de Mazarin<sup>729</sup>. Si l'on en croit Stanis Perez, le culte de la virilité royale fait partie d'une stratégie consciente de la part de Louis au début de son règne, stratégie couronnée de succès puisque, selon Perez : « fondamentalement, Louis XIV incarne un modèle de virilité

---

<sup>725</sup> Le nombre des aventures royales par exemple a pu en d'autres lieux être interprété comme une menace, une faiblesse, voire un signe d'effémination. Nous reviendrons sur ces discours en seconde partie.

<sup>726</sup> Sur le consentement féminin comme métaphore politique, Susan Owen écrit ainsi : « Young love and the violated woman were used in a histrionic way as tropes of the natural against unnatural political arrangements » (S. J. OWEN, *Restoration Theatre and Crisis*, *op. cit.*, p. 4).

<sup>727</sup> Sur ce poème, Steven Zwicker fait d'ailleurs le commentaire ironique : « If there was a case to be made for the king as both polygamous progenitor and scrupling husband, Dryden was clearly the one to make it » (S. N. ZWICKER, *Lines of Authority*, *op. cit.*, p. 143).

<sup>728</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte V, p. 74.

<sup>729</sup> Pour une vision nuancée de la perception de Louis XIV en Angleterre, voir T. CLAYDON et C.-É. LEVILLAIN (éd.), *Louis XIV Outside In: Images of the Sun King Beyond France, 1661-1715*, Farnham, Ashgate, 2015.



pour tout le Grand siècle ». Il va de soi que « cette virilité suppose aussi une sexualité correspondante », et qu'ainsi « le souverain fait figure d'insatiable amant, ce qui sert autant son image politique que sa dimension virile<sup>730</sup> ». Gesa Stedman relève quant à elle que ce n'est pas par hasard si les « défauts » de Charles (obsession sexuelle, passivité, amour du plaisir et de la conversation légère) sont perçus comme des résidus fondamentalement suspects de son séjour à la cour de France<sup>731</sup>. La virilité des personnages royalistes sur la scène comique est donc liée à la virilité mythifiée du roi lui-même, et insérée dans un réseau de discours symboliques.

Au théâtre donc, l'ardeur sexuelle est non seulement l'un des traits les plus caractéristiques des personnages dominants comme on l'a vu, elle est aussi associée très étroitement à l'idée de loyauté politique, au royalisme, puis plus tard aux personnages de Tories. Ce *topos* est si constitué qu'il fait occasionnellement l'objet de parodies amusées, comme dans ce passage de *The Royalist* (D'Urfey) qui fait le portrait d'un personnage royaliste en abeille :

*Aurelia* – [...] like a Bee he is perpetually Buzzing about, and sucking every flower he comes near, till at last with tired Wings, and laden Thighs, he returns home to his Winter-quarters<sup>732</sup>.

Ce passage nous montre un royaliste sans cesse distrait par de nouveaux objets, infatigable mais néanmoins efficace dans ses poursuites : tout se passe comme si sa sexualité était une donnée aussi naturelle et innée que ses positions politiques. La même pièce offre pourtant un autre portrait de l'amant royaliste, tout aussi élogieux, à travers le personnage de Kinglove : celui-ci se refuse à la belle Philippa, qui l'aime et qu'il aime pourtant tendrement, au seul motif que celle-ci est la fille d'un ancien membre du *Commonwealth*. Avec fierté, Kinglove proclame : « I made a Royal Conquest o're my Passions », et il s'enorgueillit de ce triomphe sur lui-même dans des termes explicitement politiques (« sacrific'd Love to Loyalty<sup>733</sup> »). Plus loin dans la

---

<sup>730</sup> S. PEREZ « Louis XIV ou la virilité absolue ? », dans A. CORBIN, J.-J. COURTINE et G. VIGARELLO, *Histoire de la virilité*, *op. cit.*, p. 255 pour la première citation, p. 257 pour les deux autres. Stanis Perez cite en particulier l'importance de la chronique clandestine des aventures royales, chronique « clandestine mais au total peu subversive, qui sert les intérêt du pouvoir bien plus qu'elle ne lui nuit » (*Ibid.*, p. 258). Le roi est cependant gêné par le nombre de ses bâtards, notamment avec l'évolution de sa position vers un catholicisme rigoureux dans les années 1680.

<sup>731</sup> G. STEDMAN, *Cultural Exchange in Seventeenth-Century France and England*, *op. cit.*, p. 60\*.

<sup>732</sup> T. D'URFEY, *The Royalist*, *op. cit.*, (1682), acte II, p. 11.

<sup>733</sup> *Id.*, acte I, p. 6. Un tel discours n'est pourtant pas dépourvu d'ambiguïtés, comme nous allons le voir, surtout en 1682 où la pièce est publiée pour la première fois. Le roi a notamment pris pour maîtresse Louise de Kéroualle, une française catholique, qui fait l'objet de forts soupçons d'espionnage au service de la France. La représentation d'un personnage héroïque dominant ses passions a pu ainsi résonner de manière ironique, mais aucun élément interne à la pièce ne permet de le déterminer avec certitude. On trouve un renoncement semblable dans *The Mulberry-Garden* (Sedley), où Eugenio préfère son pays à l'amour (« My Nation's Fate too great a Sacrifice / For me to make, though to *Althea's* Eyes », C. SEDLEY, *The Mulberry-Garden*, *op. cit.*, (1668), acte III, p. 35).

même pièce, alors que la loyauté politique de Kinglove est mise à l'épreuve, l'infaillibilité de celle-ci n'échappe pas aux personnages féminins, qui la décrivent explicitement comme séduisante<sup>734</sup>. Heureusement, la fin de la pièce rétablit l'ordre, avec l'aveu par Philippa que malgré les exigences de la piété filiale, elle choisit de trahir sa famille au nom d'une loyauté supérieure :

*Sir Charles Kinglove* – Whatever thy Father was, thou art for the King, I am sure: Hah, art thou not?  
*Philippa* – Yes, from my Soul.  
*Sir Charles* – Then thou art mine for ever<sup>735</sup>.

Si *The Royalist* est une pièce tardive, ce trope était déjà présent par exemple dans *The Committee* (Howard), lorsque les personnages féminins, Ruth et Arbella, ne peuvent s'empêcher d'admirer la loyauté des personnages dominants :

*Ruth* – Hark ye, *Arbella*, 'Twere a sin not to love these men.  
*Arbella* – I am not guilty, *Ruth*<sup>736</sup>.

Leur amant Careless fait d'ailleurs preuve de tant d'ardeur qu'il doit être canalisé par celle qu'il poursuit, qui tient à garder sa vertu intacte jusqu'au mariage. Tout comme Kinglove dans *The Royalist*, Careless se montre pourtant prêt à renoncer à son amante lorsqu'il découvre que celle-ci est la fille de ses ennemis, le couple Day : heureusement, la fin de la pièce révèle qu'elle a seulement été adoptée. En somme, royalisme et pouvoir de séduction sont si étroitement associés que, comme le résume Ramble dans *The London Cuckolds* (Ravenscroft), le royaliste devenu Tory est représenté comme sexuellement infaillible : « there's not one cuckold amongst all the Tories<sup>737</sup> ».

L'envers de ces démonstrations de puissance politico-sexuelle est la politisation de l'impuissance des personnages dominés et de leur féminisation, dont on a déjà vu de nombreux exemples. Le soutien à la couronne du séducteur peut en effet parfois être déduit de la position politique de son antagoniste dominé, et le lien entre l'inaptitude sexuelle du dominé et celle du *Roundhead* ou du Whig est constamment redynamisé tout au long de la période. C'est le cas par

---

<sup>734</sup> T. D'URFEY, *The Royalist*, *op. cit.*, (1682), acte II, p. 16.

<sup>735</sup> *Id.*, acte IV, p. 45.

<sup>736</sup> R. HOWARD, *Five new Plays, viz. The Surprisal, The Committee, Comedies, and The Indian Queen, The Vestal Virgin, The Duke of Lerma, Tragedies*, *op. cit.*, (1662), acte II, p. 77. Le nom d'Arbella pourrait rappeler celui d'Arabella Churchill, maîtresse de James Stuart, duc d'York, et soeur de son favori, John Churchill.

<sup>737</sup> Épilogue de E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, *op. cit.*, (1681), n. p. Si l'on ne peut pas exclure une interprétation ironique de cette phrase, peut-être censée susciter l'hilarité, aucun élément de la pièce ne vient appuyer cette possibilité.

exemple dans *The City-Heiress* (Behn). Tom Wilding est joué par l'acteur vedette Betterton, habitué aux rôles de jeunes premiers : on a déjà vu que c'est autour de lui que gravitent tous les personnages féminins plutôt qu'autour de Sir Timothy Treat-All, celui-ci étant désigné comme « an old seditious Knight that keeps open house for Commonwealthmen and true blue Protestants » dès les *dramatis personae*. Dans *City Politiques* (Crowne), le dominé Florio couche avec Rosaura, la femme du nouveau *Podestà* élu de Naples. Lorsque les amants sont découverts Florio assume la situation : « Yes, she is a true *Whig*, and has revolted from you, because you did not pay her nightly Pension well<sup>738</sup> ». L'impuissance du dominé à satisfaire les femmes et l'allégeance sexuelle naturelle de ces femmes à l'égard des royalistes dominants sont explicitement politisés. *The Royalist* (D'Urfey) reprend le trope de manière quasi-identique, lorsque le personnage d'Aurelia affirme : « Your Politician is the worst at Love-matters if any: He is settling the Nation abroad, when he should be settling himself at home with his Wife ». Ce phénomène avait déjà été annoncé dans la préface de la même pièce :

We know that he's [*a Republican politician*] as fly and inveterate as wrong'd Women are, and in some points agrees exactly with their humours; for as they are bitter and revengeful, so is he – and I am sure as *mad for a Parliament* as the worst of 'em<sup>739</sup>.

Cet extrait féminise le type dominé (« as wrong'd Women are ») et, ce qui est plus original, fait du soutien au Parlement un comportement essentiellement féminin et hystérique, contrepoint aux femmes *Roundheads* masculines et castratrices évoquées plus haut. Ces deux caractérisations se rejoignent néanmoins pour représenter une même inadéquation des dominés, qu'ils soient *Roundheads*, Puritains ou Whig, dans l'expression de leur sexualité et de leur identité virile. Le stéréotype dominé survit donc, avec des caractérisations très comparable, à travers les évolutions et la structuration de l'opposition à la couronne.

### 3) Légende et martyr royaliste : mise en récit du passé, commentaire du présent

---

<sup>738</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte V, p. 73.

<sup>739</sup> T. D'URFEY, *The Royalist*, *op. cit.*, (1682), acte II, p. 11 et la préface, n. p. La préface décrit en fait sans le nommer un réformateur républicain non identifié : « the famous *black* Gentleman, with the *Square Chin* having lost his Friend and dear Brother *Jurator* ».

On a vu jusqu'ici comment les deux groupes de stéréotypes appelés dominants et dominés s'articulent à des étiquettes politiques précises, royaliste ou Parlementaire, loyaliste ou d'opposition, *Roundhead* ou *Cavalier*, Whig ou Tory. Cette politisation explicite est prolongée tout au long de la période, avec une densité sans doute unique dans l'histoire du théâtre, par le nombre et la précision des allusions contextuelles à l'histoire immédiate, qui participent elles aussi à charger des intrigues par ailleurs topiques d'une portée politique supplémentaire. La comédie de la Restauration est en réalité, tout autant que la tragédie, un genre qui représente et commente sans cesse non seulement l'actualité de la vie publique, mais aussi le passé récent, au point qu'on peut parler dans certains cas d'une véritable forme originale d'écriture de l'histoire<sup>741</sup>. De fait, écrire l'histoire à la Restauration représente nécessairement un geste politique, dans un contexte où l'interprétation des deux décennies précédentes constitue de toute évidence un enjeu idéologique majeur pour la couronne restaurée. La guerre civile et les années de *l'Interregnum*, présentes à la fois par de nombreuses allusions (notamment au passé des personnages) et par des représentations directes sur scène, occupent bien sûr une place de choix dans cette économie. À cela s'ajoutent d'autres motifs récurrents tels que celui du domaine confisqué, de l'exil ou du pardon, moments-clés de la geste royaliste qui, en s'articulant aux stéréotypes déjà identifiés, ont pour fonction de situer les comédies au sein du paysage politique contemporain. Les choix « historiques » (si l'on peut dire) des comédies, c'est-à-dire l'angle sous lequel les événements sont représentés, les personnages et institutions identifiés comme clés, les causalités implicites ou explicites, sont ce que nous étudierons ici.

#### a) Représentations des années 1640, de la guerre civile et de *l'Interregnum*

Il n'est guère surprenant, et d'autant moins en période de restauration, que les événements politiques et sociaux les plus présents dans les textes soient ceux du passé immédiat : à savoir la montée des tensions du début des années 1640, la guerre civile, les

---

<sup>740</sup> Préface de J. DRYDEN, *An Evening's Love, or the Mock-Astrologer*, *op. cit.*, (1668), n. p.

<sup>741</sup> La fréquence de ces allusions politiques contredisent ainsi l'idée d'un théâtre en circuit fermé tel que le décrit par exemple Denis Lagaë-Dévoldeire : « Rendus en termes dramatiques, les mouvements comme les distractions de cette élite oisive sont marquées par la répétition, qui fait rimer futile, inutile et stérile [...] Tous ces motifs circulaires tendent à faire du monde représenté un univers autarcique, où le même renvoie au même à l'intérieur d'un espace confiné, qu'on peut rapprocher d'une bulle » (thèse de doctorat de D. LAGAE, *Circularité dans la Comédie de la Restauration anglaise (1660-1700)*, *op. cit.*, p. 555).

bouleversements des années 1650<sup>742</sup>. Les événements de ces deux décennies se confondent souvent et fonctionnent comme des métonymies de l'ensemble de la période, pour reprendre le terme d'Aparna Dharwadkher<sup>743</sup>. Allardyce Nicoll compte pas moins de dix pièces représentant directement le *Commonwealth* et le Protectorat entre 1660 et 1665, mais en réalité, la représentation de la montée des tensions et des années Cromwell se poursuivent tout au long de la période<sup>744</sup>. Ici encore, celles-ci s'inscrivent dans des systèmes de stéréotypes et des traditions rhétoriques diverses, en particulier celle des pamphlets de la guerre civile<sup>745</sup>. Seul le thème de la mort du monarque est totalement absent des textes, pour des raisons qui relèvent sans doute à la fois des contraintes du genre comique et d'un tabou politique<sup>746</sup>.

On a déjà évoqué plusieurs fois l'exemple de *The Committee* (Howard) et de l'accession au pouvoir du grotesque couple Day grâce à l'action malveillante d'un Comité de Séquestration corrompu. *The Committee* serait en effet la pièce où la diabolisation du régime de Cromwell et la stratégie du bouc émissaire sont les plus explicites : le crédit royaliste personnel du dramaturge, Robert Howard, est en effet au-dessus de tout soupçon<sup>747</sup>. Allardyce Nicoll dit de cette pièce qu'elle est la meilleure satire de la période<sup>748</sup>. Pour Robert Hume, elle constitue un véritable cri de victoire royaliste (« a triumphant trampling over the remains of the

<sup>742</sup> Certains historiens, comme Barry Coward, préfèrent parler non pas d'une, mais de plusieurs guerres civiles, ce qui correspond davantage à la réalité des conflits. Christopher Hill, Ronald Hutton ou Tim Harris utilisent cependant pour leur part le singulier traditionnel, que nous adopterons ici (B. COWARD, *The Stuart Age*, op. cit. ; T. HARRIS, *Restoration: Charles II and his Kingdoms*, Londres, Penguin, 2005 ; C. HILL, *The Century of Revolution, 1603-1704*, Londres, Routledge Classics, 2001 ; R. HUTTON, *Debates in Stuart History*, op. cit.).

<sup>743</sup> Dharwadker utilise le terme de métonymie plus particulièrement à propos de *The Committee* (Howard) : « [the playwrights] treat one prominent practice of the Commonwealth period—the sequestration, confiscation and sale of royalist estate—as metonymic of all political and social injustices » (A. DHARWADKER, « The Comedy of Dispossession », *Studies in Philology*, vol. 95, n° 4, Automne 1998, p. 411-434, p. 413). Pour un point de vue historique sur l'épisode des séquestrations, voir par exemple B. COWARD, *The Stuart Age*, op. cit., p. 199.

<sup>744</sup> Il s'agit, dans l'ordre chronologique, de *The Rump, or, The Mirror of Late Times* (John Tatham, 1659), *A Phanatick Play* (John Tatham, 1659), *Cromwell's Conspiracy* (par « A Person of Quality », 1660), *The Heroick Lovers* (George Cartwright, 1661), *Cutter of Coleman Street* (Abraham Cowley, 1661), *The Cheats* (John Wilson, 1663), *The Committee* (Howard, 1662), *The Unfortunate Usurper* (anonyme, 1663), *The Ungrateful Favorite* (by « A Person of Honour », 1664), *The Comical Revenge* (George Etherege, 1664), *The Old Troop* (John Lacy, 1664) (A. NICOLL, « Political Plays of the Restoration », op. cit.). Parmi ces pièces, seules *The Cheats*, *The Committee*, *The Comical Revenge* et *The Old Troop* seront commentées ici.

<sup>745</sup> Sur ce sujet, voir en particulier R. WILLIE, *Staging the Revolution: Drama, Reinvention and History*, op. cit.

<sup>746</sup> Dans le *high plot* de *The Spanish Fryar* (Dryden), on trouve néanmoins la lamentation suivante dans la bouche du héros Torrismond, qui croit que le vieux roi a été exécuté : « O, where was then / The Power that guards the Sacred Lives of Kings? Why slept the Lightning and the Thunder-bolts? [...] O, never, never, shall it be forgotten ; High Heaven will not forget it, after Ages / Shall with a fearfull Curse remember ours ; / And Bloud shall never leave the Nation more! ». On apprend cependant à la fin de la pièce que l'exécution n'a en fait pas eu lieu (J. DRYDEN, *The Spanish Fryar or, The Double Discovery*, op. cit., (1680), acte III, p. 43).

<sup>747</sup> Toute la famille Howard, y compris Robert, est active dans sa défense de la cause royaliste pendant la guerre civile. Robert Howard combat aux côtés du roi, puis est emprisonné pour son soutien en 1658. Il est récompensé à la Restauration, où il obtient plusieurs offices lucratifs.

<sup>748</sup> A. NICOLL, « Political Plays of the Restoration », op. cit., p. 230.

Commonwealth »), et Aparna Dharwadker la considère également comme dépourvue de toute ambiguïté dans sa peinture du début des années 1640<sup>749</sup>. David Bywaters aussi, généralement prudent sur les interprétations politiques des pièces qu'il examine, fait une exception pour *The Committee* en affirmant au contraire la lisibilité cette comédie (il l'appelle ainsi « the most polemical play of the series », ou encore « the royalist comedy that makes the fewest concessions to an anti-royalist or formerly collaborationist audience<sup>750</sup> »). Mais cette comédie fonctionne essentiellement selon une stratégie du bouc émissaire, en présentant les conflits comme le résultat de la cupidité et de l'irresponsabilité d'une poignée d'individus. Les structures et responsabilités collectives sont systématiquement minimisées, ce qui a pu permettre, contrairement à ce qu'affirme David Bywaters, non pas d'attaquer mais de permettre à la partie du public ayant collaboré avec le régime cromwellien de se dédouaner de toute responsabilité en s'identifiant avec les héros de la pièce.

Le Comité de Séquestration de la pièce fait référence à un événement de 1643 : le Parlement avait déclaré la confiscation des domaines et propriétés des royalistes jusqu'à ce que ceux-ci acceptent de payer une amende et de jurer de ne jamais reprendre les armes contre le Parlement. Si les exactions du couple Day contre les héros royalistes de la pièce sont immorales, elles ne sont pas à strictement parler illégales, ce qui est caractéristique, on l'a vu, du peu de crédit symbolique accordé au monde du droit, toujours associé symboliquement aux personnages dominés<sup>751</sup>. On peut d'ailleurs considérer la volonté du dramaturge de concentrer l'action sur ce Comité comme un choix déjà stratégique, puisqu'elle permet indirectement de passer sous silence les motivations idéologiques et religieuses des rebelles<sup>752</sup>. À la fin de la pièce, la disgrâce personnelle des Day suffit ainsi à rétablir l'ordre et à rétablir une communauté stable. Aucune conséquence à long terme du conflit n'est représentée et, conformément au

---

<sup>749</sup> Aparna Dharwadker décrit ainsi *The Committee* : « a strictly royalist, black-and-white contrast between Cavalier heroes and Puritan villains » (R. D. HUME, *The Development of English Drama in the Late Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1976, p. 239 ; A. DHARWADKER, « The Comedy of Dispossession », *op. cit.*, p. 422).

<sup>750</sup> Le terme frappant de « collaborationiste » rappelle que le passé de la guerre civile est si proche qu'ont dû se trouver, parmi les membres du public de toutes les représentations, qui constituent, rappelons-le, aussi une clientèle, des témoins directs des événements dépeints sur scène, voire des participants actifs (D. BYWATERS, « Representations of the Interregnum and Restoration in English Drama of the Early 1660s », *The Review of English Studies*, vol. 60, n° 244, avril 2009, p. 255-270, p. 264).

<sup>751</sup> Du point de vue de la Restauration, le Parlement de l'*Interregnum* ayant sans ambiguïtés outrepassé ses prérogatives, ses décisions, même si elles sont techniquement conformes à la loi au moment où elles sont prises, ne sont pas légitimes. La forte présence du champ sémantique du vol dans la pièce, avec la répétition du terme « usurper » et l'exploitation répétitive d'un jeu de mot sur « take the Covenant » (au double sens de jurer et de voler) font planer plus largement sur *The Committee* une atmosphère de transgression légale.

<sup>752</sup> C'est du moins ce que croit Aparna Dharwadker lorsqu'elle écrit : « this transformation of political crises into social conflicts centering on class, property and marriage is the distinctive method of early Restoration political comedy [...] the primary identity of the Puritan-in-power is not religious but bureaucratic » (A. DHARWADKER, « The Comedy of Dispossession », *op. cit.*, p. 425).

programme carnavalesque identifié plus haut, le changement révolutionnaire est présenté comme fondamentalement réversible. Il faut ici revenir à la chanson de l'acte IV, déjà citée, qui constitue un moment interprétatif clé :

Now the Vail is pull'd off, and this pitiful Nation  
Too late see the gull of a Kirk-Reformation,  
How all things that shou'd be  
Are turn'd tupsie turvy ;  
The Freedom we have,  
Our Prince made a Slave,  
And the Masters must now turn the Waiters.  
The great ones obey  
While the Rascals do sway  
And the Loyal to Rebels are Traytors.  
The Pulpits are crowded with tongues of their own,  
And the Preachers Spiritual Committee-men grown,  
To denounce Sequestration  
On Souls of old Fashion,  
They Rail and they Pray,  
Till they quite preach away  
The Wealth that was once the wise Cities.  
The Courts in the Hall  
Where the Lawyers did bawl,  
Are turn'd into pious Committees<sup>753</sup>.

Cette chanson a ici une fonction chorique classique. On y retrouve tout le vocabulaire carnavalesque (« tupsie turvy », renversement des hiérarchies sociales). La « Nation », représentée comme un tout unifié et passif, se retrouve trompée (« gull ») par une alliance entre la Kirk presbytérienne et les avocats contre les plus vagues « Souls of old Fashion ». Les responsabilités sont bien identifiées : on remarque en particulier que les « wise Cities » sont placées au rang des victimes qui, comme les héros royalistes, perdent leur bien, plutôt que comme des institutions « collaborationnistes ». De même plusieurs coupables (« the Cities », « the Courts », « the Pulpit ») sont désignés comme des espaces plutôt que comme des agents. Le terme de « Freedom », qui est peu caractéristique du discours royaliste, est ici récupéré. Enfin, la structuration de l'opposition entre un « nous » et un « eux » (« the Freedom we have [...] our Prince » contre (« They Rail [...] they Pray, they [...] preach away ») inclut systématiquement les personnages et les spectateurs dans le camp royaliste. Ainsi, le passage d'un spectateur contemporain ayant collaboré au régime cromwellien équivaut davantage à une

---

<sup>753</sup> R. HOWARD, *Five new Plays, viz. The Surprisal, The Committee, Comedies, and The Indian Queen, The Vestal Virgin, The Duke of Lerma, Tragedies*, op. cit., (1662), acte IV, p. 93. La chanson est chantée par un simple musicien, à la demande de Careless. Comme le note David Bywaters, les idéaux de la 'Good Old Cause' ne sont ici ni moqués, ni même mentionnés (D. BYWATERS, « Representations of the Interregnum and Restoration in English Drama of the Early 1660s », op. cit., p. 7).

reconnaissance qu'à une double trahison. Il aura suffi d'éliminer les éléments disruptifs, dont les motivations n'étaient que basement matérielles, pour rétablir l'ordre. Dans *The Committee*, les structures comiques de pardon final apparaissent ainsi comme efficaces et suffisantes dans la résolution des conflits de la pièce, et c'est peut-être la combinaison d'un royalisme orthodoxe avec une flexibilité idéologique véritable qui a permis à la pièce de connaître un succès durable<sup>754</sup>.

*The Cheats* (Wilson) reprend plusieurs des thèmes et stratégies rhétoriques de *The Committee*. La pièce a vraisemblablement fait l'objet d'une censure dans sa version imprimée<sup>755</sup>. Le dramaturge John Wilson fait référence au contexte historique de l'intrigue dès la préface, alors qu'il présente sa galerie de personnages :

I shall begin with Bilboe, and Titere Tu; the one, usurping the name of a Major, the other, of a Captain [...] a humour that can be no wise strange, to any man that knew this Town, between the years 46, and 50<sup>756</sup>.

Wilson assimile ici ironiquement l'usurpation à une humeur, mais sans l'associer à des positions politique, religieuses ou idéologiques précises, même si le nom d'usurpateur est largement associé à Cromwell par ses ennemis. Tout comme la période est propice aux usurpations de titres, elle l'est aussi aux usurpations de propriétés. Ainsi Whitebroth tient-il le jeune écuyer Afterwit à la gorge par les dettes que ce dernier a contractées :

*Whitebroth* – To see how this World go round: – My Great Grandfather was a wealthy Citizen, and lest my Grandfather, a Gentleman forsooth! [...] His first Ancestor cheated mine, and I hope I shall be able, to requite his love, upon his posterity ;– Thus you see the wheel comes round, to the same point again<sup>757</sup>.

La lutte entre deux dynasties, celle du petit noble de la pièce et celle du *citizen* Whitebroth est ici replacée dans une temporalité plus longue encore que celle des années 1640, mais qui demeure imprécise (« My Great Grandfather »). Cela confirme cependant l'importance générale

---

<sup>754</sup> On trouve ainsi des représentations attestées en 1662, 1663, 1667, 1668, 1669, 1671, 1675, 1679, 1685, 1686 et 1687, auxquelles doivent s'ajouter au moins quatre éditions entre 1681 et 1695 (source : W. VAN LENNEP, E. L. AVERY et A. H. SCOUTEN (éd.), *The London Stage, 1660-1800, op. cit.*). On verra plus loin la dimension politique de ces pardons comiques dans la partie « Échecs de la résolution comique », p. 401 et suivantes.

<sup>755</sup> *The London Stage* rapporte ainsi une lettre datée du 28 mars 1663 qui comporte l'indication finale : « P.S. The new play, called *The Cheats*, has been attempted on the stage ; but it is so scandalous, that it is forbidden ». Difficile cependant de déterminer ce qui a fait l'objet de censure, ou même si la version imprimée est effectivement une version expurgée (*Id.*, page inconnue\*).

<sup>756</sup> Préface au lecteur, J. WILSON, *The Cheats, op. cit.*, (1663), n. p. Selon *Green's Dictionary of Slang*, le nom de Titere Tu fait référence à la fois au premier vers des *Bucoliques* de Virgile, une référence savante que vraisemblablement peu de spectateurs contemporains ont pu saisir, et à un gang de jeunes hommes bagarreurs du Londres de la Restauration.

<sup>757</sup> *Id.*, acte III, p. 35.



du discours sur le passé dans ces pièces, passé qui ne saurait s'arrêter aux années 1640 selon le principe de continuité du système des stéréotypes<sup>758</sup>. *The Royalist* (D'Urfey) est aussi une pièce du début des années 1680 qui fait fortement allusion aux années sombres, avec deux mentions précises de Boscabell et du Comité de Séquestration, références respectivement à des événements de 1651 et 1643<sup>759</sup>. On pourrait enfin citer de nouveau le passage de *The Souldiers Fortune* (Otway) déjà évoqué, qui représente Beaugard et Courtine commentant les ascensions sociales scandaleuses des années de trouble<sup>760</sup>.

L'année 1641, année entre autres de l'exécution de Strafford et de l'abolition de la cour de la Chambre étoilée, de la Grande Remontrance ainsi que des rébellions écossaises et irlandaises, apparaît dans deux allusions brèves mais lourdes de sens. On la trouve dans *Sir Courtly Nice* (Crowne) et *The City-Heiress* (Behn), deux textes par ailleurs tardifs puisque les premières représentations connues de ces pièces datent respectivement d'avril 1682 et mai 1685<sup>761</sup>. Dans *The City-Heiress*, l'allusion est envisagée comme un avertissement de l'histoire et fait entrer en résonance, à quarante ans d'écart, les deux périodes, avec le personnage de Sir Timothy qui parle ironiquement de « The sins of Forty One reviv'd again in Eighty One, with Additions and Amendments<sup>762</sup> ». L'escalade des tensions de 1641, prélude aux massacres de la guerre civile, est ainsi comparée au (pseudo-)complot papiste, à la crise de l'Exclusion à l'emprisonnement d'Anthony Ashley-Cooper, comte de Shaftesbury, et au procès

<sup>758</sup> On peut spéculer sur le sens de l'allusion généalogique. Si l'on admet que l'action se passe en 1646, que le personnage de Whitebroth a 40 ans et qu'une génération représente environ 25 ans, l'allusion renvoie aux années 1530, peut-être aux conflits de propriété liés à la dissolution des monastères. Mais c'est là pure spéculation.

<sup>759</sup> T. D'URFEY, *The Royalist*, *op. cit.*, (1682), acte I, p. 1 pour Boscabell et liste des *dramatis personae* (entre autres) pour le Comité de Séquestration. Le nom de Boscabell est présent dans la première didascalie, qui indique : « Discovers a Common-field near Boscobel ». Cette indication pose des questions de mise en scène : comment le public était-il censé reconnaître ou identifier ce bois particulier ? Un panneau était-il suspendu au-dessus du décor, à l'attention uniquement du public capable de lire ?

<sup>760</sup> T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, *op. cit.*, (1680), acte II, p. 19.

<sup>761</sup> Source : W. VAN LENNEP, E. L. AVERY et A. H. SCOUTEN (éd.), *The London Stage, 1660-1800*, *op. cit.* Le recours rhétorique au précédent historique correspond à la fois à un *topos* rhétorique et à une vision de l'histoire, dont on trouve un exemple par exemple dans la *Life of Plutarch* de John Dryden : « For Mankind being the same in all ages, agitated by the same passions, and mov'd to action by the same interests, nothing can come to pass, but some President of the like nature had already been produc'd, so that having cause before our eyes, we cannot easily be deceiv'd in the effects, if we have Judgement enough but to draw the parallel » (J. DRYDEN, *The Works of John Dryden*, H. T. Swedenberg, E. N. Hooker et V. A. Dearing (éd.), Berkeley, University of California Press, 1956, 17 vol., vol. 17, p. 279). On en trouve un autre exemple dans la dédicace de *The Second Part of the Rover* au duc d'York, en pleine Crise de l'Exclusion : « ...yet You, Great Sir, denying Your self the Rights and Priviledges the meanest Subject Claims, with a Fortitude worthy Your Adorable Virtues, put Your self upon a voluntary Exile to appease the causeless murmurs of this again gathering Faction, who make their needless and self-created fears, an occasion to Play the old Game o're again » (dédicace de A. BEHN, *The Second Part of the Rover*, *op. cit.*, (1681), n. p.). John M. Wallace cite aussi *The Observer* n. 29, où Roger L'Estrange exploite aussi le parallèle entre la guerre civile et 1681 (J. M. WALLACE, « Otway's 'Caius Marius' and the Exclusion Crisis », *Modern Philology*, vol. 85/4, mai 1988, p. 363-372, p. 366).

<sup>762</sup> A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, *op. cit.*, (1682), acte III, p. 35.

de Stephen College, avec la menace que ces derniers événements aient les mêmes conséquences funestes que ceux qui les ont précédés. Le personnage de Sir Timothy en particulier, personnage dominé, a été associé un peu plus tôt à cette date dont date son enrichissement déshonorable :

*Sir Timothy* – [...] my Integrity has been known ever since Forty One; I bought three thousand a year in Bishops Lands, as 'tis well known, and lost it at the King's return; for which I am honor'd by the City<sup>763</sup>.

L'utilisation ironique du terme « Integrity » pour désigner la rapacité opportuniste de Sir Timothy ainsi que son association crapuleuse à la *City* sont conformes au système des stéréotypes. *Sir Courtly Nice* (Crowne) construit la même comparaison entre les années 1640 et 1680 : le Tory Hothead, au cours d'une dispute avec le Whig Testimony, évoque 1641 comme précédent historique (« Forty-one is coming in ding dong ») avant de brandir la menace, d'un comique grinçant, d'une deuxième guerre civile<sup>764</sup>.

#### b) Loyauté et sacrifice : le thème de l'exil et des propriétés confisquées

*« My Actions still in this Plebeian Age,  
Grounded on Justice, Honesty and Honour,  
Shall teach the Erring Natives to be Loyal [...] Good Heav'n, that dost the Fate of Kings forsee,  
Save and defend Great England's Monarchy<sup>765</sup> ».*

Le thème des appropriations et captations de propriétés (au sens du terme « estate ») est très présent dans les pièces du corpus et se situe souvent dans le contexte de l'évocation de la guerre civile. Il faut ici distinguer la spoliation ou confiscation d'un déclassement qui peut, par exemple, être dû à des dépenses personnelles excessives. La confiscation s'en différencie en ce qu'elle est essentiellement de nature politique, et la fréquence des situations de spoliation sur scène renvoie aux séquestrations massives du début de la guerre civile. De nombreuses intrigues se déroulent autour de l'enjeu de la récupération de la propriété confisquée elle-même, ou bien de la captation d'une fortune (par mariage avec une héritière) qui permettra au personnage dominant de racheter la propriété tombée dans des mains étrangères<sup>766</sup>. La question de la

---

<sup>763</sup> *Id.*, acte I, p. 3.

<sup>764</sup> J. CROWNE, *Sir Courtly Nice: or, It cannot be*, *op. cit.*, (1685), acte IV, p. 35. A cette menace, Testimony renchérit « Popery, I'm sure, is coming in ».

<sup>765</sup> Kinglove T. D'URFEY, *The Royalist*, *op. cit.*, (1682), acte V, p. 63.

<sup>766</sup> Une grande partie des soutiens du roi passent en effet les premières années (décennies, dans certains cas) de la Restauration à tenter de récupérer leurs titres et propriétés confisqués. Ceux-ci ayant souvent été revendus

propriété foncière articule donc symboliquement la dynamique dominant/dominé à un contexte politique précis et à la question du corps et de la sexualité, le corps héroïque et séduisant du dominant lui permettant de reprendre l'avantage sur le dominé à la masculinité moins performante et au corps moins désirable.

Nombre de spoliations ont lieu hors scène : plus précisément, elles ont *eu lieu* au moment de l'action. Ces spoliations hors scène constituent des éléments de contexte, dont les interactions et dynamiques qui ont lieu sur scène sont le résultat. Les personnages auteurs de spoliations illégitimes sont généralement des personnages dominés, alors que les victimes sont des personnages dominants, ce qui représente à la fois une conséquence et une expression logique de l'association de ces derniers avec la cause loyaliste vue précédemment. En effet, si l'on a déjà évoqué le Comité de Séquestration de 1643, les confiscations de propriétés ont en réalité été nombreuses dans les années 1640 et 1650<sup>767</sup>. Pour de nombreux grands et petits propriétaires restés loyaux au roi dans les années 1640 et 1650, le prix de la loyauté a donc été élevé. Plus généralement, la glorification de la logique sacrificielle (compensation morale à l'absence de rétributions plus concrètes ?) est très présente dans la rhétorique royaliste, que ce soit dans les comédies examinées ici ou dans des œuvres telles que *Eikon Basilike*, le livre supposément composé par Charles I, dans lequel il se représente en figure christique versant un sang innocent pour une nation ingrate<sup>768</sup>.

On retrouve ce thème en comédie tout au long de la période, avec une fréquence particulière au début des années 1680<sup>769</sup>. La première occurrence apparaît en 1662 avec *The Surprisal* (Howard) : le vieil oncle Castruccio veut marier sa nièce Samira à Brancadoro, riche héritier stupide. Brancadoro a toutes les caractéristiques, comme nous l'avons vu, du personnage dominé. L'origine de sa fortune est précisée tôt dans la pièce, quand le spectateur apprend que le père de Brancadoro a spolié le personnage dominant, le noble Cialto :

---

légalement, les contestations étaient nombreuses et les restitutions difficiles, en particulier pour les terres irlandaises.

<sup>767</sup> Sur ce sujet, voir également p. 244, note 743.

<sup>768</sup> CHARLES I, *Eikon Basilike, the Pourtraicture of His Sacred Majestie in his Solitudes and Sufferings*, Londres, 1649. On trouve de très nombreuses éditions d'*Eikon Basilike* dès l'année 1649, près de 35. Les noms d'auteur varient : certaines éditions sont anonymes, d'autres indiquent par exemple « King Charles the Martyr ». L'attribution est bien sûr rapidement contestée, entre autres par John Milton dans son pamphlet *Eikonoklastes*. On trouvera une discussion sur la paternité d'*Eikon basilike* et la réponse miltonienne dans le chapitre « The King's Head and the Politics of Literary Property: the *Eikon Basilike* and *Eikonoklastes* » de S. N. ZWICKER, *Lines of Authority, op. cit.*, p. 37-59. Sur Milton et les usages de l'anonymat, voir aussi R. ROBERTSON, *Censorship and Conflict in Seventeenth-Century England: The Subtle Art of Division, op. cit.*, p. 130.

<sup>769</sup> Malgré la fréquence de ce thème, on n'analysera ici que peu d'exemples : la plupart des occurrences constituant aussi des commentaires sur la guerre civile, on les analysera plus en détail dans une partie spécifique : « Un discours historique instable », p. 380 et suivantes.

*Brancadoro* – I shall enjoy  
With him the Curses of [*my father's*] ill-got Wealth  
And rise upon the poor Cialto's ruines<sup>770</sup>.

L'usage des termes « Curses » et « ill-got » vient appuyer la condamnation morale par le bénéficiaire lui-même de ce geste fondateur de prédation, malgré le caractère peu vraisemblable d'une telle auto-accusation. Mais perdre toutes ses propriétés n'a pas entraîné pour Cialto la perte de ses amis ni de son amante, bien qu'il ait pu croire que c'était le cas. Au début de la pièce, Cialto est un personnage défait :

*Cialto* – I complain'd not, dairest *Samira*,  
That you were so [*faithful*], when I was Fortune's Favorite;  
And sure I will not hope for pity,  
Now 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 [...]  
*Miranzo* – If you ever lov'd *Cialto*, tell him now;  
And be not like the rest of the mean World  
To own nothing that is unhappy<sup>771</sup>.

Ce passage présente l'exil de Cialto comme sa propre décision : c'est par grandeur d'âme qu'il a refusé de faire appel à ses amis alors qu'il se trouvait en détresse, non à cause de la trahison de ceux-ci. Le sous-texte politique d'un tel discours en 1662 est transparent<sup>772</sup>. Dans *The Wild Gallant* (Dryden), Constance politise aussi la question de la chute brutale des *Cavaliers* dans la pauvreté en disant à Loveby : « I have heard you are as poor as a decimated Cavalier<sup>773</sup> ». Dans *City Politiques* (Crowne), ce thème est présent discrètement sous la forme d'une allusion lorsque Florio avale un faux médicament et s'étouffe, ce qui fait dire à un autre personnage :

*Artall* – Have I almost choak'd thee with a Cordiall? Then thou art no right Saint, for I have seen one of those they call the true *Protestants*, swallow another Mans whole estate for a Cordial, and never choak himself<sup>774</sup>.

---

<sup>770</sup> R. HOWARD, *The Surprisal*, *op. cit.*, (1662), acte I, p. 5.

<sup>771</sup> *Id.*, acte II, p. 12.

<sup>772</sup> On retrouve une logique semblable à l'œuvre dans les vers mélancoliques suivants, lorsque Cialto est obligé de se déguiser pour échapper à l'ennemi : « In the mean time I must disguise my self, / As from henceforward I shall every day / Resemble less and less what once I was. / Things running to decay grow every moment / Most unlike themselves ; and so do I » : le recours au déguisement n'est pas une compromission de son essence noble. Celle-ci est plutôt discrètement maintenue derrière le déclin réel, comme en témoigne l'expression « unlike themselves », qui suppose un être profond inchangé distinct de l'être tel qu'il apparaît (*Id.*, acte III, p. 39).

<sup>773</sup> J. DRYDEN, *The Wild Gallant*, *op. cit.*, (1663), acte II, p. 18.

<sup>774</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte I, p. 4.

La plaisanterie est un peu forcée, mais on voit comment la question du vol de propriété, les caractéristiques religieuses (« Saint ») et le fait d'être un personnage dominé comme Florio s'articulent ici pour faire système. Un passage de *The Royalist* (D'Urfey) pourrait inspirer des conclusions semblables : Oldcut, un personnage dominé, fait allusion à Cromwell (« we'll eat and drink like the Protector now – we can afford it ») juste après une longue tirade sur l'argent qu'il parvient cyniquement à tirer des séquestrations qu'il organise<sup>775</sup>. Dans *The Rover* (Behn), c'est le personnage de Blunt qui politise la pauvreté des personnages dominants de la pièce en disant :

*Blunt* – [...] but Gentlemen, You may be free, you have been kept so poor with Parliaments and Protectors, that the little Stock you have is not worth preserving – but I thank my Stars, I had more Grace than to forfeit my Estate by Cavaliering<sup>776</sup>.

Blunt se vante ici que son absence de loyauté politique lui a permis de conserver sa propriété, et cette réplique explique allusivement la pauvreté des personnages dominants de la pièce, ainsi que les raisons de leur exil. Les coupables sont nommés : il s'agit du Parlement et du Protecteur, Cromwell. On remarque en particulier l'usage ironique du mot « Grace », une qualité associée à l'ethos dominant comme nous l'avons constaté : c'est la noblesse des *Cavaliers* qui les perd, même si la fin de la pièce les voit triompher non pas par la récupération de leur bien, mais par le mariage avec des héritières<sup>777</sup>.

Comme dans *The Rover*, le thème des propriétés confisquées des dominants est souvent lié à celui de l'exil, ce qui est aussi logique du point de vue de la dramaturgie que cohérent du point de vue historique. Les noms mêmes de plusieurs personnages dominants évoquent l'errance et le déracinement : les deux Ramble de *The Countrey Wit* (Crowne) et *The London Cuckold* (Ravenscroft), Ranger dans *A Fond Husband* (D'Urfey), Farewell de *Sir Courtly Nice* (Crowne), Peregreen de *Sir Salomon* (Caryll) et bien sûr Willmore lui-même, personnage que désigne le titre *The Rover* (Behn<sup>778</sup>). Comme on l'a déjà montré, de nombreuses intrigues se déroulent à l'étranger, en particulier en Italie ou en Espagne. Ce fait résulte de la convergence de plusieurs facteurs : l'exploitation régulière de sources étrangères, la tradition théâtrale

---

<sup>775</sup> T. D'URFEY, *The Royalist*, *op. cit.*, (1682), acte II, p. 13. Le personnage d'Oldcut, Oliver de son prénom, est même présenté dès la liste des *dramatis personnae* comme « Chairman of the Committee of Sequestrations ». On rappelle que Sir Charles Kinglove, lui, est un capitaine présenté comme « one of the King's Colonels at Worcester » : on peut donc difficilement faire plus clair en termes de lisibilité politique.

<sup>776</sup> A. BEHN, *The Rover: or, The Banish't Cavaliers*, *op. cit.*, (1677), acte I, p. 8.

<sup>777</sup> La récupération du bien confisqué étant souvent impossible, beaucoup de fidèles royalistes ont en effet recherché d'autres sources de compensation.

<sup>778</sup> Cette errance connote aussi l'infidélité amoureuse, cohérente avec le stéréotype du personnage dominant. Un contre-exemple cependant : Sir Geoffrey Jolt, personnage éponyme de la pièce *The Rambling Justice* (Leaerd).

anglaise, qui situe volontiers ses intrigues ailleurs que dans un espace ostensiblement anglais, la possibilité d'exploiter un arrière-plan catholique comme ressort dramatique (avec la menace de la mise au couvent par exemple), enfin la possibilité d'inscrire le décor étranger dans le contexte historique de l'exil des *Cavaliers*. Dans *The Second Part of the Rover* (Behn), Wilmore et son vieil ami Beaumont prennent des nouvelles de leurs amis communs restés à « St Germans », ce qui implique qu'ils ont suivi le roi dans son exil français<sup>779</sup>. Dans *The Mulberry-Garden* (Sedley), Philander et Eugenio sont loyaux et, de ce fait, ont tous les deux perdus leur propriété. Mais les femmes qu'ils aiment les ont gardés dans leur cœur et leur sont restées fidèles :

*Althea* – The noble sense they show of the sad Fate  
Of their dear Country, sets a higher rate  
Upon their Love, for who that had a grain  
Of Honour in him, cou'd endure the Reign  
Of proud Usurpers [...]  
And his true Prince in Banishment behold,  
Worthy of more than Fortune can withhold<sup>780</sup>.

Dans ce passage, le choix courageux de la loyauté politique, fût-ce au prix de l'exil, est gage de valeur de façon plus générale chez les personnages dominants.

À ce constat, il faut cependant apporter une nuance : la pauvreté, la loyauté et l'exil, s'ils sont le propre des personnages dominants qui finissent par triompher, peuvent ponctuellement aussi être l'objet de moqueries de la part des autres personnages. C'est le cas par exemple dans *The Rover* (Behn), lorsque la prostituée Angellica Bianca et sa servante se moquent de l'apparence déplorable de Willmore : « He knows himself of Old, I believe those Breeches and he have been acquainted ever since he was beaten at *Worcester*<sup>781</sup> ». Dans cet exemple, pauvreté et loyauté sont associés à la dernière grande bataille de la guerre civile, qui consacre le triomphe des parlementaires et l'humiliation cuisante des royalistes. Un peu plus loin, la même servante associe de nouveau la pauvreté à la loyauté (« [he] takes a Pride in being Loyally Lousie »), avec tout le poids supplémentaire que donne au propos l'allitération à la fois cruelle et comique<sup>782</sup>. Bien sûr, il faut rappeler qu'Angellica Bianca cesse de rire lorsqu'elle succombe aux charmes du royaliste pauvre mais irrésistiblement séduisant. Le degré d'ironie de telles

<sup>779</sup> A. BEHN, *The Second Part of the Rover*, *op. cit.*, (1681), acte I, p. 4.

<sup>780</sup> C. SEDLEY, *The Mulberry-Garden*, *op. cit.*, (1668), acte I, p. 14. Dans la même pièce, Eugenio est aussi appelé « enemy of the state », et on trouve une allusion aux soutiens du roi restés en Angleterre pendant l'exil de celui-ci (« to lye in Prison for concealing Cavaliers / Will be great merit » (*Id.*, acte IV, p. 59-60). Pour un point de vue historique sur cette question, on pourra consulter J. MCELLIGOTT et D. L. SMITH (éd.), *Royalists and Royalism during the English Civil Wars*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

<sup>781</sup> A. BEHN, *The Rover: or, The Banish't Cavaliers*, *op. cit.*, (1677), acte II, p. 25.

<sup>782</sup> *Id.*, acte II, p. 29.

répliques est donc difficile à cerner, car cette esthétique de la défaite peut aussi être revendiquée dans une autodérision mi-héroïque, mi-comique par les personnages dominants, comme Willmore (cette fois dans *The Second Part of the Rover*) lorsqu'il dit : » All this with pride I own, since 'tis a Royal Cause I suffer for<sup>783</sup> ». Willmore est pauvre, mais fier, loyal au roi autant qu'à ses amis comme le veut le système des stéréotypes (« *Willmore* – they are my friends – true Blades *Hall*, highly guilty of the Royal Crime, poor and brave, Loyal Fugitives<sup>784</sup> »). Ce même mélange d'héroïsme et de ridicule se retrouve par exemple chez D'Urfey dans *The Royalist*, lorsque Kinglove dit à Philippa « Is not this better than to lie for a well-dress'd dish of Wild-fowl, or pawn my soul to the Devil, or forfeit my Honour and Loyalty for a Fricasee or a Ragoust? I have known a Roundhead do it for a dish of butter'd Eggs<sup>785</sup>! » Cette nuance ne remet donc pas fondamentalement le système de domination en question : on pourrait même aller jusqu'à dire que ce « martyr » comique du *Cavalier* pauvre ne fait que mettre en valeur son triomphe final.

---

<sup>783</sup> *Id.*, acte I, p. 15. Une fois de plus, le jeu d'acteur peut ici faire baisser significativement le sérieux avec lequel une telle réplique est déclamée.

<sup>784</sup> A. BEHN, *The Second Part of the Rover*, *op. cit.*, (1681), acte I, p. 4. On note tout de même le potentiel ironique de l'oxymore « brave Fugitives », qui pourrait se distinguer, par exemple, de « brave exiles ».

<sup>785</sup> T. D'URFEY, *The Royalist*, *op. cit.*, (1682), acte II, p. 16.

### III. Un biais royaliste structurel ?

« *Those that have Wit like thee, must needs be Loyal*<sup>786</sup> »

On a vu jusqu'ici combien plusieurs héritages rhétoriques, allant de la tradition théâtrale aux représentations des *Cavaliers* et des *Parlementaires* dans les pamphlets des années 1640, rejoignent dans la comédie de la Restauration des discours politiques contemporains. La combinaison de ces héritages structurants constitue un système de stéréotypes qui s'actualisent constamment en fonction des besoins politiques du moment : ainsi les personnages qu'on a appelés dominés deviennent-ils des *Roundheads*, des Puritains, puis des Whigs, avec de nombreuses caractéristiques communes tout au long de la période (avarice, lâcheté, piètre performance masculine, etc.). Ce constat conduit à s'interroger : pour que des stéréotypes aussi manifestement politiques aient une telle persistance, faut-il que ceux-ci soient sous-tendus et encouragés dans leur perpétuation par des intérêts sociaux, économiques et politiques plus larges ? Le théâtre reflète-t-il ici les intérêts de groupes précis, et sert-il d'instrument de leur domination ?

#### 1) À quoi servent les stéréotypes ? Le rire et l'ordre

##### a) La scène et la Couronne : un rire des puissants ?

On l'a vu, l'institution théâtrale est étroitement liée à la Couronne dès les premiers jours de sa réinstallation. S'il est l'héritier de toute la tradition critique déjà évoquée, Douglas Canfield est peut-être celui qui formule le plus nettement la perception d'une articulation entre, d'une part, le caractère globalement répétitif et prévisible des personnages et dynamiques comiques décrites et d'autre part des intérêts socio-politiques précis :

Plays portray Cits as silly, cowardly, impotent, Whig, and meddling in politics; Town wits as handsome, witty, libertine, potent, Tory, and worthy to dominate; and women as generally witty, attractive, sexually active, and naturally attracted to the dominant males.

---

<sup>786</sup> Kinglove à Camilla, *Id.*, acte III, p. 35.



The Town wits tup their rivals' women, often in their face, and force them to accept it. And this is all performed before an audience, as is now commonplace of the criticism of the drama, packed with Cits, as if to rub class dominance in their faces<sup>787</sup>.

Douglas Canfield observe ici la convergence remarquable entre des dynamiques comiques prévisibles, issues de la récupération de stéréotypes historiques, et des intérêts politiques contemporains. Pour lui, cela confirme la vocation militante (en faveur de la Couronne) et provocatrice (« rub [...] in their faces ») du théâtre comique de la Restauration. Les spectateurs bourgeois de Londres (« an audience [...] packed with Cits »), dont Douglas Canfield présume qu'ils s'identifient aux personnages de la même condition sociale qu'eux, c'est-à-dire comme on l'a vu des personnages dominés, viendraient au théâtre pour supporter la représentation de leur propre humiliation<sup>788</sup>. Toujours selon ce passage, le spectateur bourgeois de Londres serait aussi, à tout moment de la période, un Whig. En somme, Douglas Canfield interprète la stabilité des stéréotypes et leur lisibilité politique comme la preuve du rôle que joue l'institution théâtrale, qui mettrait la puissance de ses représentations au service du pouvoir réel, en tant qu'instrument d'hégémonie sociale et politique. Le théâtre serait ainsi le lieu où le pouvoir discréditerait symboliquement ses adversaires (qu'ils soient tour à tour *Roundheads*, *citizens* ou Whigs) en les représentant comme ridicules, en échec, dominés, un tel effort n'étant d'ailleurs pas incompatible avec d'éventuels mécanismes plus complexes tels que l'auto-censure des dramaturges<sup>789</sup>. Le théâtre serait donc ainsi bien un instrument d'hégémonie politique, une force de conviction au service du pouvoir, une forme de *soft power* de la politique intérieure<sup>790</sup>. La répétition des stéréotypes, toujours selon Douglas Canfield, constitue le moyen d'une opération argumentative claire :

---

<sup>787</sup> J. DOUGLAS CANFIELD, *Tricksters and Estates: On the Ideology of Restoration Comedy*, *op. cit.*, p. 87.

<sup>788</sup> Harold Love insiste pourtant, dans un article devenu classique, sur les différences sociales et économiques considérables entre, par exemple, un *citizen* et un *Alderman* (H. LOVE, « Who were the Restoration audience? », *op. cit.*, p. 32). Laure Flandrin précise également que « le rire [...] permet une participation, au moins imaginaire, aux cercles sociaux dominants à la fois conquis et convoités » et peut avoir une fonction aspirationnelle, qui ne remet pas en question la possibilité d'une fonction de domination idéologique du rire (L. FLANDRIN, « Rire, Socialisation et Distance de classe », *Sociologie*, vol. 2, n° 1, 2011, p. 19-35, p. 31).

<sup>789</sup> On pense ici notamment à la remarque déjà citée : « it would be too much to say that the Restoration professional playwrights wrote only to please the Court, but they knew which side their bread was buttered on » (J. H. WILSON, *The Court Wits of the Restoration*, *op. cit.*, p. 146).

<sup>790</sup> L'usage anachronique du concept diplomatique et politique de *soft power*, forgé dans les années 1990 par Joseph Nye, est aujourd'hui repris dans les études d'histoire littéraire, et notamment en ce qui concerne le théâtre : on peut citer par exemple l'ouvrage N. RIVIERE DE CARLES (éd.), *Early Modern Diplomacy, Theatre and Soft Power: The Making of Peace*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016 (J. NYE, *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York, Public Affairs, 2004).

If the Town has the monopoly on breeding, wit, grace, taste, talent, why then it is the natural home of the natural leaders of the nation. And it can afford to obfuscate its dependencies on both City and Country as part of its self-mystification<sup>791</sup>.

Le stéréotype théâtral serait donc ainsi ni plus ni moins, selon l'expression de Pierre Barbéris, qu'une « parole de Pouvoir », à la fois le reflet et l'instrument de renforcement, voire de création d'une domination politique et sociale<sup>792</sup>. En cela le théâtre constituerait un discours comparable à d'autres types de spectacles officiels, comme les processions ou les parades royales<sup>793</sup>.

Ce type de lecture a une longue histoire. Celle-ci fait généralement état d'un changement de paradigme au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, une évolution progressive vers la comédie sentimentale, plus favorable aux catégories sociales représentées dans le stéréotype dominé, comme les marchands, qui a été parfois attribuée à un changement dans la composition du public des théâtres<sup>794</sup>. Cette conception des rapports du pouvoir à la scène sous-tend par exemple la célèbre réplique de Sealand dans *The Conscious Lovers* de Richard Steele, où la représentation traditionnelle du marchand en figure dominée est explicitement refusée :

*Sealand* – We Merchants are a Species of Gentry, that have grown into the World this last Century, and are as honourable, and almost as useful, as you landed Folks, that have always thought yourselves so much above us<sup>795</sup>.

Un changement social (pour grossir un peu le trait, l'émergence d'une classe moyenne et la prise de conscience de sa propre puissance financière) aurait été à l'origine d'un basculement dans les représentations. Parmi les lecteurs précoces de comédies de la Restauration comme armes politiques et idéologiques de la Couronne, on trouve Lord Chesterfield (petit-fils de Lord Halifax, homme politique de premier rang sous Charles II) qui, sous le gouvernement Walpole, commente ainsi les œuvres jugées mercenaires des dramaturges de l'époque :

This has formerly been the case in King Charles the second's days: the playhouse was under a licence, what was the consequence? The playhouse retailed nothing but the politics, the vices and the follies of the court: not to expose them, no, but to recommend them, though it must be granted that their politics were often as bad as their vices, and

---

<sup>791</sup>J. DOUGLAS CANFIELD, *Tricksters and Estates: On the Ideology of Restoration Comedy*, *op. cit.*, p. 97. On retrouve aussi cette idée dans J. DOUGLAS CANFIELD, « Royalism's Last Dramatic Stand: English Political Tragedy, 1679-1689 », *Studies in Philology*, vol. 82, n° 2, Printemps 1985, p. 234-263.

<sup>792</sup> Introduction de P. BARBERIS dans A. GOULET (éd.), *Le Stéréotype, Crise et transformation*, *op. cit.*, p. 10. Dans *Le Stéréotype, outil de régulation sociale*, Marcel Grandière évoque également la « duplicité » des stéréotypes qui « renseignent plus sur le groupe producteur–auquel il renvoie– que sur l'altérité visée » (M. GRANDIERE, *Le Stéréotype, outil de régulation sociale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 10, note 17).

<sup>793</sup> Voir à ce sujet Paula Backscheider : « The public performances of 1662–street pageants, processions, royal theatre productions- articulate the pattern of negotiation of a stabilizing ideology that is common to all traumatized societies » (P. R. BACKSCHEIDER, *Spectacular Politics: Theatrical Power and Mass Culture in Early Modern England*, *op. cit.*, p. 64).

<sup>794</sup> On pense par exemple à R. D. HUME, « The Socio-Politics of London Comedy from Jonson to Steele », *op. cit.*

<sup>795</sup> S. S. KENNY (éd.), *The Plays of Richard Steele*, Oxford, Clarendon Press, 1971, p. 359.

much more pernicious than their follies. It is true, the court had at that time a great deal of wit, it was then indeed full of men of true wit and great humor; but it was the more dangerous, no man could appear upon the stage against them. We know that DRYDEN, the poet-laureat of that reign, always represents the cavaliers as honest, brave, merry fellows, and fine gentlemen; indeed his fine gentleman, as he generally draws him, is an atheistical, lewd, abandoned fellow, which was at that time, it seems, the fashionable character at court; on the other hand he always represents the dissenters as hypocritical, dissembling rogues, or stupid senseless boobies. When the court has a mind to fall out with the Dutch, he wrote his *Amboyna*, in which he represents the Dutch as a pack of avaricious, cruel, ungrateful rascals :—and when the exclusion bill was moved in parliament, he wrote his *Duke of Guise* [...] The city of London too was made to feel the partial and mercenary licentiousness of the stage at that time; for the citizens having at that time, as well as now, a great deal of property, they had a mind to preserve that property, and therefore they opposed some of the arbitrary measures which were then begun, but pursued more openly in the following reign, for which reason they were always represented upon stage as a parcel of designing knaves, dissembling hypocrites, griping usurers—and cuckolds into the bargain<sup>796</sup>.

Ce commentaire met en évidence plusieurs points déjà évoqués. Lord Chesterfield identifie les deux groupes de personnages, qui correspondent aux stéréotypes que nous avons appelés dominants et dominés. Les dynamiques déséquilibrées entre eux seraient le reflet d'une mission de propagande grossière de la scène qui, selon Lord Chesterfield, la discrédite comme objet moral et esthétique. Cette mission idéologique serait partagée aussi bien par les pièces comiques que par les autres (telles qu'*Amboyna* ou *The Duke of Guise*), et même si l'on peut reconnaître une spécificité des moyens comiques, les intérêts politiques sont, pour Lord Chesterfield, transparents à travers tous les genres.

On aboutit donc ainsi à l'idée du stéréotype comme élément discursif clé du discours argumentatif : il s'agirait pour les classes dominantes de « dénoncer les contre-valeurs dont se repaissent les dominés », de les présenter pour mieux les discréditer, en s'appuyant sur l'effet cognitif naturel d'adhésion que provoque la simple répétition<sup>797</sup>. Le stéréotype est également un instrument de pouvoir particulièrement efficace parce qu'il n'est pas qu'« une manière de figer

---

<sup>796</sup> Tiré de M. MATY (éd.), *Miscellaneous Works of the Late Philip Dormer Stanhope, Earl of Chesterfield*, Londres, Edward and Charles Dilly, 1777, vol. I, ii, cité dans J. LOFTIS, *The Politics of Drama in Augustan England*, op. cit., p. 10. C'est moi qui souligne.

<sup>797</sup> J.-L. DUFAYS, « Stéréotype et littérature », op. cit., p. 11. Voir par exemple aussi Ruth Amossy : « tout discours argumentatif se situe d'emblée à un double niveau : celui des enchaînements logiques et stratégies de persuasion qui déterminent son organisation de surface ; et celui des présupposés et des idées reçues qui sous-tendent son déroulement [...] La stéréotypie entendue au sens large du terme fournit son soubassement au discours argumentatif en le fondant sur une strate d'images familières susceptibles de produire un effet d'évidence. C'est dire que la bonne marche de l'argumentation dépend en partie du maniement des idées reçues et des stéréotypes [...]. À partir du moment, cependant, où l'auditoire a laissé passer le présupposé sans le relever ni le contester, il a tacitement donné son accord à la vérité qu'il énonce. » (R. AMOSSY, « Stéréotypie et argumentation », dans A. GOULET (éd.), *Le Stéréotype, Crise et transformation*, op. cit., p. 47-48).

les représentations sur l'Autre, le Différent, ce grand acteur de l'histoire », il est aussi un outil dynamique et souple, comme ici selon Marcel Grandière :

Le stéréotype peut être cependant une vraie construction intellectuelle, un outil pour comprendre mis en place par une société, un groupe, une personne, pour traduire en éléments intelligibles et donner du sens à des 'réalités' perçues, mais difficiles à cerner, un outil même pour créer des images sociales et de toute nature. Le stéréotype apparaît donc pour l'historien beaucoup plus actif et dynamique que ne le laisse supposer l'effet répétition rigide et figé de ses origines professionnelles. C'est un instrument de régulation entre les groupes culturels, nationaux et sociaux, qui les produisent, et qui informent de cette manière sur eux-mêmes [...] Ce sont des outils de création et de légitimation des statuts sociaux, ou bien inhibant et empêchant les contestations et les réactions pour se positionner face aux autres, ou bien agissant comme moteur pour construire une identité de groupe<sup>798</sup>.

Ce double rôle à la fois régulateur et légitimateur correspond aux lectures des pièces du corpus évoquées jusqu'ici : il s'agirait alors pour le public de toutes classes et de toutes convictions politico-religieuses de s'identifier avec les personnages dominants royalistes et de rejeter les positions politiques des personnages dominés<sup>799</sup>. Jouer sur les stéréotypes reviendrait donc à créer une nouveauté illusoire au sein d'une répétition réelle, ce que Hans Robert Jauss nomme « art culinaire » :

[*L'art culinaire*] se définit par le fait qu'il n'exige aucun changement d'horizon, mais comble au contraire parfaitement l'attente suscitée par les orientations du goût régnant : il satisfait de voir le beau reproduit sous des formes familières, confirme la sensibilité dans ses habitudes, sanctionne les vœux du public, lui offre du 'sensationnel' sous la forme d'expériences convenablement apprêtées, ou encore soulève des problèmes moraux – mais seulement pour les 'résoudre' dans le sens le plus édifiant, comme autant de questions dont la réponse est connue d'avance<sup>800</sup>.

Le comique des pièces reposerait donc essentiellement, pour prolonger la métaphore culinaire, sur des « recettes », c'est-à-dire au fond sur l'actualisation des attentes du public, avec juste assez de nouveauté pour en créer l'illusion. Ce qui est vrai pour le roman serait d'autant plus valable pour l'art théâtral, tant il est vrai que, pour citer Robert Hume : « theatre is an inherently conservative business, and its dependence on stock repertory reinforces that conservatism<sup>801</sup> ».

---

<sup>798</sup> M. GRANDIERE, *Le Stéréotype, outil de régulation sociale*, op. cit., p. 8.

<sup>799</sup> Je paraphrase ici John Loftis : « The dramatists wanted the spectators to identify themselves with the fashionable and to regard the citizens as outlanders for whom no imaginative sympathy was required » (J. LOFTIS, *Comedy and Society from Congreve to Fielding*, op. cit., p. 20). Cette aspiration ne devait pas toujours fonctionner si l'on en croit par exemple Samuel Pepys, qui dit dans son entrée du 20 avril 1667 : « ...so the whole house is silenced [*after a fight between John Lacy and Ned Howard about The Old Troop*], and the gentry seem to rejoice much at it, the house becoming too insolent » (<https://www.pepysdiary.com/diary/1667/04/20/>, consulté le 20/03/2019).

<sup>800</sup> H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 53.

<sup>801</sup> R. D. HUME, *The Rakish Stage: Studies in English Drama, 1660-1800*, op. cit., p. 22.

## b) Un rire hobbesien ?

« *Lord, what a set of teeth you shew when you laugh*<sup>802</sup> »

Si cette tradition de lecture a une telle postérité, c'est aussi qu'elle rejoint nombre de réflexions contemporaines ou plus récentes sur le rôle social du rire. La plus célèbre est sans doute la vision hobbesienne, qui fait du rire une marque à peine sublimée d'agressivité. Le discours sur le rire se structure à la Restauration par la double référence à Horace et à Juvénal, auxquels on pourrait ajouter Persius, la figure de Démocrite et Quintilien : on distingue déjà dans le monde antique le rire policé du rire caustique, mordant, sarcastique, tradition dans laquelle la philosophie hobbesienne s'inscrit<sup>803</sup>. On a déjà cité la formule de John Traugott qui parlait, à propos de la comédie de la Restauration, d'une sorte d'état-de-nature-en-chambre (« *Hobbesian state of nature in the drawing room*<sup>804</sup> »). Plusieurs pièces font en effet indirectement référence à Hobbes à travers des allusions à l'état de nature, en particulier à propos des personnages dominants et de leur propension à imposer leur volonté aux dépend des autres personnages. Ainsi, dans *The Countrey Wit* (Crowne), Ramble s'exclame, dans un moment d'hybris démesuré :

*Ramble* – The order of Nature! the order of Coxcombs; the order of Nature is to follow my appetite [...] I will pay no such homage to the Sun, and time, which are things below me: I am a Superior being to them, and will make 'em attend my pleasure<sup>805</sup>.

Ramble semble ici être une créature démesurément hobbesienne, préoccupée uniquement des moyens d'assurer son propre plaisir. Dans la même pièce, le valet Merry avait déjà annoncé « *my Master is a Leviathan in Love* », comme pour s'assurer de la transparence de la référence<sup>806</sup>.

---

<sup>802</sup> Woodyly à propos de Carolina, T. SHADWELL, *Epsom-Wells, op. cit.*, (1672), acte II, p. 22.

<sup>803</sup> Cathy Shrank fournit une excellente synthèse des points de vue classiques et chrétiens sur le rire dans son chapitre « *Mocking or Mirthful? Laughter in Early Modern Dialogue* », entre le *Traité du ris* de Laurent Joubert, Hobbes, le point de vue médical et les écrits de Jean Chrisostome (M. KNIGHTS et A. MORTON (éd.), *The Power of Laughter and Satire in Early Modern Britain: Political and Religious Culture, 1500-1820, op. cit.*, p. 48-66). On en profitera pour rappeler l'importance des références antiques (Horace, Juvénal et Persius surtout, mais aussi Démocrite) dans le discours de la Restauration sur le rire : John Dryden, Thomas Wood et Thomas Shadwell traduisent tous les trois Juvénal, déjà admiré par Ben Jonson et Francis Beaumont. Alexander Brome et John Oldham quant à eux traduisent Horace (pour le détail de ces traductions, voir W. KUPERSMITH, *Roman Satirists in Seventeenth-Century England*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1985).

<sup>804</sup> J. TRAUGOTT, « *The Rake's Progress from Court to Comedy: A Study in Comic Form* », *op. cit.*, p. 388.

<sup>805</sup> J. CROWNE, *The Countrey Wit, op. cit.*, (1676), acte II, p. 22. L'auto-identification du personnage avec l'astre solaire pourrait être une pique à Louis XIV.

<sup>806</sup> *Id.*, acte II, p. 18.

On voit ainsi comment le rire, l'humiliation sexuelle de l'autre et le plaisir individuel des personnages dominants sont intimement liés, avec les implications politiques et sociales que ces liens impliquent. Douglas Canfield formule cette lecture avec humour et concision :

Night after night, the institution of the theatre produces knowledge that reinforces the relations of power between and within classes [...] it remains fundamentally conservative. The right couples inherit the estates, singing to the others 'I hear you knockin' but you can't come in'; the others, chastened, exit singing 'Oh yes, I'm the great pretender'; and the audience sings in relief 'It ain't me, babe'. The laughter that lingers in the emptied hall after social comedy is more Hobbist than we care to admit: half self-congratulation, half participation to the punishment<sup>807</sup>.

« Social comedy is more Hobbist than we care to admit », considère Douglas Canfield, estimant que l'humiliation répétée des *citizens* sur scène, ainsi que le rire qu'ils s'attirent contre eux, est essentiellement le reflet d'une lutte des classes par d'autres moyens. Il est vrai que le rire joue un rôle important dans la philosophie hobbesienne :

Sudden Glory, is the passion which maketh those Grimaces called LAUGHTER; and is caused either by some sudden act of their own, that pleaseth them; or by the apprehension of some deformed thing in another, by comparison whereof they suddenly applaud themselves.

Le rire dans ce passage est une déformation monstrueuse (« Grimaces »), causée par un sentiment de supériorité sadique et injustifiée. Paradoxalement, le rire, s'il est motivé par un sentiment de puissance sur l'autre, n'est pas pour autant, pour Hobbes, le signe d'une puissance réelle, bien au contraire :

[*Laughter*] is incident most to them, that are conscious of the fewest abilities in themselves; who are forced to keep themselves in their own favour, by observing the imperfections of other men. And therefore much Laughter at the defects of others, is a signe of Pusillanimity. For of great minds, one of the proper workes is, to help and free others from scorn; and compare themselves onely with the most able.<sup>808</sup>

Selon Hobbes, le rire est donc à la fois une passion égoïste et une arme d'agression : on rit *de* quelqu'un plutôt qu'*avec* quelqu'un, et l'enjeu de toute plaisanterie est le pouvoir<sup>809</sup>. Dans la

---

<sup>807</sup> J. DOUGLAS CANFIELD, *Tricksters and Estates: On the Ideology of Restoration Comedy*, op. cit., p.120. Cathy Shank rappelle que selon Castiglione, le courtisan moqué doit rire avec ses bourreaux pour dissimuler l'affront (« Mocking or Mirthful? Laughter in Early Modern Dialogue », M. KNIGHTS et A. MORTON (éd.), *The Power of Laughter and Satire in Early Modern Britain: Political and Religious Culture, 1500-1820*, op. cit., p. 59).

<sup>808</sup> HOBBS Thomas, *The Clarendon Edition of the Works of Thomas Hobbes*, vol. 4: *Leviathan: The English and Latin Texts*, Noel MALCOLM (éd.), Oxford, Clarendon Press, 2012, consulté en ligne.

<sup>809</sup> Dans son chapitre « Laughter as a Polemical Act in Late Seventeenth-Century England », Adam Morton écrit que si le rire était généralement considéré comme suspect, la vision de Hobbes du rire comme violence n'était pas pour autant universellement partagée (M. KNIGHTS et A. MORTON (éd.), *The Power of Laughter and Satire in Early Modern Britain: Political and Religious Culture, 1500-1820*, op. cit., p. 113). Quentin Skinner oppose notamment le point de vue de Hobbes à celui, plus optimiste, de Descartes dans *Les Passions de l'âme*, mais

même veine, Anne Richardot considère que le rire au XVIII<sup>e</sup> siècle, surtout quand il est satirique, est un instrument destructeur d'adhésion forcée : « en manifestant leur joie, les participants révèlent leur soutien à l'entreprise du censeur ». Plus loin elle ajoute :

L'humour aristocratique a partie liée avec un mépris de classe et combien, plus généralement, il repose sur l'humiliation de l'autre [...] Au lieu de voir les êtres tels qu'ils sont, dans leurs faiblesses et leurs failles ordinaires, la rage satirique les transforme en types caricaturaux, objets de risée qui servent d'exutoire aux vanités frustrées<sup>810</sup>.

Cette fonction d'exutoire est également identifiée par Elisabeth Bourguignat qui considère, en examinant le rire dans l'espace culturel français du XVIII<sup>e</sup> siècle, que celui-ci repose sur une complicité, elle-même fondée sur une connaissance partagée entre celui qui fait la plaisanterie et celui qui rit<sup>811</sup>. Le rire porte donc généralement sur les lieux communs d'une époque, et reflète et constitue en cela des mécanismes de domination sociaux, économiques et politiques plus larges.

Une telle conception ne se limite guère au XVII<sup>e</sup> siècle. Elle rejoint au contraire les réflexions de penseurs plus récents du rôle du rire en politique, tels qu'Alfred Sauvy ou Jean Ruhlmann. Tous les deux insistent sur l'agressivité du comique en tant que démonstration performative de supériorité. Jean Ruhlmann y voit « une dimension agressive et combative exploitée par le débat politique en vue de réduire et de diviser l'adversité », une « marque narcissique de supériorité » plutôt qu'un acte récréatif et inoffensif, encore moins un simple agrément au discours<sup>812</sup>. Il s'agit avant tout d'une opération qui permet de séparer, de désolidariser le public de la cible choisie (ce que Ruhlmann appelle « les effets partitifs du comique »). Ainsi le comique « participe pleinement à la mise en scène des appartenances, des affinités, des tensions et des affrontements politiques » ; il permet de constituer une « communauté de rieurs », avec ses inclus et ses exclus. Il identifie donc dans le rire plusieurs fonctions perlocutoires importantes, que Freud évoque aussi à propos de situations d'un autre type<sup>813</sup>. La fonction politique du rire selon Jean Ruhlmann consiste à mettre en scène les

---

interprète aussi ce passage de Hobbes avec générosité : le rire serait surtout une défense contre les sentiments d'infériorité (Q. SKINNER, « Hobbes and the Classical Theory of Laughter », dans Q. Skinner (éd.), *Visions of Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, vol. 3: Hobbes and Civil Science, p. 142-176, et plus particulièrement p. 163). Pour une analyse détaillée du rire chez Hobbes, voir aussi R. E. EWING, « Hobbes on Laughter », *The Philosophical Quarterly*, vol. 51, n° 202, janvier 2001, p. 29-40.

<sup>810</sup> A. RICHARDOT, *Le Rire des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 95, puis 269-270.

<sup>811</sup> « Le rire procède en effet d'une complicité fondée sur une connaissance partagée entre celui qui fait la plaisanterie et celui qui rit avec lui, et porte donc généralement sur les *lieux communs* du temps » (E. BOURGUIGNAT, *Persifler au Siècle des Lumières*, Paris, Creaphis Editions, 2016, p. 291).

<sup>812</sup> J. RUHLMANN, « Jalons pour une histoire du comique parlementaire sous la IIIe République », *Annales du 57ème congrès de la Commission internationale des historiens des Assemblées d'États (CIHAE)*, s. d., p. 1378.

<sup>813</sup> *Id.*, p.1378-1380.

appartenances, à disqualifier l'adversaire, à l'empêcher de structurer des alliances, à mettre à distance la cible pour la priver de toute solidarité de la part du groupe. C'est un point de vue que confirment par ailleurs des travaux de sociologie récents. Pour Sam Friedman et Giseline Kuipers par exemple, les goûts en matière d'humour sont l'une des formes les plus subtiles et les plus puissantes à la fois de mécanismes de distinction de classe :

It may be precisely because comedy has this ability to create social bonds, through the proxy of humour and laughter, that it has a heightened capacity to reveal strong symbolic boundaries<sup>814</sup>.

Cette place privilégiée s'explique pour Friedman et Kuipers par le rôle puissant de l'humour comme marqueur de limites (« a more potent marker of boundaries than other cultural forms<sup>815</sup> »). Ces travaux rejoignent ceux de Laure Flandrin, qui parvient à des conclusions semblables en écrivant : « le rire constitue un registre plus pacifié d'expression du mépris de classe dès lors que se trouvent délégitimés les régimes de domination les plus protaux<sup>816</sup> ». À la fois rituel d'appartenance, marqueur culturel, reflet d'une domination, expression de l'agression sous une forme acceptable et démonstration de force, le rire est donc sans conteste une arme politique puissante<sup>817</sup>. On serait donc tentée de lire, dans la répétitive humiliation des personnages issus de personnages d'*Aldermen* et de *citizens*, une vengeance, voire un prolongement de la guerre civile par d'autres moyens, une jouissance de voir l'ennemi puritain à terre.

### c) Le rire compensatoire

*« Allow 'tis pleasanter to laugh at others than to be laugh'd at  
Our selvs tough never so wittily<sup>818</sup> ».*

Mais on peut aussi retenir, de l'analyse de Hobbes, une conscience de la part du rieur de la fragilité de sa propre position : le rire, même quand il est cruel, est au fond un mécanisme

---

<sup>814</sup> S. FRIEDMAN et G. KUIPERS, « The Divisive Power of Humour: Comedy, Taste and Symbolic Boundaries », *Cultural Sociology*, vol. 7, n° 2, juin 2013, p. 17. À la même page, les auteurs parlent des goûts en matière de comédie comme d'une forme de violence symbolique.

<sup>815</sup> *Id.*, p. 3.

<sup>816</sup> L. FLANDRIN, « Rire, Socialisation et Distance de classe », *op. cit.*, p. 21.

<sup>817</sup> Ashley Marshall tient des propos comparables sur le rire satirique, en insistant sur le rôle du rire dans la cohésion interne d'un groupe (« satirists often do the equivalent of preaching to the choir, addressing like-minded readers or viewers rather than an antagonist they want to hurt », A. MARSHALL, *The Practice of Satire in England, 1658-1770*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2013, p. 34)

<sup>818</sup> Loveit dans G. ETHEREGE, *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter*, *op. cit.*, (1676), acte V, p. 79.



compensatoire. Plusieurs critiques ont préféré distinguer cette représentation de soi des classes gouvernantes, se considérant comme supérieures, d'une capacité de domination réelle, et ainsi complexifier cette lecture en faisant du caractère agressivement « militant » des pièces comiques moins une démonstration de supériorité que le signe paradoxal de la conscience d'une faiblesse, d'une précarité symbolique et idéologique de la monarchie Stuart et des systèmes qui l'entourent<sup>819</sup>. Les dynamiques du théâtre comique constitueraient ainsi une représentation de soi excessive et désespérée d'un pouvoir en réalité miné dans ses fondements par les secousses militaires, politiques et symboliques de la guerre civile et des années d'interrègne, après laquelle le pouvoir royal et les sources de sa légitimité deviennent un objet possible de débat. Ces lectures se réclament souvent de la théorie freudienne sur le rire et le mot d'esprit qui permettent, entre autres, la satisfaction de pulsions refoulées, et la mise à distance d'objets inquiétants pour le sujet<sup>820</sup>. Douglas Canfield s'inscrit par exemple dans cette tradition dans certaines de ces considérations :

...for all its aristocratic triumph at the end, then, the play subtly absorbs into official discourse the economic reality that the late Stuart ruling class is no pure nobility but a plutocratic oligarchy<sup>821</sup>.

Ici, le triomphalisme apparent n'est pas incompatible avec une faiblesse réelle des classes pourtant dominantes : au contraire, celui-ci sert précisément à masquer la réalité des changements sociaux et le déplacement du centre de gravité du pouvoir politique et économique, dans des efforts toujours insuffisants.

Cette conception du rire comme expression d'un malaise du sujet se retrouve dans la critique marxiste, en particulier Raymond Williams. Dans *The Country and the City*, c'est en

---

<sup>819</sup> Il est vrai que cette notion était déjà présente chez Hobbes. Voir par exemple chez John Loftis : « The incongruity of the merchants' prominence in the nation's economy compared with the subordinate role to which they had long been assigned provided a tension that dominates the social relationships of comedy [...] Most of the important writers of the early eighteenth century, and not dramatists only, gave abundant evidence that they were aware of a modification in the structure of society, and most of them expressed either approval or disapproval » (J. LOFTIS, « The Social Milieu of Early-Eighteenth-Century Comedy », *Modern Philology*, vol. 53, n° 2, novembre 1955, p. 100-112, p. 100). Florence March insiste aussi sur cet aspect en parlant du spectacle morbide d'une haute société « qui, sans un réflexe de survie, admire une dernière fois son reflet avant de le voir disparaître » (thèse de doctorat de F. MATTEI-MARCH, *Théâtralité dans la Comédie de la Restauration anglaise (1660-1710)*, *op. cit.*, p. 56).

<sup>820</sup> S. FREUD, *Le Mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*, D. Messier (trad.), Paris, Gallimard, 1992. Pour élargir la perspective, on pourra également consulter PANICHELLI Christophe, « Les mécanismes de défense de l'humour : un outil de recadrage », *Cahiers de thérapie familiale et des pratiques de réseaux*, 2007/2, n. 39, p. 39-56.

<sup>821</sup> J. DOUGLAS CANFIELD, *Tricksters and Estates: On the Ideology of Restoration Comedy*, *op. cit.*, p. 39. Il faut cependant signaler que, pour d'autres historiens de l'histoire sociale, la noblesse parvient bien à se perpétuer, et n'absorbe en réalité de nouveaux éléments qu'avec prudence et parcimonie (voir L. STONE et J. C. FAWTIER STONE, *An Open Elite? England 1540-1880*, *op. cit.*).

effet un grand « impensé », social cette fois, à savoir cette dépendance réciproque entre classes productives et classes gouvernantes, qui sous-tend la dynamique des comédies de la Restauration :

But in the period we are speaking of, in the sixteenth and seventeenth when the ideological transition occurred, the effective bases of the society were still property in land and the consequent rural production, and the towns, even the capitals, were functionally related to this dominant order. [...] As we read the abstract comparisons of rural virtue and urban greed, we must not be tempted to forget the regular, necessary and functional links between the social and moral orders which were so easily and conventionally contrasted<sup>822</sup>.

Il est vrai que selon Williams, cet impensé de la dépendance se situe moins entre différentes catégories urbaines (la cour et les *citizen* par exemple) qu'entre la ville des propriétaires terriens et la campagne du travail de la terre<sup>823</sup>. Douglas Canfield exhibe cependant le lien symbolique entre ces deux dépendances :

The cuckolding of Cits, the seduction of City wives, is a special reaffirmation of class dominance. Why was Cit-cuckolding portrayed with such virulence if not actual violence in the Restoration? Because the middle-class was increasingly threatening aristocratic hegemony. Yet, ironically, not only is Clodpate dependent on the services of the City, so also are the gallants. Fribble is a haberdasher. Where else do their fashionable clothes come from if not from such petty bourgeois traders and merchants? When Clodpate is satirized for busying himself with the political and economic news of Europe, what is being obfuscated is England's reliance on that trade [...] Indeed, England's expanding empire supports a political economy that enables not only Country affluence but the Town's extravagant lifestyle. Thus, in its satire of the City, Restoration Town comedy obscures the Town's interdependent relationship with it, [...] because of that anxiety Williams mentions, that need to distance itself from its real power base<sup>824</sup>.

L'opposition asymétrique des dominants et des dominés aurait donc ceci de commun avec l'opposition rhétorique entre ville et campagne qu'elle reflète moins qu'elle ne construit une opposition factice censée détourner l'attention du danger politique et social véritable (pour citer les termes de Raymond Williams, « to promote superficial comparisons and prevent real ones<sup>825</sup> »). Mark Breitenberg pourrait s'inscrire dans une telle tradition en écrivant, à propos des masculinités qu'il observe :

We may thus read these texts as collective projections; that is, as attempts to make sense in representation of what is largely confused and illogical in practice. This is not to suggest that the symbolic forms resolve the tensions and contradictions from which they

---

<sup>822</sup> R. WILLIAMS, *The Country and the City*, op. cit., p. 48.

<sup>823</sup> On retrouve ici la dévalorisation plus générale du travail observée plus haut, au profit d'une urbanité « naturelle ».

<sup>824</sup> R. WILLIAMS, *The Country and the City*, op. cit., p. 48.

<sup>825</sup> *Id.*, p. 54.

derive; indeed, in the readings that follow I attempt to reveal the residual masculine anxieties that lie beneath the apparent resolutions offered in the texts themselves<sup>826</sup>.

Dans le discours de Breitenberg, la représentation de classes sociales dominantes en masculinités triomphantes telles qu'on les a observées ici aurait, là encore, la fonction implicite de dissimuler une fragilité. Ces conceptions ouvrent la possibilité de concevoir la comédie comme négociation symbolique entre le sujet et les difficultés et tensions qui le traversent.

## 2) Rire et subversion

### a) Rire Whig, rire Tory

*« Wit if a Tory, he with us would joyn,  
Wit never help'd the Whigs to write one Line<sup>827</sup> »*

Car si de nombreuses lectures des comédies de la Restauration considèrent la scène comme essentiellement royaliste, d'autres ménagent des espaces ponctuels et limités de présence subversive, comme des soupapes à un ordre malgré tout présenté comme inamovible. Quelques critiques ménagent ainsi la possibilité d'une « comédie Whig » qui coexisterait avec une « comédie Tory », en particulier avec la structuration du parti dans les premières années 1680. Allardyce Nicoll le premier distingue nettement les deux types de comédie en fonction des affiliations politiques connues de leur auteur et de ses déclarations dans le paratexte des pièces<sup>828</sup>. Florence March s'inscrit par exemple dans cette perspective en écrivant :

---

<sup>826</sup> M. BREITENBERG, *Anxious Masculinities in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 23.

<sup>827</sup> Épilogue de J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), n. p. L'édition originale précise que l'épilogue doit être dit par l'avocat Whig Bartoline, sans doute le personnage le plus désagréable de la pièce : même si les acteurs ne sont théoriquement plus dans leur rôle au moment de dire l'épilogue, le fait pour l'édition de préciser que c'est à cet acteur de le déclamer suggère une continuité avec le personnage. On remarque bien sûr le « with us » inclusif mais mystérieux : désigne-t-il la troupe théâtrale et le public, ou les acteurs seulement ?

<sup>828</sup> Nicoll écrit ainsi : « The writers were of the court or of the Parliament ». Il considère donc logiquement que le théâtre est dans la continuité militante des pamphlets (« the habit of writing pamphlets in the form of plays ») (A. NICOLL, « Political Plays of the Restoration », *op. cit.*, p. 224).

Jusqu'à la Révolution de 1688, la scène est nettement dominée par un théâtre royaliste, même s'il ne faut pas nier pour autant l'existence d'un théâtre d'opposition au régime<sup>829</sup>.

C'est ainsi que le théâtre de Shadwell a été par exemple présenté comme un théâtre d'opposition Whig. Douglas Canfield formule l'horizon des possibilités de la manière suivante : « At its best, Restoration tragical satire splits the seams of the aristocratic ideological cloak and allows us to see its inherent contradictions<sup>830</sup> ». Douglas Canfield accorde ainsi une place à la subversion politique dans les comédies, mais une place ponctuelle, presque exceptionnelle. Susan Owen va plus loin en parlant de « Whig comedy » fondée sur un retournement des tropes royalistes, comme par exemple la satire des Puritains transformée en satire des Catholiques<sup>831</sup>. Rachel Willie quant à elle présente la situation en les termes suivants :

Those who were royalists were not above using drama as a way to voice discontentment with the monarch and his government. Far from being a royalist monolith, the Restoration stage was a site where the body politic could and was represented and debated<sup>832</sup>.

Cette description, si elle suppose la présence de discours subversifs sur scène, reste cependant floue sur les modalités selon lesquelles de tels discours peuvent être représentés et commentés. Cette position fait écho à la dichotomie proposée par Annabel Patterson (« subversive tactic » et « legitimating strategy »), qui considère que les contenus subversifs sont toujours subtilement camouflés au milieu de passages moins sujets à contentieux, et que tout l'art du poète consiste à trouver le juste équilibre entre flatterie et critique (« combine legitimating tactics required or needed by the authorities with covert or oblique criticism of their regime<sup>833</sup> »).

## b) Le rôle du paratexte

Ces lectures différenciées s'appuient notamment sur des paratextes qui s'efforcent d'orienter la lecture vers une interprétation politique univoque. C'est le cas par exemple de la dédicace de Dryden à Lord Haughton dans *The Spanish Fryar*, où l'auteur affirme la conformité

---

<sup>829</sup> Thèse de doctorat de F. MATTEI-MARCH, *Théâtralité dans la Comédie de la Restauration anglaise (1660-1710)*, *op. cit.*, p. 127.

<sup>830</sup> J. DOUGLAS CANFIELD, *Heroes and State: On the Ideology of Restoration Tragedy*, *op. cit.*, p. 78.

<sup>831</sup> Susan OWEN, « Drama and Political Crisis », dans D. PAYNE FISK (éd.), *A Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, *op. cit.*, p. 162. Voir aussi le chapitre « Themes and Tropes Reversed », dans S. J. OWEN, *Restoration Theatre and Crisis*, *op. cit.*, p. 183 et suivantes.

<sup>832</sup> R. WILLIE, *Staging the Revolution: Drama, Reinvention and History*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>833</sup> A. M. PATTERSON, *Censorship and Interpretation: The Conditions of Writing and Reading in Early Modern England*, *op. cit.*, p. 111-112.

de sa pièce aux positions politiques de son mécène potentiel (« recommending a Protestant Play to a Protestant Patron<sup>834</sup> »). C'est le cas aussi de la dédicace de *The City-Heiress* (Behn), adressée au Comte d'Arundel :

I humbly beg your Lordships Patronage of a Comedy, which has nothing to defend it, but the Honour it begs; and nothing to deserve that honour, but its being in every part true Tory! Loyal all-over! Except one Knave, which I hope no body will take to himself [...] It has the luck to be well receiv'd in the Town; which (not from my Vanity) pleases me, but that thereby I find Honesty begins to come in fashion again, when Loyalty is approv'd, and Whigism becomes a Jest where'er tis met with [...] Seditious Fools and Knaves that have so long disturb'd the Peace and Tranquility of the World, will become the business and sport of Comedy<sup>835</sup>.

Ces deux citations fournissent plusieurs informations : elles affirment le caractère volontairement militant des pièces, qui seraient dépourvues d'ambiguïté dans leur intention comme dans leur production. On peut aussi identifier le rôle de la demande du public dans la réception (« well reciv'd ») ainsi qu'indirectement dans la production dramatique (« will become the business and sport of comedy »). Autre occurrence, l'épilogue de *The Rover* (Behn) et son allusion aux luttes anti-théâtrales :

With Canting Rule you wou'd the Stage refine,  
And to Dull Method all our Sense confine.  
With th'Insolence of Common Wealths you rule,  
Where each gay Fop, and Politick grave Fool  
On Monarch Wit impose, without controul<sup>836</sup>.

On observe ici la permanence des réseaux symboliques observés jusqu'ici : la scène contemporaine est identifiée au parti du roi, de même que le *wit* et le bon sens (« Sense »). À l'opposé, on trouve « Dull Method », une allusion au Commonwealth, ainsi que deux personnages dominants, le *fop* et le politicien ridicule (« Politick grave Fool »). Dans ce passage, le théâtre est donc le lieu des affrontements entre plusieurs parties du public : non pas les amateurs de théâtre contre leurs opposants, mais les conservateurs contre les réformateurs critiques d'une même scène (« wou'd the Stage refine »). Cela nous conduit donc à considérer l'hypothèse d'un public différencié.

### c) Prologues et public différencié

---

<sup>834</sup> J. DRYDEN, *The Spanish Fryar or, The Double Discovery*, op. cit., (1680), acte I, p. 4.

<sup>835</sup> Dédicace de A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, op. cit., (1682). C'est moi qui souligne.

<sup>836</sup> Épilogue de A. BEHN, *The Rover: or, The Banish't Cavaliers*, op. cit., (1677), n. p.

Plusieurs prologues et épilogues font allusion à un public différencié assistant aux mêmes comédies, mais qui réagirait différemment aux plaisanteries de la scène. *Tarugo's Wiles* (St Serfe) offre un exemple frappant des attentes soi-disant différenciées des diverses parties du public :

*And for his Friends above in the exalted Stalls, he expects the best from them, since he has complemented them with a Monky and a Jigge*<sup>837</sup>.

L'épilogue attribue ici aux spectateurs des places les moins chères, supposément moins éduqués, le goût pour les divertissements infra-verbaux (une danse, un petit singe), faute de comprendre les acrobaties rhétoriques qui font le sel des pièces. On peut aussi citer le prologue de *Madam Fickle* (D'Urfey), qui différencie un public critique et hostile du parterre (« cabals », de « factions ») d'un public plus généreux (« our Friends that sit above »), articulant l'idée encore une fois de réactions différenciées selon leur répartition dans l'espace<sup>838</sup>. Ces textes, à l'origine déclamés par un acteur (qui sort alors de son rôle dans la pièce<sup>839</sup>) devant le rideau, n'obéissent pas aux logiques suggérées jusqu'ici qui voudraient qu'à des auteurs Tory correspondent des comédies Tory et un public Tory (accompagnés éventuellement de quelques *citizens* ou Whigs masochistes), et à des dramaturges Whig, des comédies Whig, un public Whig. L'épilogue de *The Rover* (Behn), où l'acteur ou l'actrice chargé(e) de clore le spectacle anticipe un manque de succès de la pièce à cause de la conjoncture politique du moment, en fournit un exemple :

The Banish't Cavaliers! A Roving Blade!  
A Popish Carnival! A Masquerade!  
The Devel's in' if this will please the Nation  
In these our blessed times of Reformation  
When Conventickling is so much in Fashion<sup>840</sup>.

Ce passage énumère tout ce qui pourrait déplaire à un public d'opposition : un personnage de *Cavalier* séduisant, un divertissement moralement peu recommandable (le bal masqué), un cadre catholique. La rhétorique de ce prologue repose sur l'idée que le public contemporain présenté comme unifié verrait d'un bon œil, et feint de s'étonner qu'en des temps où la radicalité non-conformiste, en particulier presbytérienne, est en vogue (« When Conventickling is so much in Fashion »), une pièce royaliste puisse connaître le succès. Car la pièce connaît un

---

<sup>837</sup> Épilogue de T. ST SERFE, *Tarugo's Wiles: or, the Coffee-House*, *op. cit.*, (1667), n. p. De façon inhabituelle, l'épilogue n'est ici pas écrit en vers.

<sup>838</sup> Prologue de T. D'URFEY, *Madam Fickle: or the Witty False One*, *op. cit.*, (1676), n. p.

<sup>839</sup> Sur les spécificités de la rhétorique des prologues et épilogues, voir les ouvrages p. , ainsi que D. SOLOMON, *Prologues and Epilogues of Restoration Theatre: Gender and Comedy, Performance and Print*, Newark, University of Delaware Press, 2013.

<sup>840</sup> Épilogue de A. BEHN, *The Rover: or, The Banish't Cavaliers*, *op. cit.*, (1677), n. p.

succès suffisant pour être représentée plusieurs fois, et même donner lieu à une suite, ce qui implique que le public n'a pas boudé le spectacle. Même feinte surprise dans le prologue de *The Royalist* (D'Urfey) lorsque l'acteur ou l'actrice chargé(e) de le déclamer s'étonne :

How, the House full! and at a *Loyal Play!*  
That's strange! I never hop'd to see this day<sup>841</sup>.

Ce passage, en plus de renforcer l'idée de l'existence de pièces « loyales » ou non (coloration politique dont le public aurait connaissance avant de venir au spectacle, peut-être par le titre seul, et qui est présentée comme conditionnant sa venue), semble suggérer qu'au moins à certaines périodes de tensions, les pièces ouvertement favorables à la Couronne n'étaient ni courantes, ni profitables économiquement. La préface de la pièce est encore plus explicite :

In this Corrupted Age where *Loyalty* and *Honesty* are as frozen as *Charity*, and where timorous and unsettled Hearts are so irresolute and wavering, that they had rather side with *Rebellion* and *Faction* for the sake of *Interest* or fear of Particular disquietude, than give a generous Vote or Assistance to a Cause Noble and Honest, who can expect this *Play*, though written upon an excellent and never to be forgotten Theam, should meet a favorable Reception, when there are so few that feelingly remember the fatal Scene of *Boscabell* [...]. However to those few do I Dedicate this *Comedy*, grac't with His Majesties *Royal Approbation* and *Presence*, and second to none in *Loyal Candour* and *Honesty* [...] for my own part, I am careless of my future fortune in it, since I have already so well succeeded<sup>842</sup>.

Dans ce passage, D'Urfey se réclame explicitement de la protection de la couronne, mais laisse entendre que ce choix stratégique coûtera à la comédie son succès. Le dramaturge évoque, fait relativement rare, l'indépendance politique que lui procure son aisance financière (« I am careless of my fortune in it, since I have already so well succeeded »). On retrouve dans ce passage la même attente d'insuccès liée au caractère partisan de la pièce, compensée cependant ici par la situation financière favorable de l'auteur, qui lui permet d'assumer des positions politiques impopulaires<sup>843</sup>. D'autres textes renforcent ce constat, comme le prologue de *City Politiques* (Crowne) qui postule l'existence d'un public Whig au goût différencié que des « poètes » (au sens probable de dramaturges) Whigs seraient spécifiquement chargés de satisfaire :

---

<sup>841</sup> Prologue de T. D'URFEY, *The Royalist*, *op. cit.*, (1682), n. p. Il est vrai que le prologue de l'édition imprimée n'est pas nécessairement identique à celui prononcé lors de la première du spectacle, prologue qui peut d'ailleurs être écrit par une autre personne que le dramaturge, et lui-même varier au fur et à mesure des représentations. Il ne faut donc pas forcément lire ce prologue comme l'anticipation confiante par l'auteur du succès de sa pièce.

<sup>842</sup> Préface de *Id.*, n. p.

<sup>843</sup> Le dramaturge ne semble cependant pas envisager les conséquences économiques d'un éventuel four sur la troupe et l'institution théâtrale elle-même.

City WHIGGS such cursed Poets chuse,  
For that alone they should their CHARTER lose [...]  
But their ill Pallat no fine dressing needs,  
All Stuff that any Whiggish fancy breeds,  
They swallow down, and live like Ducks on Weeds<sup>844</sup>.

On remarque ici l'association de « City » et « Whiggs » et la construction d'un lien entre goûts esthétiques inférieurs (le bon goût étant par ailleurs une caractéristique des personnages dominés dans les textes) et choix politiques essentialisés. Il y aurait en tout cas une opération délibérée de la part de la « City » de nommer ses dramaturges de prédilection parmi les plus à mêmes de satisfaire ses intérêts politiques, c'est-à-dire d'organiser une contre-propagande par théâtre interposé. L'épilogue de *The Man's the Master* (Davenant) quant à lui présente une situation plus complexe :

First, loving kind friends, who come from the Citty,  
You never think any Play can be witty  
But that in which Courtiers shrewdly are jeer'd.  
Out on it, and fy! was e'r the like heard?  
Why would you have us to bob and gibe'em,  
When the wiser complain  
That in private, for gain,  
You are the men who endeavor to bribe'em<sup>845</sup>.

*The Man's the Master* est une pièce de 1669, soit bien avant les tensions de l'*Exclusion Crisis* qui forment l'arrière-plan des deux passages précédents. Cette citation est riche à plus d'un titre. Elle semble d'abord indiquer que les *citizens* ne viennent pas au théâtre seulement pour supporter la moquerie, mais bien pour rire eux aussi à leur tour des courtisans : mais c'est encore supposer d'une part que le public se divise en deux parties, d'autre part que le rire des spectateurs est conditionné à leur identification. Si l'on en croit un tel discours en tout cas, les dynamiques comiques ne sont pas pensées pour satisfaire unilatéralement une seule partie du public, mais pour faire rire au moins deux publics opposés (les *citizens* sont ici des « kind loving friends<sup>846</sup> »). Par ailleurs, l'allusion dans cette citation à la corruption de la cour et à son interdépendance avec la *City* semblent à la fois renvoyer dos à dos les deux communautés et, dans un mouvement en apparence contradictoire, souligner la réalité objective de leur solidarité. Plus loin, l'épilogue précise « For they want your Wits, and you have their Money » : il semble réinstaurer ainsi la

---

<sup>844</sup> Prologue de J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), n. p. L'édition originale indique que le prologue est dit par Mr. Smith.

<sup>845</sup> W. DAVENANT, *The Man's the Master*, Londres, Henry Herringman, 1669.

<sup>846</sup> Il me semble qu'une interprétation ironique de cette expression, théoriquement possible, ne fonctionnerait pas avec le reste de la tirade. On peut rappeler ici que l'auteur de la pièce, William Davenant, a d'autant moins intérêt à s'aliéner une partie substantielle de son public qu'il est directeur du théâtre.



dynamique stéréotypique identifiée jusqu'ici, mais en plaçant *Wit* et *Money* dans une relation non hiérarchique de dépendance réciproque. La scène rejouerait en tout cas symboliquement les conflits sociaux et politiques de la salle, l'esprit brillant des personnages dominants incarnant une aristocratie conçue comme unifiée, et l'argent se substituant symboliquement à la bourgeoisie, cette fois avec une issue moins certaine dans l'affrontement.

**Seconde partie**

**CIRCULATION DES CARACTÉRISTIQUES ET  
PERMÉABILITÉ DES STÉRÉOTYPES :**

**UNE POÉTIQUE DE L'AMBIGUÏTÉ**

On a vu précédemment à quel point le fonctionnement du genre comique reposait sur une somme de stéréotypes antérieurs (issus de la tradition théâtrale, mais aussi d'autres sources comme les pamphlets) dont on a distingué les caractéristiques structurées autour de deux pôles, qu'on a appelés « dominant » et « dominé ». Ce matériau hérité est, à partir de la Restauration, politisé explicitement : aux caractéristiques définies des « dominants » et des « dominés » s'articulent des étiquettes politiques telles que « Whig », « Tory », « Cavalier », « Roundhead » et ainsi de suite. L'écriture comique a recours à un grand nombre de codes, de conventions et d'attendus qui forment l'ossature de la majorité des pièces envisagées ici. Mais le système des stéréotypes est également dynamique : l'action dramatique semble constituer, dans une majorité quantifiable de cas, une démonstration de supériorité intellectuelle et sexuelle de personnages *Cavaliers* sur des Puritains, non-conformistes ou simples bourgeois de Londres, collectivement naïfs, naïfs ou incompetents. Si l'on combine à ce constat la proximité objective de la plupart des dramaturges avec le pouvoir, identifiable dans le paratexte ou dans d'autres éléments biographiques, il semble légitime de lire dans les antagonismes comiques des dominants et des dominés le reflet de rapports de force et de luttes politiques réelles, ce qu'une certaine tradition critique a largement relevé, comme nous l'avons vu. Le type de comédie développé à la Restauration peut, dans cette perspective, être analysé comme le symptôme paroxystique d'une insécurité des classes dominantes, pressées de réaffirmer symboliquement un pouvoir en réalité miné jusque dans ses fondements. C'est la thèse classique qu'expose entre autres Ian Watt (lui-même héritier d'une tradition critique déjà évoquée), qui lit dans la comédie de la Restauration une sorte d'élégie malaisée d'une classe dominante qui se sait déjà dépassée sur le plan symbolique et culturel, jusqu'au tournant définitif de 1688-89 :

It is, at least, generally agreed that the foundations of the new order were laid in the period immediately following the Glorious Revolution of 1689. The commercial and industrial classes, who were the prime agents in bringing about the individualist social order, had

achieved greater political and economic power; and this power was already being reflected in literature<sup>1</sup>.

Selon cette lecture, le moment de la Restauration et son théâtre (qu'on pourrait presque qualifier de propagandiste) constitueraient un soubresaut, une dernière tentative réactionnaire de croire, et de faire croire, à une idéologie en réalité déjà caduque. Un autre passage de *The Rise of the Novel* semble décrire plus précisément la comédie, en présentant l'opposition qui la structure comme étant celle entre le monde de la séduction et du plaisir aristocratique d'une part, et le monde marchand et économe d'autre part :

There were many social, moral and politican reasons why the Puritans should be hostile to the aristocratic scale of values; nor could they fail to disapprove of its literary expression in the traditional heroes of romance, extrovert conquerors whose victories are won, not in the spirit or in the counting-house but on the battlefield and in the boudoir<sup>2</sup>.

Dans cette perspective, la supériorité sexuelle démontrée du dominant constitue bien l'expression symbolique d'une volonté d'intimidation politique. L'une des explications à la longévité et à la persistance de cette vision est qu'elle coïncide avec une historiographie Whig à la postérité durable, largement présente encore jusque dans la culture populaire, qui dépeint les règnes de Charles II et de Jacques II comme les derniers sursauts réactionnaires avant la victoire définitive de la liberté et du progrès de la Glorieuse Révolution<sup>3</sup>. L'un des héritiers les plus assumés de cette vision essentiellement téléologique dans l'histoire de la critique littéraire est J. Douglas Canfield, pour qui l'on peut distinguer des phases dans le passage de la domination d'une idéologie aristocratique à celle d'une idéologie bourgeoise :

[...] a *terminus a quo* of uncontested aristocratic ideology in early Restoration drama, a *terminus ad quem* of uncontested bourgeois ideology in Revolutionary drama, and a

---

<sup>1</sup> I. WATT, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, op. cit., p. 61. Pour décrire ce phénomène, Florence March parle d'« une haute société qui, dans un réflexe de survie, admire une dernière fois son reflet avant de le voir disparaître ». Elle écrit aussi plus loin : « La conception de la vie ludique, et plus particulièrement théâtrale, que la haute société londonienne affiche en cette fin de XVII<sup>e</sup> siècle dissimule peut-être dans un ultime panache un malaise collectif. En dédoublant le réel, ne cherche-t-elle pas à éviter d'y lire les signes avant-coureurs de sa décadence ? » (thèse de doctorat de F. MATTEI-MARCH, *Théâtralité dans la Comédie de la Restauration anglaise (1660-1710)*, op. cit., p. 56 et p. 515-516).

<sup>2</sup> I. WATT, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, op. cit., p. 77. On reviendra plus loin sur l'utilisation rhétorique de l'héroïsme des romances.

<sup>3</sup> L'usage de l'adjectif « Glorieux » pour désigner les événements de 1688 est lui-même le reflet de cette historiographie Whig triomphale, d'héritage victorien. Les historiens Thomas Babington Mackaulay et Samuel Rawson Gardiner en particulier ont insisté sur l'inscription de 1688 dans la continuité de la guerre civile comme moments-clé où l'élément populaire surpasse l'élément monarchique au sein d'une histoire de progrès dans l'équilibre constitutionnel des pouvoirs, même si l'expression de « Whig interpretation of history » est attribuable plutôt à Sir Herbert Butterfield. Cette vision de la Restauration comme une régression temporaire informe toujours implicitement une certaine culture historique populaire, par exemple les *best-sellers* de Peter Ackroyd (qui parle par exemple de « Protestant Wind » (P. ACKROYD, *The History of England (vol III): Civil War*, Londres, Macmillan, 2015, p. 453). Pour le détail de cette question, consulter R. HUTTON, *Debates in Stuart History*, op. cit.

*medias res* where form was emptied of meaning, where the fictions of authority broke down into incoherence<sup>4</sup>.

Les premières années de la Restauration constitueraient ainsi un dernier moment aristocratique réactionnaire avant la transition définitive vers une idéologie bourgeoise, une vision proche de celle que développe Rose Zimbardo avec son concept de « point zéro<sup>5</sup> ». Cette transition et les rapports de force conflictuels qu'elle suppose sont au centre de la thèse développée par Douglas Canfield : le théâtre ne serait qu'un des nombreux reflets culturels de cette transition<sup>6</sup>. Douglas Canfield estime aussi, il est vrai, que coexistent sur la scène de la Restauration, en même temps qu'une comédie conservatrice, une comédie subversive qui exploiterait les interstices et faiblesses de l'idéologie dominante, même si ces comédies restent, selon lui, timides et peu nombreuses<sup>7</sup>. De telles tentatives de transgression ne seraient d'ailleurs pas nécessairement incompatibles avec l'idée d'une comédie essentiellement partisane, si l'on suit par exemple le raisonnement formulé par Robert Markley :

[...] ideology cannot be identified with a single political program or policy because one of its purposes is to stimulate differences of opinion, policy disputes, and rhetorical dissent within political systems in order to justify their ongoing attempts to police, repress, and 'unify' their warring constituents<sup>8</sup>.

Robert Markley affirme ici la compatibilité entre un conservatisme réel et l'existence d'un espace de liberté, d'une marge de manoeuvre symbolique qui pourrait s'exprimer sans réelle menace pour le pouvoir, voire qui contribuerait à la stabilité de son assise. Dans cette perspective, la scène comique demeurerait dans ses fondements, malgré quelques insolences de bon aloi, un instrument du pouvoir, un divertissement conçu essentiellement pour répondre aux attentes particulières d'un groupe social spécifique<sup>9</sup>.

---

<sup>4</sup> J. DOUGLAS CANFIELD, *Heroes and State: On the Ideology of Restoration Tragedy*, op. cit., p. xii.

<sup>5</sup> Rose Zimbardo appelle « point zéro » le moment où deux visions du monde, deux idéologies, deux *epistemes* sont présentes en même temps au moment où l'une est sur le point de céder la place à l'autre. Elle utilise une métaphore, non pas du simple miroir, mais du système de miroirs à différents angles (R. ZIMBARDO, *At Zero Point: Discourse, Culture and Satire in Restoration England*, Lexington, University Press of Kentucky, 2015).

<sup>6</sup> Cet ouvrage utilise notamment les questions de propriété foncière comme clé de lecture comique essentielle (J. DOUGLAS CANFIELD, *Tricksters and Estates: On the Ideology of Restoration Comedy*, op. cit.).

<sup>7</sup> On peut citer par exemple : « some –though very few– Restoration comedies focus on *intra*class rivalry. The implosion that threatens in this potentially deadly rivalry symbolically hints at the uneasy truce between factions within the ruling class » (*Id.*, p. 123, ainsi que l'ensemble de la partie II). On a vu cependant que dominants et dominés appartiennent tous deux très souvent à la petite noblesse, et que la haute noblesse occupait une place ambiguë.

<sup>8</sup> R. MARKLEY, *Two-Edged Weapons: Style and Ideology in the Comedies of Etherege, Wycherley and Congreve*, op. cit., p. 42.

<sup>9</sup> Hans Robert Jauss dénonce cependant l'appréhension du succès économique d'œuvres littéraires comme la rencontre d'une idéologie dominante avec une forme littéraire compatible comme un « objectivisme réducteur » (H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 54)

Pourtant, un tel constat ne suffit ni à expliquer les paradoxes du succès des pièces, ni à rendre compte de la complexité réelle des représentations, du modèle économique des théâtres, de la vie politique elle-même. Le constat manifeste de la pérennité de ce système symbolique (avec les variations que nous avons identifiées), système si stable qu'il a pu constituer un horizon d'attente précis, met en lumière en même temps un nombre appréciable de nuances, de surprises et de contradictions. Les constater ne revient pas à invalider la force du système des stéréotypes : les exceptions et entorses à la prévisibilité des intrigues sont assez nombreuses pour être signifiantes, mais ne peuvent l'être que par opposition avec un réseau symbolique suffisamment stable pour servir de référent<sup>10</sup>. Il s'agit donc ici de décrire davantage la coexistence de systèmes de codes contradictoires, d'un ensemble de solutions de continuité plutôt qu'une compétition de deux systèmes de codes distincts. Ce type de modèle complexe pourrait contribuer à expliquer, par exemple, le paradoxe qu'une pièce en apparence aussi provocatrice jusque dans son titre que *The London Cuckolds* (Ravenscroft) ait pu être jouée tous les ans pendant près d'un siècle lors du *Lord Mayor's Day* : il faut que la peinture des bourgeois de Londres ait été, au minimum, nuancée pour que cette pièce ait pu aussi longtemps être choisie pour être représentée lors de la plus grande fête civique de l'année<sup>11</sup>.

Une autre partie de la critique a cherché, comme nous l'avons vu, à identifier et séparer une sous-catégorie de « comédies Whig », ou de « comédies d'opposition » avant l'émergence et la structuration du parti, caractérisées essentiellement par les données biographiques connues sur les dramaturges en question (on pense notamment à Shadwell), ainsi que sur le paratexte (dédicaces et préfaces surtout<sup>12</sup>). Mais s'il existe une « comédie d'opposition », force est de constater que le système symbolique majoritaire, qu'on identifierait donc, par opposition, comme un discours royaliste puis Tory, n'est, à aucun moment dans le corpus, entièrement renversé : on ne rencontre nulle part de personnage dominé réellement héroïque, de personnage qui soit à la fois économe et spirituel, de héros zélé dans sa pratique religieuse mais qui parviendrait à épouser la jeune première à la fin de la pièce. Si la contestation politique a un mode d'expression, il s'agit donc moins d'un mode propre, différent et séparable, que d'une subversion de l'intérieur des codes, d'une série de glissements discrets des attendus, de petites variations sur les stéréotypes auxquels les spectateurs ne seraient sensibles que par leur habitude

---

<sup>10</sup> Selon Alfred Sauvy, la stabilité des codes est un élément fondamental du comique. Il écrit ainsi : « il faut surprendre le public avec ce qu'il attend un peu. Une surprise totale déconcerte et désarçonne » (A. SAUVY, *Humour et Politique*, Paris, Calmann-Levy, 1979, p. 19).

<sup>11</sup> H. LOVE, « Who were the Restoration audience? », *op. cit.*, p. 28.

<sup>12</sup> L'expression d'« opposition » est notamment préférée par Susan Owen pour désigner le groupe politique non encore organisé qui adoptera l'étiquette de « Whig » en se structurant (voir « Note on Terminology and Conventions », S. J. OWEN, *Restoration Theatre and Crisis*, *op. cit.*, n. p.)

de les voir généralement confirmer. Robert Markley résume cette proposition par une théorie du « subterfuge », c'est-à-dire de l'exploitation concertée des failles d'un discours lorsque la remise en question fondamentale de ce discours n'est pas envisageable :

Writers opposed to the status quo were invariably forced either to keep silent or to argue against establishment policies within the rhetorical framework defined by their adversaries. Like their counterparts before 1642, radical or unorthodox authors had four options: refrain from publishing; publish anonymously at great risk; develop strategies of literary subterfuge; or write on seemingly uncontroversial topics that might allow them to attack specific abuses without seeming to question the authority of the Crown<sup>13</sup>.

Si l'on suit ce raisonnement, le système des stéréotypes identifié plus haut pourrait bien constituer ce cadre rhétorique qu'identifie Markley, et les écarts à cette norme pourraient constituer des exemples de « subterfuge » littéraire. La position de Susan Owen dans *Restoration Theatre and Crisis* est comparable à celle de Robert Markley. Selon Owen, il existe bien un langage dramatique spécifiquement Whig. Elle écrit ainsi :

The existence of a vigorous and specific Whig dramatic language is a useful counter to assumptions about the hegemony of royalism in the Restoration: it is often assumed either that there was no Whig drama, or that it differed very little from Tory drama<sup>14</sup>.

On remarque qu'Owen parle ici de *langage* dramatique Whig et non de *dramaturgie* Whig : elle insiste en effet beaucoup sur la réversibilité des alliances politiques opportunistes du personnel théâtral, dont peu de membres ont fait preuve d'une loyauté cohérente et traçable envers l'un ou l'autre camp. Selon Owen, l'existence de ce théâtre Whig a pu passer inaperçue parce que les tropes et lexicques Whig sont souvent la face inverse de ceux de leurs ennemis politiques, ce qui conduit le lecteur moderne à des confusions lors de lectures trop rapides :

Critics have argued that there aren't any Whig plays, but there clearly are. The differences from Tory plays are significant, but have been missed because de Whig rhetoric of 'Loyal Protestantism' has been misread or misunderstood<sup>15</sup>.

Selon Owen donc, il existe bien des pièces Whig et des pièces Tory, mais celles-ci reposent sur des bases rhétoriques subtiles et facilement réversibles.

Le public, en partie ou dans son ensemble, était-il en mesure d'apprécier de telles nuances, de les interpréter correctement et d'y réagir ? Plusieurs sources évoquent, comme nous l'avons vu, une réaction différenciée du public en fonction de ses positions politiques. Mais

---

<sup>13</sup> R. MARKLEY, *Two-Edged Weapons: Style and Ideology in the Comedies of Etherege, Wycherley and Congreve*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>14</sup> S. J. OWEN, *Restoration Theatre and Crisis*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>15</sup> *Id.*, p. 20.

l'idée d'un affrontement entre un « rire conservateur » et un « rire subversif » se heurte à des difficultés. Observons par exemple cette source relevée par *The London Stage* à propos de *City Politiques* (Crowne) :

Yesterday was acted at the Theatre Royall the first of a new play Entitled the City Politiques the novelty of which drew a Confluence of Spectators under both Qualifications of Whigg and Tory to hear and behold a Lord Mayor Sheriff & some Aldermen with their wives in yr usual formalities buffoond & Reviled a great Lawyer with his young Lady Jeared and Intreagued Dr Oates pfectly represented berogued & beslaved the papist plott Egregiously Rediculed the Irish Testemonyes Contradictorily disproved & befoold the Whiggs totally vanquished & undon Law & property men overuld & there wanted nothing of Artifice in behaviour and discourse to render all those obnoxious & dispised in fine such a medly of occurrences intervned that twas a question whether more of Loyalty designe or Rhetorique prevailed but there were mighty clappings among the people of both partyes in Expressing either their satisfaction or displeasure<sup>16</sup>.

Cet extrait évoque les traditions théâtrales, le caractère attendu de certaines intrigues (« in yr usual formalities buffoond & Reviled ») et la grande réactivité du public, composé selon cette source à la fois de Whigs et de Tories. À y regarder de près, cependant, le passage final sur ces réactions est plus ambigu qu'il n'y paraît : décrit-il des Tories satisfaits qui applaudissent et des Whigs déçus qui protestent en huant l'ensemble de la pièce (suggérant qu'il s'agirait donc d'une « pièce Tory ») ? Ou bien deux groupes qui acclament et vocifèrent alternativement selon les passages du spectacle ? La seconde hypothèse tendrait à accréditer l'idée de pièces à la fois aisément décryptables par un public aguerrri, capable de les interpréter pour ce qu'elles sont (des métaphores politiques), et néanmoins nuancées, voire insaisissables, dans leur positionnement partisan général. *Cutter of Coleman Street* d'Abraham Cowley nous fournit un autre exemple de réaction proprement politique au spectacle. Celui-ci semble au départ avoir pâti d'une trop grande ambiguïté, comme le rapporte Susan Staves :

Cowley's *Cutter of Coleman Street*, set in London in 1658 and produced shortly after the Restoration, was intended as a satire on the puritans, but was badly received by its first audiences, who accused Cowley of also satirizing the royalists<sup>17</sup>.

À ces accusations, Cowley répond dans la préface de la pièce que c'est bien au parti du roi qu'allaient ses sympathies, mais en ajoutant maladroitement qu'il aurait été irréaliste de représenter des personnages royalistes parfaits<sup>18</sup>. Une telle réversibilité pourrait bien cependant

---

<sup>16</sup> W. VAN LENNEP, E. L. AVERY et A. H. SCOUTEN (éd.), *The London Stage, 1660-1800*, op. cit., janvier 1683, page inconnue\*.

<sup>17</sup> S. STAVES, *Player's Sceptre: Fictions of Authority in the Restoration*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1979, p. 40.

<sup>18</sup> Dans le texte : « It is hard for any Party to be so Ill as that no Good, Impossible to be so Good as that no Ill should be found among them ». Staves précise que cet esprit de nuance idéologique n'est caractéristique que des premiers temps de la Restauration, ce sur quoi nous reviendront plus loin (cité dans *Id.*, p. 40)



n'être pas le fruit d'un malentendu, comme le prétend Cowley, face à la menace de représailles politiques. Cette réversibilité pourrait être, au contraire, la preuve de la réussite du positionnement stratégique d'une pièce volontairement conçue comme structurellement ambiguë, ainsi que tendrait à le suggérer le succès de la pièce, parmi les plus spectaculaires et durables de toute la période<sup>19</sup>. À propos des prologues et des épilogues, Susan Owen écrit :

The prologues and epilogues were intended to involve and catch the attention of the audience, not to alienate them. If the majority of the audience were sympathetic to the opposition, these royalist prologues and epilogues would not work, would simply create hostility and drive away custom. One can only imagine them having worked by appealing to the majority and forcing an embarrassed minority into uneasy laughter<sup>20</sup>.

Cette position part du postulat d'un public royaliste et un public d'opposition fréquentant les mêmes pièces et réagissant différemment aux mêmes plaisanteries, une partie s'en délectant là où l'autre ne ferait que rire jaune. Mais l'analyse d'Owen se heurte à plusieurs impasses. D'une part, un prologue satirique n'est pas forcément une attaque : certaines formes de moquerie peuvent fonctionner comme des compliments paradoxaux, qui renforcent la cohésion et le sentiment de connivence au sein du groupe visé par la satire. Ensuite, Owen imagine que le ou la dramaturge a pu anticiper vers quel côté le public, ou du moins sa majorité, pouvait pencher à tout moment donné (« If the majority of the audience were sympathetic to the opposition... »). Or on voit mal, étant donné la composition socio-politique du public qui sert de base à la réflexion d'Owen, comment une telle majorité aurait bien pu être anticipée par le ou la dramaturge avant les premières représentations d'une pièce. On peut aussi imaginer des cas où cette composition a pu évoluer au fur et à mesure des représentations, un cas qu'Owen ne semble pas envisager ici. Ainsi l'hypothèse d'un double public, en partie royaliste et en partie d'opposition, pour les mêmes pièces, mérite-t-elle d'être davantage affinée.

Par ailleurs, les positionnements politiques explicites des auteurs dans les préfaces et dédicaces, que nous avons relevés plus haut, ne sont pas des gages suffisamment fiables de limpidité interprétative. Préfaces et dédicaces sont régies par des règles et obéissent à des nécessités différentes d'une part du corps de la pièce imprimée, d'autre part de la pièce telle qu'elle est représentée : le paratexte, même signé de la main de l'auteur, n'est pas et ne peut pas être source de certitude définitive quant à l'interprétation d'une pièce. Tout d'abord la forme écrite, par sa fixité, est plus aisément censurable, et appelle donc davantage de prudence de la part du signataire, alors qu'une improvisation audacieuse sur scène sera beaucoup plus difficile

---

<sup>19</sup> *The London Stage* identifie ainsi au moins douze représentations entre 1661 et 1676 (W. VAN LENNEP, E. L. AVERY et A. H. SCOUTEN (éd.), *The London Stage, 1660-1800, op. cit.*).

<sup>20</sup> S. J. OWEN, *Restoration Theatre and Crisis, op. cit.*, p. 14.

à prouver, même si des précédents existent<sup>21</sup>. L'auteur voit sa responsabilité personnelle engagée partout dans la pièce écrite : malgré la présence courante de cas contraires (pièces signées « A Person of Quality »), l'anonymat n'est pas pour autant la norme pour les pièces imprimées. En revanche, lors des représentations, le nom du ou de la dramaturge n'est pas annoncé sur les affiches, où l'auteur partage plus largement la responsabilité de l'événement avec acteurs, gestionnaires du théâtre et spectateurs<sup>22</sup>. Il existe donc des raisons structurelles d'aborder préfaces et dédicaces avec une distance critique. Par ailleurs, comme le formule Susan Staves, l'imiscibilité des deux camps royalistes et d'opposition n'était à peine qu'une réalité rhétorique là où de fait les alliances changeaient sans cesse, comme on le développera plus loin<sup>23</sup>.

À ces données factuelles, il faut ajouter des remarques importantes sur les fonctions générales du paratexte. Une préface s'adresse non pas à un groupe soumis à la temporalité de la représentation et à des dynamiques collectives (les spectateurs), mais à des lecteurs isolés, qui ont la possibilité de relire, de réfléchir, d'analyser le texte sans être influencés par les réactions immédiates de leurs voisins. On sait par exemple que le rire, dans une salle de spectacle, est contagieux, et qu'on peut trouver drôle une plaisanterie dans les circonstances d'un spectacle théâtral qu'on aurait trouvée répréhensible dans d'autres conditions. Quant à la dédicace, elle obéit à des nécessités encore différentes. Son objectif fondamental étant d'attirer ou de sanctionner patronage ou protection, elle a pour fonction de convaincre un seul lecteur ou une seule lectrice puissant(e) de l'intérêt personnel, qui inclut l'intérêt politique, que celui-ci ou celle-ci pourrait trouver à soutenir financièrement le ou la dramaturge, en particulier si celui ou celle-ci gagne sa vie avec sa plume. Si les dramaturges présentent dans les dédicaces une

---

<sup>21</sup> L'exemple le plus célèbre est sans doute celui de l'acteur et dramaturge John Lacy. Pepys rapporte comment, dans une représentation de *The Change of Crownes* d'Edward Howard, l'acteur se laissa entraîner dans une improvisation, ce qui lui coûta une arrestation quelques jours plus tard et la fermeture temporaire du théâtre (Pepys, 15 et 20 avril 1667, <https://www.pepysdiary.com/diary/1667/04/15/> et <https://www.pepysdiary.com/diary/1667/04/20/>, consultés le 15/05/2020).

<sup>22</sup> C'est du moins le consensus actuel de la critique. Le nom de l'auteur a cependant dû pourtant circuler au moins dans les milieux informés, puisque Pepys évoque parfois la nouvelle pièce de tel ou tel personne qu'il connaît. C'est le cas par exemple pour *The Mulberry-Garden* de Charles Sedley où, connaissant le bel esprit de l'auteur, Pepys anticipe son plaisir de voir la pièce (« carried them to the King's playhouse [...] it being the first day of Sir Charles Sidly's [*sic*] new play, so long expected, *The Mulberry Garden*, of whom, being so reputed a wit, all the world do expect great matters », entrée du 18 mai 1668, <https://www.pepysdiary.com/diary/1668/05/18/>, consulté le 16/05/2020). On peut citer aussi le prologue de *Tarugo's Wiles* de St Serfe, où les allusions aux origines étrangères (à savoir, écossaises) de l'auteur sont nombreuses : on est en droit de se demander comment le public pouvait connaître les origines d'un auteur encore méconnu et comprendre des plaisanteries aussi allusives. Au moins une partie du public devait donc avoir une connaissance indirecte de l'auteur de la pièce qu'il allait voir représenter.

<sup>23</sup> « Propaganda postulated the immiscibility of puritans and cavaliers, parliamentarians and royalists, dissenters and Anglicans, when in fact, alliances shifted as issues and circumstances changed » (S. STAVES, *Player's Sceptre: Fictions of Authority in the Restoration*, op. cit., p. 4).

convergence d'opinion marquée avec leur dédicataire, cela ne constitue pas un argument suffisant pour réduire les interprétations possibles de la pièce à cette lecture : cela signifie seulement qu'il était dans l'intérêt politique ou financier de l'auteur, à ce moment-là, que ce lecteur précis lise sa pièce de cette manière-là. Une dédicace a donc tout intérêt à présenter la pièce elle-même comme l'illustration d'une position politique claire et lisible, quand bien même les possibilités interprétatives réelles de cette pièce seraient nettement plus nombreuses, flexibles et ambiguës. Dans la représentation théâtrale au contraire, l'appréciation et l'interprétation des spectateurs individuels peut supporter de plus grandes variations, ainsi qu'un moindre degré de contrôle, sans conséquences directes pour l'auteur. Au contraire, on peut même considérer que la pluralité des interprétations possibles est souhaitable dans la mesure où celui-ci est *a priori* dans l'intérêt économique aussi bien de l'auteur qui vit de sa plume, des acteurs que des gestionnaires de théâtre, qu'une proportion maximale du public sorte satisfaite du spectacle, et non simplement forcée à rire de sa propre humiliation comme le suggère Owen. Il importe donc que le dramaturge sache flatter la plus grande partie possible de son public, y compris politiquement, et même si celui-ci peut avoir des attentes différenciées, voire contradictoires<sup>24</sup>. Enfin, l'auteur de pièces s'engage personnellement dans tout le paratexte qu'il signe, contrairement au corps de la pièce où il est plus aisé de se défendre d'éventuelles accusations en attribuant un énoncé suspect à un personnage s'il devient utile de s'en distancer<sup>25</sup>. Ainsi les déclarations des auteurs sur leur propre texte peuvent servir d'autres fins que la pièce elle-même : elles ne peuvent constituer qu'un indice parmi d'autres, et non des preuves définitives et stables, de lectures politiques possibles.

---

<sup>24</sup> Cette soumission du ou de la dramaturge à son public, plus ou moins grande selon son degré personnel de dépendance économique et son autorité sur le reste de la troupe, suscite parfois des sentiments ambivalents chez le ou la dramaturge. Ainsi Dryden, dans la dédicace de *The Spanish Fryar*, proclame respecter ses spectateurs, avant d'exprimer un certain agacement face à la supposée médiocrité de leur goût (« I knew they were bad enough to please », « so little value there is to be given to the common cry, that nothing but Madness can please Mad-men, and a Poet must be of a piece with the Spectators, to gain a reputation with them »). Dryden conclut par une déclaration d'indépendance (« I am resolv'd I will settle my self no reputation by the applause of fools ») qui signifie peut-être moins un renoncement de principe au succès que le choix stratégique d'appuyer sa réussite sur un public raffiné plutôt que sur le plus grand nombre. Rien ne permet néanmoins d'affirmer que cette déclaration ait été suivie d'effets. De plus, le dramaturge n'était pas le seul décisionnaire d'une troupe théâtrale qui partageait un risque financier important : les comédiens ont ainsi bien pu imposer à la pièce des éléments dont le succès auprès du grand public était éprouvé, comme du comique de geste ou des improvisations (dédicace de J. DRYDEN, *The Spanish Fryar or, The Double Discovery*, *op. cit.*, (1680), n. p.)

<sup>25</sup> À propos de la rhétorique de dénégation par les dramaturges, on en trouve un exemple dans la préface de *The Cheats*, où Wilson prie le lecteur de ne pas faire violence à l'intention de son texte (« that he pick not out any ill meaning, which I never intended »). Bien sûr, cette déclaration reste vague sur ce qui constituerait une bonne ou une mauvaise interprétation : un flou qui ne peut que profiter au dramaturge en cas de problème avec les autorités. Il ne faut pas non plus négliger la possibilité que l'auteur ait recherché un succès de scandale (préface de J. WILSON, *The Cheats*, *op. cit.*, 1663).

Les prologues et épilogues, qui distinguent traditionnellement, comme nous l'avons déjà évoqué, le public des *fops*, celui des bourgeois, celui des beaux esprits, celui des courtisans et ainsi de suite, constituent eux aussi des éléments ambigus dans le débat<sup>26</sup>. Chaque groupe a dans ces jeux verbaux fortement codifiés un rôle défini qui répond à ceux des personnages stéréotypés qui leur ressemblent sur la scène. Le *fop* désigné par un prologue dans le public condamnera ainsi crânement la comédie (« Judges of the Pit ») tout en réutilisant éventuellement les meilleures plaisanteries, comme le personnage de la pièce elle-même<sup>27</sup>. Le spectateur *citizen* sera tout aussi stupide que le personnage correspondant à son stéréotype, comme dans le prologue d'*Epsom-Wells* (Shadwell) :

Let easie Citts be pleas'd with all they hear,  
Go home and to their Neighbours praise our Ware [...]  
But you kind Burgers who had never yet,  
Either your Heads or Bellies full of Wit<sup>28</sup>.

Comme évoqué plus tôt, on peut aller jusqu'à lire le ton satirique conventionnel des prologues et épilogues comme l'inverse de ce qu'ils paraissent, à savoir une forme de compliment social, comme la reconnaissance d'une complicité particulière, presque affectueuse, entre acteurs, dramaturge et publics<sup>29</sup>. Ce phénomène est très visible dans cet exemple : les « easie Citts » sont montrés comme repartant satisfaits d'une pièce alors qu'ils sont insultés à peine quelques vers plus loin. Comme on l'a déjà relevé avec Susan Owen, le rôle du prologue, après tout, est bien celui d'une *captatio benevolentiae*, d'une mise en condition du public avant le spectacle : une insulte authentique risquerait de repousser une clientèle qu'une entreprise commerciale telle que les compagnies théâtrales n'ont en réalité aucun intérêt à chasser, alors qu'une « insulte » plaisamment adressée au public auquel on veut plaire peut, au contraire, renforcer les liens de connivence au sein d'une salle de spectacle. Nulle part ce mécanisme de

---

<sup>26</sup> Cette division sociale, spatiale et rhétorique du public n'est pas typique de la Restauration : on en trouve déjà un exemple dans *Aglaura*, de John Suckling (J. SUCKLING, *Aglaura*, Londres, John Haviland and Thomas Walkley, 1638).

<sup>27</sup> Épilogue de T. SHADWELL, *The Virtuoso*, *op. cit.*, (1676), n. p.

<sup>28</sup> Prologue d'T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, *op. cit.*, (1672), écrit selon l'édition originale par Charles Sedley.

<sup>29</sup> Dans une logique similaire, Harold Wilson remarque par exemple que les *Court Wits* écrivent des libelles injurieux contre les maîtresses du roi, qui sont parfois aussi leurs amies (comme c'est le cas pour Rochester et Nell Gwyn). Wilson suggère alors que l'insulte était aussi utilisée comme une forme de reconnaissance : ainsi, pour citer Mulgrave, « the woman 'who misse'd her Name in a Lampon / grieved 'to find herself decay'd so soon' » (« An Essay on Satire », cité dans J. H. WILSON, *The Court Wits of the Restoration*, *op. cit.*, p. 139, puis p. 123 et suivantes). La satire comme compliment est aussi l'une des possibilités envisagées par Ashley Marshall dans sa taxinomie des possibilités satiriques (A. MARSHALL, *The Practice of Satire in England, 1658-1770*, *op. cit.*, p. 19). À propos des satires d'une époque antérieure, Maria Teresa Micaela Prendergast écrit aussi que l'insulte peut être non pas destructrice, mais paradoxalement créatrice de communauté (« A linguistic game that binds together those whose skillful use of instults demonstrates that they know how to play », M. T. M. PRENDERGAST, *Railing, Reviling and Invective in English Literary Culture, 1588-1617*, *op. cit.*, p. 7).

familiarité paradoxal n'est plus explicitement décrit que dans le second prologue de *Secret Love* de John Dryden :

The most compendious method is to rail  
Which you so like, you think your selves ill use'd  
When in smart Prologues you are not abus'd.  
A civil Prologue is approv'd by no man;  
You hate it as you do a Civil Woman<sup>30</sup>.

Ce prologue attire l'attention sur le caractère topique, donc fondamentalement inoffensif de la passe d'armes verbale qui fait le sel des prologues, et le plaisir complice du spectateur provoqué (« ill use'd ») qui, on le rappelle, a toujours la possibilité du moins théorique de répliquer, puisque les spectateurs ne demeurent pas inactifs durant les spectacles à la Restauration. Dans la rhétorique de ce prologue, l'attaque satirique est une forme de taquinerie non seulement tolérée, mais goûtée et recherchée par un public friand de ces provocations calculées. Pour que l'esprit de comédie emporte l'ensemble d'une salle composée de publics différents, le dramaturge avisé peut aussi choisir, plutôt que d'attaquer frontalement une cible unique, de varier en visant tour à tour des sous-groupes dans un équilibre délicat. Harold Love résume ainsi l'équilibre paradoxal et subtil de la rhétorique des prologues :

Praise for one part of the audience must never be without some hint (for the other parts) of insincerity, abuse should be either witty and well-turned enough for the assailed party to accept it as an indirect compliment to their savoir-vivre, or broad enough to provoke a pleasurable catharsis of vocal retaliation<sup>31</sup>.

Selon Love, il s'agit dans les prologues de viser par une moquerie chacune à leur tour les différentes parties du public, en veillant à ne jamais transgresser les limites, implicites et toujours mouvantes, de ce qu'a pu constituer une attaque acceptable. Sans aller jusqu'à parler de comédie royaliste ou d'opposition, plusieurs critiques ont suggéré qu'il existait chez les dramaturges de la Restauration une conscience aiguë des dynamiques de groupe au sein de l'espace théâtral, comme les décrit de nouveau Harold Love :

---

<sup>30</sup> Second prologue de J. DRYDEN, *Secret-love, or, The Maiden-queen*, Londres, Henry Herringman, 1668, n. p.

<sup>31</sup> H. LOVE, « Who were the Restoration audience? », *op. cit.*, p.26-27. Sur la rhétorique subtile des prologues, Jocelyn Powell ajoute : « Under all the satire, however, sharply observant as it is of the abuses of the day, lies the essential compliment to the audience's present importance. Whether a Prologue is for the house or against it, it is a direct acknowledgement of their presence and of their lives beyond the theatre's walls. The Prologue acts as an appetiser and creates the sense of a particular occasion. They were spoken only on the first three nights of a piece, after which they lost their topicality - and were considered of sufficient importance for such poets as Dryden to be given fees of £6 for their composition » (J. POWELL, *Restoration Theatre Production, op. cit.*, p. 16). Sur la rhétorique des prologues et épilogues, voir aussi l'ouvrage de référence p. ; ainsi que D. SOLOMON, *Prologues and Epilogues of Restoration Theatre: Gender and Comedy, Performance and Print, op. cit.*

[...] the auditorium seems to have been conceived as a number of distinct and independent territories within which it was possible for people from a wide range of backgrounds to find their own local sense of belonging and their own local mode of participation<sup>32</sup>.

Selon cette théorie coexisteraient donc plusieurs modes de participation pour plusieurs publics. Une lecture politisée du spectacle (avec les réactions appropriées d'un camp et de l'autre en fonction du sens de l'attaque) compterait assurément parmi les « modes de participation » différenciés du public que décrit Love. L'hypothèse d'expériences de spectacle différenciées, voire contradictoires et pourtant concomitantes, par les différentes composantes du public, est soutenue par plusieurs commentateurs des usages et fonctions de l'humour. Alfred Sauvy y voit une condition nécessaire du rire, et du rire politique plus encore que tous les autres :

Mais alors, comment faire si le public est hétérogène et que les spectateurs n'ont pas la même longueur d'onde ? [...] Savoir administrer la dose exacte est un art, car l'effet différentiel est parfois à grande sensibilité [...] L'auteur dispose d'une ressource : arroser copieusement comme l'artilleur, avec les quasi-certitudes que donne le calcul des probabilités. Un film comique doit être truffé de mots ou de gags, dont beaucoup ne portent que sur une partie du public. [...] Entre deux éclats de rire francs et presque unanimes, certains jeux de scènes ne sont saisis que par les uns et d'autres par des personnes différentes<sup>33</sup>.

C'est lorsque cet équilibre des forces est rompu (de façon volontaire ou non, par le dramaturge ou les acteurs) qu'il peut y avoir danger, par exemple d'insuccès ou de censure<sup>34</sup>. Annabel Patterson elle aussi recourt à l'image d'un équilibre pour décrire le jeu délicat entre plusieurs forces qui produit le texte et l'événement théâtraux, en avançant la notion de marchandage culturel (« cultural bargain ») :

The equivocal and fragile relationship [...] between writers of the early modern period and the holders of power, a relationship whose maintenance was crucial to all writers who aspired (as who did not?) to have some influence, either on the shape of the national culture or on the course of events. At any moment that delicate balance between independence and involvement could be broken by imprudence or intransigence on either side, for what we are here considering was essentially a joint project, a cultural bargain between writers and political leaders<sup>35</sup>.

Dans la même perspective, Ashley Marshall remarque à propos de *The Rehearsal* (Buckingham) que la pièce, souvent interprétée comme une attaque contre Dryden, ne peut pas avoir

---

<sup>32</sup> H. LOVE, « Who were the Restoration audience? », *op. cit.*, p. 43.

<sup>33</sup> A. SAUVY, *Humour et Politique*, *op. cit.*, p. 24-25.

<sup>34</sup> La censure de Roger L'Estrange était particulièrement vigilante à ces ambiguïtés : « they that write in fear of Law, are forc'd to cover their Meaning inder *Ambiguities*, and *Hints* » (tiré de *Considerations and Proposals In Order to the Regulation of the Press*, London, 1663, cité dans R. ROBERTSON, *Censorship and Conflict in Seventeenth-Century England: The Subtle Art of Division*, *op. cit.*, p. 12).

<sup>35</sup> A. M. PATTERSON, *Censorship and Interpretation: The Conditions of Writing and Reading in Early Modern England*, *op. cit.*, p. 7.

réellement eu pour but de nuire à sa popularité, celle-ci ayant été produite par la Compagnie du Roi dans laquelle Dryden possédait des parts, et à laquelle il était lié par un contrat d'exclusivité. La conclusion de Marshall développe le concept de « camouflage », c'est-à-dire de l'utilisation ostensible d'une cible satirique inoffensive pour faire passer inaperçue une attaque potentiellement plus dangereuse : dans le cas de *The Rehearsal*, une critique visant plutôt Arlington. Ainsi, toujours selon Marshall, une cible satirique peut en cacher une autre :

The Puritans were safe targets and convenient camouflage for riskier criticism in the 1660s [...] the most obvious butt is not always the only or even the most significant target<sup>36</sup>.

Selon cette approche, on pourrait alors parler de cibles satiriques de substitution, voire de convenance, là où le public contemporain averti ne se serait pas laissé tromper. Une telle hypothèse complexifie en tout cas considérablement l'éventail des interprétations possibles, où c'est la transparence politique apparente des pièces qui en ferait précisément des outils efficaces de subversion ou de critique.

Pour tenter de caractériser ces fonctionnements interprétatifs multiples, qui sont une création autant individuelle que collective puisqu'ils reposent sur la variété des lectures possibles d'un même spectacle par les différents groupes de spectateurs, par le pouvoir et par les censeurs, ce sont donc toutes les tensions internes, les incohérences idéologiques et les mises en difficulté du système des stéréotypes auparavant identifié, que nous allons à présent examiner.

---

<sup>36</sup> A. MARSHALL, *The Practice of Satire in England, 1658-1770*, op. cit., p. 82 et p. 96.

## **I. Variations thématiques : circulation des caractéristiques au sein du système des stéréotypes**

L'un des indices majeurs de la complexité du discours esthétique et politique des comédies de la Restauration est l'importance des variations au sein d'un système des stéréotypes pourtant très stable. Comme on a pu le constater, celui-ci constitue une norme qui n'est remise en question en tant que norme ni numériquement, ni esthétiquement. Néanmoins, la politisation des stéréotypes identifiée plus haut doit, en retour, rendre son importance à la portée possible de variations même mineures, ainsi qu'à leur nombre. Celles-ci peuvent suivre différentes modalités : elles peuvent être thématiques, structurelles ou génériques. Les variations thématiques, c'est-à-dire celles concernant en priorité les caractéristiques esthétiques et morales attribuées aux personnages de la pièce ainsi que leur devenir, constituent la première étape, par opposition aux variantes structurelles qui, elles, concernent les rapports entre le discours des pièces elles-mêmes et les discours politiques et historiques extérieurs. À défaut de pouvoir en établir une liste exhaustive, nous allons ici en examiner quelques-unes parmi les plus significatives : les systèmes symétriques de personnages secondaires, les manquements aux exigences de la loyauté, les figures de l'opportunisme, enfin l'attitude des personnages dominants envers l'argent et les défaillances de leur performance masculine.

### 1) Personnages symétriques

*« The Fools might be Whigs,  
none but Knaves shou'd be Toryes<sup>37</sup> »*

Si la plupart du temps les personnages Whig et Tory, loyaux et rebelles, *Roundheads* et *Cavaliers* sont présentés comme n'ayant rien de commun, à y regarder de plus près, une série de cas particuliers attire l'attention du lecteur ou du spectateur davantage sur leurs ressemblances et la symétrie de leurs causes que sur le caractère radicalement opposé des

---

<sup>37</sup> Charles Sackville, comte de Dorset, « Opinions of Whigs and Tories », cité dans J. H. WILSON, *The Court Wits of the Restoration*, *op. cit.*, p. 126.



valeurs qu'ils représentent. Il devient alors impossible d'identifier une hiérarchie entre dominants et dominés, alors même que les personnages conservent pour l'essentiel les caractéristiques qui les font correspondre à l'un ou l'autre de ces deux pôles de stéréotypes. Un certain nombre de couples de personnages (plutôt secondaires que principaux) et d'intrigues exploitent précisément cette symétrie comique, et ce tout au long de la période.

La première pièce du corpus, au sens chronologique, à exploiter ce type de symétrie est *The Old Troop* (Lacy). Cette pièce représente en parallèle deux troupes burlesques de soldats de la guerre civile, l'une au service de la cause parlementaire, l'autre de la couronne. Les caractéristiques de l'un et l'autre groupe recourent globalement celles identifiées dans les deux pôles (d'un côté des dévôts hypocrites, de l'autre des ivrognes obsédés par les femmes), pourtant la pièce est structurée pour mettre en valeur leurs points communs. Tell-troth, un jeune homme dont le nom ne laisse pas présager une loyauté exemplaire, cherche à se faire recruter par l'autre camp que celui pour lequel il s'est jusque-là battu (le camp rebelle, comme on le comprend dans cette scène<sup>38</sup>). L'entreprise de recrutement se déroule comme suit :

*Ferret* - Was't ever a Souldier?

*Tell-troth* - I, a Parliament one.

*Flea-flint* - What, and did'st thou run away?

*Tell-troth* - No, I walk'd this pace: I scorn to run.

*Burn-drop* - I believe this fellow's a Spy. [...]

*Flea-flint* - Yet why did'st thou leave the Parliament?

*Tell-troth* - For the same cause that I believe I shall leave you.

*Flea-flint* - What's that?

*Tell-troth* - Because I lik'd them not.

*Ferret* - Who was thy Captain?

*Tell-troth* - One Captain Verily Rett.

*Ferret* - Of what Profession was he?

*Tell-troth* - Of every ones Profession, I think.

*Ferret* - What's that?

*Tell-troth* - An Hypocrite.

*Burn-drop* - And dost thou come out of love to the King?

*Tell-troth* - No, I come to see fashions.

*Burn-drop* - And why did you leave thy Captain?

*Tell-troth* - Because he is an Hypocrite, a yea and nay knave; he cannot endure to plunder, but (in a godly manner) he will take all he can lay his hands on.

*Cornet* - But wilt thou fight for the King out of stark love and kindness.

---

<sup>38</sup> À propos du nom de Tell-troth et de l'interprétation de la réversibilité des noms et des causes, Rachel Willie remarque avec justesse : « [Douglas] Canfield's belief that Tell-Troth represents the reverse of his name could be symbolizing the complexity of the play and how allegory can be interpreted » (R. WILLIE, *Staging the Revolution: Drama, Reinvention and History*, op. cit., p. 178).

*Tell-troth* – No, I'll fight for him as all men fight for Kings, partly for love, partly for my own ends<sup>39</sup>.

Naturellement, son franc-parler et son opportunisme n'empêchent pas Tell-troth d'être accepté dans les rangs royalistes. Tell-troth ne promet d'être loyal nulle part, et prévoit même, sans illusion ni état d'âme particulier, son futur nouveau changement d'allégeance (« For the same cause that I believe I shall leave you »). L'insistance sur l'hypocrisie comparable des deux camps est elle aussi flagrante, tout comme le refus d'un idéalisme excessif (refus incomplet il est vrai, comme l'atteste l'expression « partly for love »). L'entretien de recrutement du nouveau soldat s'était ouvert peu auparavant sur l'échange suivant :

*Captain* – Now, friend, would'st thou be a Souldier?

*Tell-troth* – Yes, if I could light of a good side: a right cause, and good men to manage it.

*Captain* – On my word, that's shrewdly put<sup>40</sup>.

Le comique du passage repose sur le fait qu'une telle promesse n'engage Tell-troth à rien, ses conditions pragmatiques lui permettant d'éviter de faire un choix, puisque le camp du bien (« the right cause ») est introuvable et que les deux côtés, également médiocres, sont tout aussi à l'abri l'un que l'autre du danger d'une bonne gestion (« good men to manage it »). Plutôt que d'éveiller des soupçons, la franchise roublarde de Tell-troth semble tout d'abord provoquer l'admiration, l'hilarité de son auditoire, ou du moins sa confiance, puisque Tell-troth parvient bientôt à rejoindre les rangs royalistes : les deux camps sont en tout cas provisoirement renvoyés dos à dos par le franc-parler d'une figure populaire. Pour insister encore davantage sur la réversibilité de ces deux camps, le comique du « bon côté » est réexploité plus loin dans la scène :

*Tell-troth* – [...] another sort of people told me, [the London preachers] preach'd Interest more than Gospel; so that a man knows not which side to take.

*Captain* – Nay, upon my word, thou art come to the right side<sup>41</sup>.

La répétition des mots « right side » ne fait bien sûr qu'accentuer le sentiment que les deux camps, qui se considèrent chacun comme le camp de la justice, sont en réalité interchangeables, de même que plus haut les deux avaient la même tendance suspecte au pillage<sup>42</sup>. Le discours

---

<sup>39</sup> J. LACY, *The Old Troop: or, Monsieur Raggou*, *op. cit.*, (1664), acte I, p. 7. La première édition disponible date de 1672, mais la pièce est représentée à partir de 1664.

<sup>40</sup> *Id.*, acte I, p. 6.

<sup>41</sup> *Id.*, acte I, p. 8.

<sup>42</sup> Le thème du pillage revient régulièrement dans la pièce aussi du côté royaliste, ainsi dans la scène d'ouverture : « *Lieutenant* – then you commenc'd Troopers at *Oxford*, and when you had plunder'd your selves into good cloaths, you impudently call'd your selves Major, and Captain, and Quarter-master, and then you ran away from your own Troop ». Plus loin dans la même scène, les soldats plaisantent sur le « Statute of Plundering » (*Id.*, acte I, p. 2-3, indiqué de façon erronée comme p. 5 dans l'édition utilisée).

pragmatique de Tell-troth finit tout de même par inquiéter le capitaine, qui conclut plus loin « I have not heard so dangerous a man ». Heureusement Tell-troth finit-il par trancher en faveur des royalistes : « I am a plain, honest-meaning man [...] and one that has div'd into the bottom of both your parties, and find that you have faults, but the other great wickedness<sup>43</sup> ». Selon cette dernière réplique, les royalistes auraient de menus défauts, mais vaudraient tout compte fait mieux que la méchanceté authentique des Parlementaires : il reste cependant difficile d'admettre la stabilité d'une telle affirmation après les dialogues cités plus haut. Tell-troth n'est d'ailleurs pas le seul personnage à tenter d'exploiter les glissements possibles entre les deux camps. C'est aussi le cas de Burn-drop, qui se fait capturer en pleine fuite par le cuisinier français Raggou (du camp royaliste), qui essaye de le piéger :

*Raggou* – You Dog, be you for the King, or de Parliamenta?

*Burn-drop* – Why I am for – pray, Sir, who are you for?

*Raggou* – [...] Pox take you, me be for de Parliament, you Dog.

*Burn-drop* – O the Lord bless your worshop, I am for the good Parliament too.

*Raggou* – Je'rny, I am for de King, you roundhead Dog: beggar me will plundra you soul and body.

*Burn-drop* – O good Sir, spare me; I am for the King.

*Raggou* – Diable, me will plundra you for being *Jack* of both sides<sup>44</sup>.

Burn-drop tente plusieurs stratégies mais toutes se révèlent perdantes, y compris celle de l'opportunisme (que Raggou appelle « *Jack* of both sides »). Il représente ainsi lui aussi une figure importante de la réversibilité des deux systèmes idéologiques, politiques et religieux censés s'affronter lors de la guerre civile.

On retrouve ce procédé comique dans *The Royalist* (D'Urfey), où Copyhold est forcé de trancher un débat entre Whigs et Tories : s'il se range prudemment du côté du plus fort, cela ne l'empêche pas de subir ensuite une bastonnade d'abord par l'un, puis par l'autre camp<sup>45</sup>. La prise de parti, présentée tout au long de *The Old Troop* comme aussi obligatoire qu'absurde, se solde inévitablement par des pertes matérielles pour le petit peuple pris entre deux feux. Le thème du pillage par les deux camps est très présent dans la pièce, avec deux scènes parallèles consacrées à ce thème, l'une avec les Parlementaires, l'autre avec les royalistes pour protagonistes. La scène de pillage d'un village par les royalistes est d'une ambiguïté saisissante :

*Lieutenant* – Diable, you *Rotterdam* whore, I'l make you bring out your things: where's your Cowes, your Calves, and your sheep?

*Woman* - Alas, we have none, Sir.

<sup>43</sup> *Id.*, acte I, p. 9.

<sup>44</sup> *Id.*, acte I, p. 11. Les fautes sont dans le texte, puisque Raggou parle avec un accent français.

<sup>45</sup> T. D'URFEY, *The Royalist*, *op. cit.*, (1682), acte III, p. 26-30.

*Cornet* – Hast thou any drink good woman?  
*Woman* – No, truly, we have none.  
*Flea-flint* – Nor hast thou no wine, nor strong-water, good woman?  
*Woman* – No, indeed, we have none.  
*Raggou* – Why den, a pax take you, good woman. [...]  
*Ferret* – What dost thou tremble and shake so for? What a pox ails thee?  
*Cornet* – What shall we do? threatening will not serve the turn.  
*Lieutenant* – Do but second me, and I'll make 'em bring out all they have, I warrant you: do but talk as if we us'd to eat children<sup>46</sup>.

D'un côté, la scène fait allusion sur le mode comique à la réputation des royalistes de manger les enfants, même si plus loin un personnage croit bon d'ajouter maladroitement qu'il s'agit d'une plaisanterie (« all understanding people will know it to be mirth<sup>47</sup> »). Mais au fur et à mesure que les paysans se mettent à croire à cette rumeur, la plaisanterie cesse d'en être une (« though they know it to be nothing but mirth, they'l preach their Parishioners into a real belief of it, on purpose to make us odious<sup>48</sup> »). Les didascalies précisent que la victime des royalistes est terrorisée (« *shakes for fear* ») : ces tremblements doivent-ils susciter la compassion du public, ou sont-ils ridicules parce que fondés sur une croyance naïve et fausse ? La situation se complique encore lorsque les femmes finissent par avouer qu'elles avaient caché des vivres : la plupart finissent par les céder aux troupes royalistes pour protéger leurs enfants, mais certaines choisissent plutôt de se départir de leur progéniture (« I have a brave Calf worth elevn Nobles, by my troth I had as lieve part with one of my children »), voire des bébés que les habitants de Londres leur ont confié en nourrice, plutôt que de renoncer à leur provisions<sup>49</sup>. Qui des « bourreaux » ou des « victimes » est alors dépeint comme le plus brutal ? Le texte contient en latence les deux possibilités interprétatives, et différents choix de gestes, mouvements ou déclamations ont pu mettre en avant des lectures radicalement opposées.

*The Mulberry-Garden* (Sedley) exploite aussi les deux pôles de stéréotypes sur le mode de la symétrie plutôt que de l'opposition en les incarnant en un couple de frères, Sir John Everyoung et Sir Samuel Forecast, qui se disputent dès l'ouverture de la pièce. Sir Everyoung est royaliste, partisan de la liberté des jeunes filles qu'il oppose à leur enfermement cruel en Italie et en Espagne. C'est un homme de rire, d'amour et de frivolité, tandis que Sir Forecast, tout de noir vêtu, ne songe qu'à restreindre la liberté de ses enfants. Mais les qualités de Sir Everyoung ne font pas de lui un personnage dominant pour autant. Il est au contraire mis au

---

<sup>46</sup> J. LACY, *The Old Troop: or, Monsieur Raggou*, op. cit., (1664), acte III, p. 32. L'autre scène de pillage se trouve acte II, p. 18.

<sup>47</sup> On peut cependant considérer que le fait de devoir expliquer une plaisanterie constitue une preuve de sa faiblesse, et du danger véritable que celle-ci puisse être prise au sérieux.

<sup>48</sup> Les deux citations, J. LACY, *The Old Troop: or, Monsieur Raggou*, op. cit., (1664), acte III, p. 34.

<sup>49</sup> *Id.*, acte III, p. 35-36.

même niveau de ridicule que son frère, par exemple en s'habillant d'une façon qui ne convient pas à son âge :

*Sir Forecast* – Is that a Dress for my elder Brother, and a Reverend Justice?  
*Sir Everyoung* – Yes, and a properer than your little Cuffs, Black Cap, and Boots there, for a Gentleman.  
*Sir Forecast* – Of Eighteen I confess, but not of Fifty [...]  
Pray which is most *a-la-mode*, Right  
Reverend Spark? – Points, or Laces? Girdle  
Or Shoulder-Belts? what say your Letters  
Out of *France*<sup>50</sup>?

On voit bien dans ce passage la façon dont la francophilie, l'amour du beau vêtement, l'ethos aristocratique (« properer [...] for a Gentleman ») et le royalisme qu'il revendique se combinent pour confirmer la place de Sir Everyoung dans le système des stéréotypes. En même temps, son comportement inconvenant le rapproche aussi du barbon, inconscient de ce qui sied à son âge. Sir Everyoung n'est pourtant pas non plus tout à fait un *fop*, dans la mesure où il assume sa propre extravagance et accepte d'en rire avec les autres personnages : il demeure ainsi, en quelque sorte, sujet et non simple objet de ridicule. C'est d'ailleurs finalement Sir Forecast qui se laisse séduire par le mode de vie de son frère, puisqu'à la scène suivante il se présente revêtu d'atours flambant neufs (« as fine as an Emperour ») :

*Olivia* – I never saw a City-Bridegroom so friz'd,  
So lac'd, so perfum'd, and so powder'd in my life.  
*Victoria* – I think verily he was painted too<sup>51</sup>.

Contrairement à son frère royaliste, Sir Forecast ne prend cependant pas part au rire collectif. Non seulement il partage à partir de cette scène l'absence de lucidité sur son âge et la vanité de son frère Sir Everyoung (qu'il porte jusqu'à une effémination condamnable à l'époque), mais il ne bénéficie ni de son recul, ni de la légitimité de ses convictions politiques. C'est pourtant la symétrie entre les deux frères qui est renforcée à la fin, lorsque leur communauté objective d'intérêt triomphe de leur opposition apparente :

*Sir Everyoung* – [...] this is  
The happiest accident that ever beset mortal  
For an old notorious Round-head to be taken  
For a Cavalier at this time; why I never  
Thought it had been in you, this was a Stratagem  
Might have become *Macheavile* [*sic*] himself

---

<sup>50</sup> C. SEDLEY, *The Mulberry-Garden*, *op. cit.*, (1668), acte I, p. 1-2. On remarque ici l'utilisation ironique du français déjà identifiée. Sir Everyoung est un *Justice*, ce qui n'est pas caractéristique des personnages dominants. Cette disposition typographique particulière reproduit celle de l'édition originale.

<sup>51</sup> *Id.*, acte III, p. 40.

[...] the General has this day to  
 Some persons of quality declar'd for the King;  
 All Cavaliers are immediately to have their  
 Liberty; therefore make haste to reconcile  
 With *Eugenio* and *Philander*: I have an order  
 For the delivery of all such Prisoners as are  
 Here upon the account of Loyalty to their Prince [...]  
*Sir Forecast* – and I  
 Hope to make some advantage of this imprisonment [...]  
*Sir Everyoung* – We fall out now and then about trifles, we are  
 Brothers, and ought to serve one another  
 In matters of concern<sup>52</sup>.

Dans ce passage, il apparaît clairement que les frères sont solidaires dans leur opportunisme avant d'être loyaux à leurs causes respectives (bien que là encore, Sir Everyoung ait le léger avantage sur son frère de ne pas changer de camp). À la faveur d'un revirement politique, le vieux *Roundhead* peut sans difficulté passer pour loyal, voire tirer pragmatiquement avantage de la situation, puisque les deux camps, loin d'être ennemis, se ressemblent finalement, au point, sans doute, de s'équivaloir.

La postérité du trope se prolonge bien au-delà des premières années de la Restauration. Dans *The Countrey Wit* (Crowne) par exemple, l'équivalence, certes moins représentée que suggérée, est visible à travers l'échange de répliques entre Sir Thomas Rash et Isabella au premier acte :

*Sir Thomas Rash* – How! more debauch'd then the Town-Rascals! the very Rake-hells and scum of Iniquity! that run up and down from Tavern to Tavern, and from Bawdy-house to Bawdy-house, and get so many Poxes, and Claps, that half their Estates scarce pay for the Cure of them.

*Isabella* – And is that worse then running from Ale-house to Ale-house, and Farm to Farm, and getting so many Bastards, that half their Estates will scarce pay for the maintaining of them<sup>53</sup>?

Si l'opposition est présentée comme celle de la ville et de la campagne, les caractéristiques du premier groupe de personnages (fréquentation de la taverne et du bordel, maladies vénériennes, propriété d'un domaine) rappellent plutôt la catégorie des personnages dominants que celle des habitants de la ville, qui devrait inclure *citizen* et *Aldermen*. L'opposition de la taverne à la *ale-house* tendrait à confirmer, selon le principe de politisation de la consommation d'alcool, une opposition de nature plutôt politique que géographique. Sir Everyoung et Sir Forecast de *The Mulberry-Garden* pourraient aussi avoir servi d'inspiration pour les personnages de Sir Arthur Twilight (« A Lascivious old Knight » et un *Alderman* selon la liste des *dramatis personae*) et

<sup>52</sup> *Id.*, acte V, p. 68.

<sup>53</sup> J. CROWNE, *The Countrey Wit*, *op. cit.*, (1676), acte I, p. 4.

Sir Generall Amorous (présenté comme « A Generall Lover », courtisan et très dépensier<sup>54</sup>) dans *The Rambling Justice* (Leanerd). Les deux personnages obéissent largement au programme correspondant à leur type (respectivement dominé et dominant), mais la liste des *dramatis personae* souligne aussi leurs points communs, à savoir leur âge et leur intérêt pour les relations extraconjugales. Cette configuration est absolument identique à celle que l'on retrouve entre Old Fumble (« a superannuated Alderman ») et Sir Roger Petulant (« a jolly old Knight of the last Age ») dans *A Fond Husband* (D'Urfey<sup>55</sup>).

La symétrie de personnages secondaires de convictions politiques opposées est donc un trope comique qu'on retrouve exploité tout au long des décennies 1660 et 1670, il est donc logique de le retrouver à l'heure de l'émergence de partis structurés, dans les années 1680. La symétrie est par exemple exploitée dans *The City-Heiress* (Behn) avec les deux personnages d'oncles, Sir Timothy Treat-all et Sir Anthony Merriwill. Le premier est Whig, l'autre Tory, et chacun correspond dans une certaine mesure à son type : Sir Anthony encourage par exemple son neveu à améliorer ses performances de séducteur, une caractéristique *a priori* des personnages dominants. Mais tandis que leur statut de patriarche et leur complicité rapprochent les deux frères, seul le Tory fréquente régulièrement l'église, faisant preuve d'une piété sincère, alors que Sir Timothy se garde bien de faire du zèle (« I go to save my Bacon, as they say, once a Month<sup>56</sup> »). C'est le même Sir Timothy qui couche avec une servante (un livre de prière s'échappe même de son corsage en pleine action), alors que l'on aurait attendu cela davantage de Sir Anthony<sup>57</sup>. La profession de foi Tory de Sir Anthony (« For my part, I love good wholesome Doctrine, that teaches Obedience to my King and Superiours, without railing at the Government »), fondée sur une obéissance aveugle plutôt qu'une adhésion choisie à des principes supérieurs, semble d'ailleurs dangereusement susceptible d'une lecture si ce n'est ironique, du moins distancée, en particulier à cause de l'usage de l'adjectif « wholesome »,

---

<sup>54</sup> On apprend que Sir Amorous fréquente la cour à l'acte V, et il couche avec une femme mariée à l'acte III. Quant à Sir Twilight, on apprend à l'acte I, conformément aussi au système des stéréotypes, qu'il est fils de cordonnier (J. LEANERD, *The Rambling Justice, or the Jealous Husbands*, *op. cit.*, (1678), acte V, p. 54, acte III, p. 25 et acte I, p. 12).

<sup>55</sup> Ces indications sont aussi tirées de la liste des *dramatis personae*. Sir Roger est particulièrement intéressant car, à l'âge de 73 ans, il constitue une sorte d'album familial du royaliste dominant : il boit, raconte ses souvenirs héroïques de l'*Interregnum* (« ...and when a dozen of us Royalists were met at the Miter under the Rose there, the Leveller went round, round, ifaith ») et fait plusieurs fois allusion à son exil (T. D'URFEY, *A Fond Husband: or, The Plotting Sisters*, *op. cit.*, (1677), acte IV, p. 36, acte III, p. 23 et 24).

<sup>56</sup> A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, *op. cit.*, (1682), acte I, p. 5.

<sup>57</sup> *Id.*, acte V, p. 49. La suite de la scène suggère également des affinités papistes au Whig Sir Timothy, ce qui en revanche correspond bien à la solidarité des dissidences identifiées précédemment. On trouve une autre allusion à l'ouvrage en question, *The Practice of Piety*, dans *Epsom-Wells* (Shadwell) où celui-ci s'échappe de la poche de Clodpate (T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, *op. cit.*, (1672), acte IV, p. 70)

franchement incongru étant donné les stéréotypes associés au camp royaliste<sup>58</sup>. La symétrie et les possibilités de glissement entre un camp et l'autre sont exploitées aussi à travers les personnages de leurs neveux respectifs, Tom Wilding et Sir Charles Meriwill. Selon les attentes établies par le schéma des stéréotypes, les deux personnages devraient être deux dominants ; pourtant, lorsque Wilding se lance dans une grande réforme morale, son ami Meriwill en fait l'apologie en ces termes :

*Sir Charles Meriwill* – But, Sir, he's now become a new man, is casting off all his Women, is drunk not above five or six times a week, swears not above once in a quarter of an hour, nor has not gam'd this two days [...] Begins to take up at Coffee-houses, talks gravely in the City, speaks scandalously of the Government, and rails most abominably against the Pope and the French King<sup>59</sup>.

Ce que Meriwill décrit dans ce passage, c'est en somme la conversion radicale d'un personnage dominant en personnage dominé : sobriété, abstinence, fréquentation des *coffee-houses*, activités politiques, tous les composants s'y retrouvent. Pourtant, les différences entre les deux extrémités du spectre politique sont en même temps minimisées, puisque la tempérance morale de Wilding est d'une austérité toute relative. Plus discrètement, on peut aussi se souvenir d'un autre parallèle entre le Whig Sir Timothy et le Tory Sir Charles : ils épousent tous les deux des anciennes amantes de Wilding, d'ailleurs encore amoureuses de lui lorsque la pièce se conclut, ce qui les rapproche de ces personnages dominés et de leur échec amoureux. Certes, la fascination qu'exerce le charme naturel du Tory Wilding fait de lui un personnage résolument dominant, mais on peut constater ici que cette supériorité est construite autant en opposition symbolique à des dominés Whigs qu'à d'autres dominants Tory.

Ces exemples aboutissent chronologiquement au cas de *Sir Courtly Nice* (Crowne), présenté sur scène à partir de 1685, où le parallèle entre deux personnages Whig et Tory est le plus problématique. Hothead et Testimony sont, là encore, deux personnages secondaires que bien peu de caractéristiques séparent, si ce n'est une différence nominale d'allégeance politique finalement superficielle : dès la liste des *dramatis personae*, l'un est décrit comme un « Zealot against Fanaticks », l'autre, avec une remarquable symétrie, comme un « Canting Hypocritical Fanatick ». Leurs disputes prennent souvent la forme d'échanges rapides d'insultes, ce qui, comme ici, accentue encore leur ressemblance :

*Testimony* – Ay, ay, I must be abus'd, because I'm a Protestant.

---

<sup>58</sup> A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, op. cit., (1682), acte I, p. 5.

<sup>59</sup> *Id.*, acte I, p. 2.



*Hothead* – A Protestant? A Dog. But with such Names the Rogues divide the Rabble,  
and make the Nation go like the Devil, upon Cloven Feet<sup>60</sup>.

La symétrie entre les deux personnages est accentuée tout au long de la pièce, en particulier dans ce passage :

*Bellguard* – [about *Testimony*] Why do you let this Canting Coxcomb plague me?  
*Hothead* – Why do you keep such a canting Coxcomb<sup>61</sup>?

L'utilisation des mêmes termes et la symétrie des syntaxes semble mimer la ressemblance objective de deux personnages persuadés pourtant que tout les oppose. Ceux-ci ont beau s'imaginer être ennemis, ils partagent surtout la même paranoïa complotiste, et apparaissent généralement sur scène ensemble. C'est ensemble qu'ils accusent le faux tailleur français tantôt d'être papiste, tantôt d'être presbytérien, alors que celui-ci est en réalité avant tout complice des amants. De façon plus ambiguë, *Testimony* et *Hothead* sont solidaires dans leur dénonciation des jeux amoureux secrets de Leonora, qui se sert de leur paranoïa pour les discréditer l'un et l'autre... alors que ce sont bien eux qui ont raison, et elle qui ment. La pièce est ambiguë à plus d'un titre : les familles de *Bellguard* et de *Farewell* sont fâchées depuis longtemps, pour des questions de propriétés. Le discours de *Farewell* semble suggérer que cette querelle, comme celle entre *Hothead* et *Testimony*, recoupe aussi une brouille politique : *Farewell* est explicitement décrit comme Tory<sup>62</sup>. Pourtant, la façon dont celui-ci décrit le contentieux brouille les logiques des stéréotypes des dominants et des dominés :

*Farewell* – Never was such a pack of Fops as my Lord *Belgard's* [*sic*] Ancestors and mine. They lov'd wrangling more than we do intriguing; kept Lawers instead o' Wenches, and begot upon their bodies, a thousand illegitimate Law Suits<sup>63</sup>.

On voit dans cet exemple, au-delà de la querelle superficielle entre *Bellguard* et *Farewell*, combien les deux familles sont en réalité semblables dans leur obstination. On observe aussi un glissement inhabituel des valeurs dominantes et aristocratiques, normalement associées aux personnages Tory, vers celles du droit : les deux familles se battent ici avec les mêmes « armes », celles de batailles juridiques interminables, une caractéristique normalement associée surtout aux personnages dominés alors que leurs opposants préfèrent des passes d'armes plus littérales. Ce glissement est présenté comme une dégradation, comme le suggère

---

<sup>60</sup> J. CROWNE, *Sir Courtly Nice: or, It cannot be, op. cit.*, (1685), acte V, p. 49. Le contexte d'écriture du début des années 1680 explique l'hystérie obsessionnelle du complot qui traverse toute la pièce.

<sup>61</sup> *Id.*, acte IV, p. 35.

<sup>62</sup> *Farewell* d'ailleurs dit plus loin à son maquereau : « Mony? I'll sell my Land rather than thou shalt want », ce qui le fait bien correspondre au type du dominant (*Id.*, acte II, p. 9).

<sup>63</sup> *Id.*, acte I, p. 9.

la métaphore de la reproduction proliférante, présentée comme monstrueuse et contre-nature, de corps masculins entre eux (« kept Lawyers instead of Wenches, and begot upon their bodies, a thousand illegitimate Law Suits »). Dans *Sir Courtly Nice* donc, tout est fait pour représenter le conflit entre Whigs et Tories, également ridicules, comme un conflit incestueux extérieur aux personnages dominants eux-mêmes, et dont ceux-ci font même en sorte de s'éloigner.

Enfin, un cas exceptionnel, par une stratégie toute différente et originale, met en valeur la symétrie objective entre dominants et dominés. Dans *The Royalist* (D'Urfey), le prologue distingue non pas les royalistes de l'opposition, mais les bon des mauvais royalistes :

Another sort there are that rore and rant;  
 Are *Loyal*; but all other Vertues want:  
 Ask their Religion, they cry, *What a Pox,*  
*Damn me ye Gods, I'm staunch, I'm Orthodox.*  
 These are as bad as t'other every way  
 And much unlike my part I act today  
 A *Royalist* by *Nature*, not by *Art*,  
 That loves his Prince and Countrey at his Heart;  
*Adresses* loves, to all Mankind is civil:  
 But hates *Petitions* as he hates the Devil;  
 Perfect in Honour, constant to his Friend;  
 And only has one fault, he's wondrous kind<sup>64</sup>.

Ce prologue distingue le royaliste par nature du royaliste par artifice (« by *Art* »), avec une supériorité indéniable du premier sur le second. Le royalisme est bien présenté comme une vertu en soi, mais une vertu dont ne découlent pourtant pas naturellement toutes celles qui y sont traditionnellement liées (« ...but all other Vertues want »). Seul le premier type de royaliste est authentique, et fait preuve des qualités du stéréotype dominant : honneur, loyauté en amitié, retrait vis-à-vis de l'activité politique. Les proclamations vociférantes d'orthodoxie de ces royalistes inférieurs à l'inverse apparaissent comme insuffisantes, et les rapprochent en réalité de leurs ennemis (« These are as bad as t'other every way »), dans un double mouvement de symétrie et de dégradation<sup>65</sup>. Les deux pôles de caractéristiques sont ici maintenus, mais déplacés uniquement dans leurs implications politiques : les dominés sont désormais non pas l'opposition, mais les mauvais royalistes. Cette stratégie aboutit au même résultat que les pièces mentionnées précédemment : elle met en lumière les glissements possibles et les ressemblances objectives entre personnages supposément dominés et dominants.

<sup>64</sup> Prologue de T. D'URFEY, *The Royalist*, *op. cit.*, (1682), n. p.

<sup>65</sup> Ce prologue fait écho au passage de la pièce où Kinglove critique les courtisans déloyaux (*Id.*, acte I, p. 3). L'adjectif « kind » du prologue est lui aussi réversible : il peut constituer une référence soit à l'indulgence politique du roi, soit à sa complaisance amoureuse.

Plusieurs pièces exploitent ainsi à la fois thématiquement et structurellement une mise en parallèle des deux types de personnages secondaires, ce qui place Whigs et Tories dans un rapport d'équivalence symbolique, et relativise significativement la supériorité politique des seconds sur les premiers. Le fait d'insister sur les points communs des personnages *Roundheads* et des *Cavaliers*, des Whigs et des Tories, de les présenter théâtralement comme deux figures comparables (et également ridicules) constitue ainsi, déjà, une forme de critique. Anita Pacheco observe aussi ce phénomène, qu'elle commente de la façon suivante : « The collapsing of distinctions between the two sides might be read not only as a bid for *rapprochement*, but also as an implicit critique of the court party ». Son propos concerne Aphra Behn, mais n'en est pas moins valable pour l'ensemble des exemples cités ici<sup>66</sup>. Le geste même de minorer les différences entre les deux camps politiques, de minimiser le contraste entre personnages dominés et dominants, de les mettre en parallèle en suggérant leur équivalence, constitue un geste en soi résolument subversif. Cette mise en équivalence rejoint d'ailleurs les conclusions de travaux sociologiques récents, tels que ceux de Laure Flandrin, qui mettent en évidence la complexité des dynamiques d'identification et de rejet nécessaires pour produire le rire. Selon Flandrin, le rire se fonde en effet autant sur la reconnaissance du connu que sur l'exclusion du différent : ainsi, on rit de l'autre à la fois dans la mesure où l'on s'en différencie et dans la mesure où l'on s'y reconnaît, les personnages symétriques pouvant constituer le point d'intersection exact des deux<sup>67</sup>. Comme le dit le valet Warner de *Sir Martin Marr-all* (Dryden) :

*Warner* – There's nothing more distant than Wit and Folly, yet like East and West, they may meet in a Point, and produce Actions that are but a hairs-breadth from one another<sup>68</sup>.

Le bel esprit des dominants et la folie des dominés sont aussi éloignés que des points cardinaux, et pourtant ils se ressemblent, se rejoignent en un mystérieux point d'intersection. Les caractéristiques, dont on a vu combien leurs différences étaient présentées comme essentielles, entre personnages dominants et personnages dominés, ne sont donc pas aussi marquées qu'on

---

<sup>66</sup> A. PACHECO, « Reading Toryism in Aphra Behn's *Cit-Cuckolding Comedies* », *op. cit.*, p. 694. Plus loin, Pacheco interprète cet affaiblissement des différences comme un désir de la part de Behn de servir la cause royaliste sans renoncer à la critiquer (*Id.*, p. 700).

<sup>67</sup> Ainsi le rire, que l'on imagine « lié à l'expression d'un rejet sans appel des contre-images de soi », prospère-t-il au contraire « sur la perception d'une homologie relative des habitus » (L. FLANDRIN, « Rire, Socialisation et Distance de classe », *op. cit.*, p. 29).

<sup>68</sup> J. DRYDEN, *Sir Martin Marr-all: or, The Feign'd Innocence*, *op. cit.*, (1667), acte V, p. 44. Juste avant cette réplique, Rose, une domestique, dit : « I have heard, Madam, your greatest Wits have ever a touche of Madness and Extravagance in them, so perhaps has he ». La même servante dit aussi un peu avant : « it troubles me to see so loyal a Lover have the heart of an Emperour, and yet scarce the Brains of a Cobler », ce qui entretient la confusion (*Id.*, acte III, p. 26).

l'attendrait, au point d'être parfois même potentiellement réversibles, ce que le cas des personnages symétriques rend particulièrement tangible<sup>69</sup>.

## 2) Déloyautés, figures de la trahison et tentation de l'opportunisme

« Courtall – *fy, fy, the keeping  
Of ones word is a thing below the honour  
Of a Gentleman.*  
Freeman – *A poor shift ! fit only to uphold the  
Reputation of a paultry Citizen*<sup>70</sup> »

Outre le cas particulier des personnages symétriques, on peut également observer dans de nombreuses pièces des glissements de caractéristiques : ainsi des traits constitutifs des personnages dominés peuvent-ils être associés ponctuellement à des personnages proches du pôle dominant. Nous avons auparavant envisagé la déloyauté amicale (en excluant la déloyauté amoureuse, qui obéit à d'autres types de logiques), le manquement aux serments hérités du féodalisme ainsi que l'opportunisme politique comme des caractéristiques essentielles des personnages dominés. Si cette norme se confirme statistiquement, les exceptions sont suffisamment nombreuses pour interroger celle-ci substantiellement.

L'épilogue de *The Royalist* (D'Urfey) peut servir ici de résumé de ces ambiguïtés. Cet épilogue est prévu spécifiquement, selon l'édition originale, pour être prononcé par l'acteur Cave Underhill, à qui le rôle de Copyhold appartenait lors des premières représentations<sup>71</sup>. Underhill était connu du public pour ses positions politiques fermes, qui lui valaient le surnom de « Tory Cave ». L'épilogue joue précisément sur cette familiarité supposée du public avec la réputation d'Underhill :

This part should have been given some hardy Fool,  
That had more sense for Int'rest than his Soul.  
I never had the knack of Truth-denying,  
Loving Sedition, Loyalty defying;

---

<sup>69</sup> Bien qu'aucune source ne permette de l'affirmer, on peut imaginer des costumes et des jeux d'acteurs destinés à renforcer cette symétrie.

<sup>70</sup> G. ETHEREGE, *She Wou'd if She Cou'd*, *op. cit.*, (1668), acte II, p. 28.

<sup>71</sup> On utilise ici le terme d'appartenance au sens propre, puisque les acteurs étaient propriétaires de leur rôle à la Restauration.

Nor could I take Ten Pound a week for Lying<sup>72</sup>.

Ce passage présente plaisamment au spectateur les coulisses de la préparation de la pièce, en imaginant le rôle de Copyhold attribué à un autre acteur. Ce commentaire métathéâtral (« This part should have been given... ») construit l'épilogue comme un moment de connivence avec le public à qui, hors de toute préoccupation de vraisemblance, sont soudain livrés les secrets de fabrication de la pièce. Rappelons ici que prologues et épilogues sont, à la Restauration, des espaces dramaturgiques intermédiaires. Les acteurs qui les récitent peuvent s'adresser au public soit en se présentant comme le personnage qu'ils incarnent dans la pièce, soit (le plus souvent) en tant que comédiens, voire en jouant sur leur *persona* d'acteurs célèbres, comme c'est le cas ici. « Tory Cave », en s'exprimant ici, s'identifie à l'*ethos* Tory des personnages dominants, dont on a vu qu'ils restaient loyaux y compris contre leur intérêt économique. Mais le dernier vers suffit à renverser toute la perspective : que fait un acteur, si ce n'est, précisément, être payé pour mentir<sup>73</sup> ? Dans la bouche de Tory Cave, la proclamation de loyauté acquiert donc un fort potentiel ironique, ce qui remet en question la cohérence symbolique de l'ensemble du passage qui la précède. S'il est payé pour mentir, comment comprendre sa profession de foi ? La supposée droiture Tory d'Underhill est donc ici autant questionnée qu'elle est réaffirmée, du fait de l'instabilité du statut théâtral des prologues et épilogues eux-mêmes. On voit ici que même les affirmations ouvertes et explicites de loyauté peuvent être ébranlées par un cadre énonciatif instable et potentiellement ironique. Une loyauté ambiguë n'est donc pas le propre des personnages dominés, même si le système des stéréotypes les y associe majoritairement.

#### a) Figures de l'opportunisme

Étant donné les convergences objectives entre les deux positions politiques, présentées parfois comme symétriques, il n'est guère surprenant que la figure de l'opportuniste, comprise au sens où un personnage change d'allégeance politique ou envisage de le faire, a elle aussi rencontré un succès particulier sur la scène comique<sup>74</sup>. Dans *The Royalist* (D'Urfey), Copyhold et Slouch sont, comme on l'a vu, présentés dès la liste des *dramatis personae* comme des

---

<sup>72</sup> Épilogue de T. D'URFEY, *The Royalist*, *op. cit.*, (1682), n. p.

<sup>73</sup> On sait peu de choses sur le salaire des acteurs, mais un salaire de £10 par semaine paraît extravagant.

<sup>74</sup> Lucy Hutchinson, dès la première Restauration, déplore ainsi dans ses mémoires l'instabilité généralisée des allégeances politiques qu'elle observe : « Indeed it was a wonder in that day to see the mutability of some and the hypocrisy of others, and the servile flattery of all » (cité dans A. RIBEIRO, *Fashion and Fiction: Dress in Art and Literature in Stuart England*, *op. cit.*, p. 216). Pour une perspective historique sur ces changements d'allégeance, voir B. COWARD, *The Stuart Age*, *op. cit.*, p. 207.

traîtres : mais l'opportunisme est aussi représenté par Scruple ou Captain Jonas, et peut-être mieux représenté encore par le personnage de Justice Eitherside, dont le nom trahit à lui seul la condition corrompue. Le prologue de la pièce l'avait déjà annoncé : « Changing of sides is now not counted strange <sup>75</sup> ». Ce « now » est, au demeurant, trompeur, car le changement d'allégeance est un thème qui traverse en réalité l'ensemble de la période. Harold Love rappelle lui aussi à quel point la pratique était courante :

In [...] assigning individuals to one tendency or another, we need to recognize that a great deal of personal behaviour was wavering, inconsistent, or simply opportunistic; that access to office and its spoils was a much more powerful incentive than ideological consistency; and that the actual texture of affairs, at all but a few periods of clear-cut conflicts, was usually a matter of compromise, alliances, and confused allegiances, in which family and personal affiliations might well outweigh loyalties<sup>76</sup>.

C'est une vision de la vie politique de la Restauration qu'on retrouve chez Nicholas Jose, qui présente :

[...] an interaction -almost a collision- between vertiginously ideal philosophies, tricky and uncertain political manoeuvres and adjustments, and troubled, fortune-tossed individual biographies<sup>77</sup>.

En abordant le thème de l'opportunisme, il ne faut donc pas perdre de vue la réalité politique et historique des changements de bord réguliers, alors même que l'idée de loyauté, de fidélité aux serments est valorisée au théâtre par son articulation systématique aux personnages dominants, comme nous l'avons vu. Les auteurs dramatiques ne sont pas vierges de telles incohérences. Ce n'est donc pas sans ironie que l'on lit l'éloge de Dryden au duc de Newcastle dans la dédicace de sa pièce *An Evening's Love* :

But the greatest tryals of your Courage and Constancy were yet to come: many had ventur'd their fortunes and expos'd their lives to the utmost dangers for their King and Country, who ended their loyalty with the War: and submitting to the iniquity of the times, chose rather to redeem their former plenty by acknowledging an Usurper, then to suffer with an unprofitable fidelity (as those meaner spirits call'd it) for their lawful sovereign. But, as I dare not accuse so many of our Nobility [...]; so, I hope, I may have leave to extoll that vertue which acted more generously; and which was not satisfi'd with inward devotion to Monarchy, but produc'd it self to view, and assert'd the cause by open Martyrdom<sup>78</sup>.

---

<sup>75</sup> Prologue de T. D'URFEY, *The Royalist*, op. cit., (1682), n. p.

<sup>76</sup> H. LOVE, *English Clandestine Satire, 1660-1702*, op. cit., p. 103.

<sup>77</sup> N. JOSE, *Ideas of the Restoration in English Literature (1660-71)*, op. cit., p. 73.

<sup>78</sup> Dédicace de J. DRYDEN, *An Evening's Love, or the Mock-Astrologer*, op. cit., (1668), n. p.

La dédicace fait, comme souvent, le récit de la vie héroïque du dédicataire, ici présenté comme martyr des guerres civiles à cause de sa loyauté au roi. Dryden lui-même ayant ouvertement mit sa plume au service du Commonwealth, la figure de préterition (« I dare not accuse... ») autour de laquelle s'articule le passage n'est pas sans saveur.

Pourtant les changements d'allégeance véritables sont moins courants sur la scène comique que le thème de la tentation de changer de camp. On rappellera ici le cas du neveu de Sir Timothy Treat-all dans *The City-Heiress* (Behn), passé au camp Tory :

*Sir Timothy Treat-all* – Yes, he had [virtue], but I know not, you have bewicht him amongst ye (*weeping*). Before he fell to Toryism, he was a sober civil Youth, and had some Religion in him, you'd read ye Prayers night and morning with a laudable voice, and cry *Amen* to 'em<sup>79</sup>.

En « tombant » dans le camp Tory, le neveu de Treat-all a cédé à une séduction trouble, irrationnelle (« bewicht »). On peut aussi rappeler le cas exemplaire de Tell-troth dans *The Old Troop* (Lacy). Comme on l'a vu, la pièce se déroule en pleine guerre civile, période particulièrement propice aux trahisons comme le rappelle Christopher Tilmouth, qui écrit : « The recent past was full of murky corners in which passion and self-interest had overruled principle. No courtier could ignore that fact<sup>80</sup> ». Le personnage entre en scène alors qu'il est sur le point de passer du camp parlementaire au camp royaliste, ce qu'il parvient à faire. Mais sa déloyauté ne s'arrête pas là, et il envisage aussi de trahir le camp royaliste plus loin dans la pièce. Ce n'est que de justesse qu'il renonce à ce projet :

*Tell-troth* – I love the King well, yet my own ends are mingled, because I have a Mistress amon 'em, and cannot have her but by serving the King: and I believe most men have their reasons for their Loyalty as well as I; so that, good King, wheresoe'er you see me, trust to your self<sup>81</sup>.

Qu'un tel aveu ait lieu dans un soliloque est un gage bien mince de la fiabilité de cette position, bien que Tell-troth reste, en effet, nominalement loyal à la couronne jusqu'au bout de la pièce. Présenter une allégeance royaliste pendant la guerre civile comme le résultat d'un calcul, aussi tard qu'en 1672 (date de la première édition de la pièce), montre bien la permanence de la conscience d'une profonde fragilité idéologique. Le personnage de Sir Timorous de *The Wild Gallant* (Dryden) confirme cette instabilité idéologique, et son caractère dominé ne suffit peut-

---

<sup>79</sup> A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, *op. cit.*, (1682), acte I, p. 2.

<sup>80</sup> C. TILMOUTH, *Passion's Triumph Over Reason*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 288. Au même endroit, Tilmouth cite aussi la ballade des « Turn-Coats » de 1661, ainsi que des plaisanteries populaires sur les royalistes de la dernière heure, tels Buckingham, qui choisit de rentrer en Angleterre et de faire allégeance au Protectorat... en 1657.

<sup>81</sup> J. LACY, *The Old Troop: or, Monsieur Raggou*, *op. cit.*, (1664), acte IV, p. 43.

être pas à faire oublier qu'il y a aussi des traîtres parmi les *Cavaliers* lorsque son parcours politique est résumé de la façon suivante : « He has been a great Fanatick formerly, and now has got the habit of Swearing, that he may be thought a Cavalier<sup>82</sup> ». Le cas de Sir Timorous se rapproche de celui de Fetherfool, dans *The Second Part of the Rover* (Behn), qui, en exil à cause de sa loyauté, est sur le point de se raviser et de trahir le roi afin de pouvoir retourner en Angleterre :

*Fetherfool* – If this be the end of Travelling, I'll e'ne to old *England* again, take the Covenant, get a Sequestrators place, grow rich, and defie all Cavaliering<sup>83</sup>.

Fetherfool est, comme son nom l'indique, un personnage ridicule, et la trahison qu'il projette n'aura finalement pas lieu. Il est vrai aussi que la loyauté de Fetherfool était d'emblée limitée : c'est par erreur qu'il s'est retrouvé en exil, à la suite d'un malentendu qui a fait croire à son royalisme. On peut pourtant considérer que la représentation de la possibilité pour un royaliste de trahir sa cause par intérêt est, même prise en charge par un personnage dominé, un geste qui subvertit discrètement les codes du système des stéréotypes.

C'est cependant dans *City Politiques* (Crowne) que la question de la trahison des personnages dominants est posée de la façon la plus inquiétante. Florio est un débauché Tory qui, afin de satisfaire ses appétits personnels, favorise l'élection en tant que *Podestà* de Naples d'un certain Paulo Camillo (qu'il appelle hypocritement « friend »), désigné à plusieurs reprises comme Whig et associé à plusieurs caractéristiques des personnages dominés<sup>84</sup>. Le thème de la trahison apparaît lorsque Paulo Camillo accuse son propre fils, Craffy, d'être passé du côté Tory. Celui-ci s'indigne qu'on puisse porter sur lui un tel soupçon :

*Craffy* – A Tory? That's a good one, when I'm now Writing an Answer to *Absalom and Achitophel*<sup>85</sup>.

Comme Sir Timorous et Fetherfool, Craffy est un personnage dominé : trahir ne constitue pas en principe une entorse à son stéréotype. Mais le cas se fait plus ambigu si l'on considère que Craffy ment, et est effectivement passé au camp Tory, celui auquel appartiennent donc les personnages dominants. Le texte seul ne permet pas de trancher nettement entre deux possibilités interprétatives : si Craffy est resté fidèle au camp Whig, alors il rompt avec le

---

<sup>82</sup> J. DRYDEN, *The Wild Gallant*, *op. cit.*, (1663), acte I, p. 12.

<sup>83</sup> A. BEHN, *The Second Part of the Rover*, *op. cit.*, (1681), acte V, p. 84.

<sup>84</sup> À aucun moment la pièce n'explique en quoi faire élire Paulo Camillo comme *Podestà* était nécessaire à son cocuage.

<sup>85</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte II, p. 15. Le personnage a été interprété comme une caricature de Samuel Pordage, qui a publié en 1682 un *Azaria and Hushai* qui se voulait une réponse au poème de Dryden.



stéréotype du dominé traître, mais s'il est effectivement devenu Tory, alors le camp Tory compte dans ses rang un dominé opportuniste et ridicule. L'ambiguïté ne fait que grandir alors que, plus loin dans la pièce, Craffy s'affirme de nouveau prêt à trahir son camp, frustré par le fait que son amour dénaturé pour sa belle-mère n'est pas payé de retour. L'association du personnage potentiellement devenu Tory avec une obsession sexuelle incestueuse, ainsi que la possibilité non résolue de la trahison, jette la pièce dans une grande précarité interprétative<sup>86</sup>.

Craffy peut être interprété comme une figure symétrique du personnage dominant de Florio, qui a soutenu l'élection de son ennemi dans le seul but de séduire plus facilement sa femme. Ce soutien objectif à la cause adverse, s'il est présenté comme de circonstance et non sincère, n'en reste pas moins inquiétant, d'autant plus que Florio se présente dès le début de la pièce par les mots : « My Face is as false as my heart ever was<sup>87</sup> ». S'il n'envisage jamais de passer pour de bon dans le camp Whig, l'accumulation de ses mensonges fait de lui un personnage particulièrement douteux : Florio commence ainsi par prétendre avoir la vérole, réprend de fausses rumeurs, se déguise, fabrique de fausses lettres. Il sème même la panique dans la ville en prétendant qu'une invasion française est imminente :

*Florio* – There's a *French* Fleet upon the Coast, and six of the principal Commanders lurk in the disguise of *Pilgrims* about Mount *Vesuvio*, to burn the Town by night, and let in their Friends<sup>88</sup>.

La pièce *City Politiques* est représentée à partir de 1683, soit plusieurs années après l'apogée de la crise du pseudo-complot papiste de 1678. Pourtant les soupçons pesant sur Charles à cause de sa proximité suspecte avec la France, malgré le discrédit des allégations de Titus Oates, ne sont toujours pas dissipés. La menace, bien que représentée sur le mode comique, n'en est donc pas moins inquiétante, en particulier l'allusion à des « Friends in the town », c'est-à-dire des catholiques anglais prêts à prendre les armes contre leurs propres compatriotes. La lisibilité

---

<sup>86</sup> Susan Owen fait abstraction de ces difficultés lorsqu'elle écrit : « *City Politiques* is a work of great ideological ingenuity [...] as the Whigs are most effectively rendered ridiculous through satire » (S. J. OWEN, *Restoration Theatre and Crisis*, *op. cit.*). Le thème du lien familial dénaturé est aussi associé aux personnages dominants dans *The Humorous Lovers* (Cavendish), lorsque Boldman dit à Courtly avec cynisme : « How? in the Melancholy Garb, thy Father is not dead, thou wou'dst be glad of that, for the Land of Promise, an Heir is in the solitary Desart, and wilderness of wants till then ; not thy Mother, that wou'd save a Joyture; nor thy Sisters, nor Brothers, that would save portions (W. CAVENDISH, *The Humorous Lovers*, *op. cit.*, (1667), acte I, p. 1).

<sup>87</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte II, p. 18. Plusieurs critiques ont identifié la figure de Florio à celle de Rochester, ce qui entretient l'ambiguïté : s'il était d'abord un soutien du roi, Rochester s'est progressivement rapproché de Buckingham et des parlementaires Whigs au cours de sa vie (voir introduction de D. M. VIETH (éd.), *The Complete Poems of John Wilmot, Earl of Rochester*, New Haven, Yale University Press, 1968, p. xxxi).

<sup>88</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte III, p. 33.

politique de la pièce se fait encore plus confuse lorsque Florio se déguise ensuite en *Podestà*. Il s'endort dans son déguisement, ce qui l'amène à être pris pour un Whig :

*Craffy* – I believe there is a Proclamation come out against sleeping, and the Rogue takes a nap to affront the Government, for nothing else could make a *Whigg* quiet so long, that's certain [...].

*Rosaura* – So, Sir, you are a Ranting *Tory*<sup>89</sup>.

La confusion est placée dans cet échange sous le signe de l'absurde, entre une soi-disant proclamation contre le sommeil et une simple sieste érigée en défi dérisoire au gouvernement. Aucune action de la part de Florio ne permet de soupçonner un authentique changement d'allégeance au-delà d'un déguisement facétieux. Néanmoins, la possibilité d'une confusion introduit incontestablement une précarité interprétative troublante dans la pièce. Florio se laisse appeler « Brother Whig » par l'idiot Craffy. Le soutien objectif de Florio à son ennemi le *Podestà* (associé au pouvoir Whig) n'est jamais justifié que par un vague intérêt érotique. Son ami Artall, un autre personnage dominant, avertit d'ailleurs Florio qu'il joue à des jeux dangereux : « We pay too dear for these Jest, they cost us confusion and almost ruine<sup>90</sup> ». Il est vrai que la paranoïa du pseudo-complot papiste a coûté la vie à non moins de 35 personnes, et introduit une confusion dans la vie politique d'une bonne partie de la décennie 1680. Pourtant Artall n'est pas moins inquiétant que Florio, puisqu'il semble lui aussi prêt à livrer son pays à l'ennemi pour des motifs douteux. À l'acte V, Artall se fait ainsi à son tour passer pour son ami, uniquement dans le but de séduire une femme mariée, ce qui lui fait brandir de nouveau la menace d'invasion française :

*Artall* – Then in a little time will I have forty Swords at your Throat, *French Swords*, I'll let in the Enemy [...] Better be rul'd by the Swords of gallant Men than the Mercenary Tongues of such Rascals as you [*Bartoline*] are<sup>91</sup>.

Dans le contexte de 1683, la menace d'une invasion française, même dans le cadre d'une plaisanterie, ne peut pas avoir été considérée comme une défense acceptable, même face à la prise de pouvoir de l'avocat véreux Bartoline. Ce passage fait écho de façon inquiétante à une réplique de Florio :

*Florio* – Then will I be a second *Nero*: I have put all my City in a Flame  
And now, with Harp in Hand, I will survey

---

<sup>89</sup> *Id.*, acte III, p. 37.

<sup>90</sup> *Id.*, acte I, p. 4. Cette réplique rappelle peut-être celle d'*Epsom-Wells* (Shadwell), où le ridicule Clodpate dit : « The Wits are as bad as the Divines, and have made such Civil Wars, that the little Nation is almost undone » (T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, *op. cit.*, (1672), acte I, p. 6).

<sup>91</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte V, p. 62.

My burning *Rome*, and whilst it burns I'll play<sup>92</sup>.

Si ce n'est pas Florio lui-même, mais un groupe de Whigs hystériques qui mettent la ville à feu et à sang sur la base de simples rumeurs, la comparaison de Florio avec l'empereur fou et vaniteux Néron dans ce passage est résolument incriminante<sup>93</sup>. La responsabilité de Florio semble même aggravée par la conscience qu'il exprime de la gravité de ses actions, qui suggère un personnage amoral plutôt que simplement maladroit ou dépassé par ses propres facéties. Ainsi faut-il sans doute lire ces passages comme la dénonciation et le renvoi dos à dos des deux formes de la déloyauté, qu'elle soit Whig ou Tory : que ce soit par égoïsme, par étourderie, par inconstance coupable ou par calcul, les deux camps sont ici aussi peu dignes de confiance l'un que l'autre.

La crise des témoins irlandais de Shaftesbury et l'affaire Stephen College au début des années 1680 auraient pu donner un avantage rhétorique à la cause royaliste sur la question de la crédibilité des serments<sup>94</sup>. Ce n'est pourtant pas le cas. Dès 1667 la précarité proverbiale des serments royalistes était déjà source de comique, comme ici dans *Sir Martin Marr-all* (Dryden) :

*Sir Martin* – Here's a *Jacobus* and a *Carolus* will enter into Bonds for me.  
*Rose* – I'll take their Royal words for once<sup>95</sup>.

Les noms de *Jacobus* et *Carolus* évoquent bien sûr les prénoms du monarque et de son frère, dans un sarcasme sans ambiguïté. Le thème des serments non tenus, qui s'articule à celui du faux témoignage, est néanmoins particulièrement présent vers la fin de la période, et d'une manière singulièrement ambiguë et réversible<sup>96</sup>. Dans *City Politiques* (Crowne), c'est le personnage douteux de Craffy qui, paradoxalement, dénonce ces manipulations de la vérité :

---

<sup>92</sup> *Id.*, acte IV, p. 52. Un autre personnage a intérêt à ce que le conflit se prolonge : c'est la femme du *Podestà* qui trompe son mari avec Florio. Elle feint auprès de lui de se plaindre des troubles (« Wou' d the Nation were settled once, that we might enjoy one another ») alors que c'est précisément ce qui lui permet de retrouver son amant (*Id.*, acte V, p. 68).

<sup>93</sup> La paranoïa des Whigs est thématifiée par exemple dans le passage suivant : « *Podesta* – I don't know who they are, all's one for that, I'm sure there are such Traytors, though I don't know who they are, and *French-Men*, though I don't know who they are, and *Plots*, though I don't know what they are, and I'll make work », (J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte I, p. 10).

<sup>94</sup> En 1680-81, au faite de la Crise de l'Exclusion, Shaftesbury et les Whigs forgèrent de toute pièce un faux « complot irlandais » catholique, en faisant jurer des témoins corrompus. Ce genre de stratagème avait déjà été employé durant le pseudo-complot papiste.

<sup>95</sup> J. DRYDEN, *Sir Martin Marr-all: or, The Feign'd Innocence*, *op. cit.*, (1667), acte V, p. 49.

<sup>96</sup> Nous n'aborderons pas ici la question des complots en tant que telle : très liée à la question de la trahison et des faux serments, on la trouve cependant déjà largement traitée en d'autres lieux (voir par exemple K. LOVEMAN, « Thomas Otway's 'The Soldiers Fortune' and the Literature of the Popish Plot », *Restoration : Studies in English Literary Culture 1660-1700*, vol. 26, n° 2, Automne 2002, p. 85-96 ; ou J. MUNNS, « 'Plain as the light in the Cowcumber': a Note on the Conspiracy in Thomas Otway's 'Venice Preserv'd' », *Modern Philology*, vol. 85, n° 1,

*Craffy* – I'm going now by my Fathers order to search the Cathedral for Arms to affront the Clergy, and make 'em suspected for Plotters; now, instead of Arms, I'll search for Swearers [...] Ay, Twelve Protestant Consciencs cleanly pickt, not one or 'tother side amonst 'em, are a certain Cure of an Evidence, as Jesuites Powder of an Ague, *Probatum est*<sup>97</sup>.

On retrouve ici l'équivalence topique entre Jésuites et « Protestants » (qui rappellent ici les sbires de Shaftesbury prêts à jurer d'un complot irlandais inexistant) identifiée auparavant, mais leur dénonciation par un hypocrite tel que Craffy brouille l'interprétation. Susan Staves et Anita Pacheco, qui considèrent que la pièce formule bel et bien une critique des Whigs, mais aussi du gouvernement, souscrivent toutes les deux à cette interprétation<sup>98</sup>. Plus loin dans la pièce le propos est plus explicite : c'est le dangereux Bartoline qui amène un groupe de faux témoins irlandais et catholiques à témoigner contre Florio, mais la réversibilité de l'accusation de faux serment demeure problématique<sup>99</sup>.

Le serment féodal, s'il est respecté la plupart du temps par les personnages dominants au point d'être associé au stéréotype *Cavalier*, ne l'est donc pas partout. Alors que la sacralisation de la parole donnée, héritée du système féodal, est la pierre angulaire d'une éthique nobiliaire qui est l'apanage symbolique des personnages dominants et les distingue, elle est en même temps thématisée comme particulièrement précaire et susceptible de reniement. À travers l'affaiblissement de la puissance contraignante du serment, c'est en réalité l'une des sources principales de la supériorité symbolique des personnages dominants qui est fragilisée dans ses fondements.

#### b) La trahison de l'ami : déloyauté des personnages dominants

« I begin to hate this Palamede [...] but 'tis at worst but using him like a pair of heavy Boots in a dirty journey ; after I have foul'd him all day, I'll throw him off at night<sup>100</sup> »

---

août 1987). Parmi les pièces qui exploitent le thème des complots, il faut surtout citer *Sir Courtly Nice* (Crown), *Martin Marr-All* (Dryden) et, comme on l'a vu ici, *City Politiques*.

<sup>97</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte I, p. 8.

<sup>98</sup> A. PACHECO, « Swearing Knaves and Believing Fools: False Swearing in John Crowne's 'City Politiques' », *Restoration : Studies in English Literary Culture 1660-1700*, vol. 30, n° 2, 2006, p. 21-37 ; S. STAVES, *Player's Sceptre: Fictions of Authority in the Restoration*, *op. cit.*, p. 235-239.

<sup>99</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte V, p. 76. Pour citer Anita Pacheco, « Crowne's treatment of the Irish witness scandal thus demonstrates his disinclination to whitewash the Tory camp and absolve it of its complicity in witness perjury » (A. PACHECO, « Swearing Knaves and Believing Fools: False Swearing in John Crowne's 'City Politiques' », *op. cit.*, p. 28).

<sup>100</sup> Rhodophil à propos de son ami Palamede dans J. DRYDEN, *Marriage A-la-Mode*, *op. cit.*, (1672), acte II, p. 23.

Si l'on va plus loin, la question de la loyauté et de la déloyauté en général est l'une des plus complexes dans l'analyse des textes comiques. Nous avons établi que l'hypocrisie et le non-respect des liens de l'amitié et de la promesse caractérisaient le plus souvent les personnages dominés, ou du moins leur étaient étroitement associées. Mais en pratique, le caractère fluctuant de la loyauté imprègne la notion même de serment, que celle-ci s'applique à l'un ou l'autre groupe de personnages stéréotypés. Dans *Word as Bond*, J. Douglas Canfield estime que les pièces comiques de la Restauration mettent presque toutes sérieusement en danger le concept même de serment (« the bond of the word is strained to breaking point »), ce que prouvent en particulier les glissements de sens constants qui affectent sans cesse des mots tels que « traitor », « constant », « betrayal » et « trust », au point que ceux-ci finissent par perdre purement et simplement leur sens<sup>101</sup>. Il est vrai que, comme le souligne Alain Bray, le mot de « friend » peut encore au XVII<sup>e</sup> siècle être employé dans son sens féodal, où il désigne autant des alliés choisis que des crédateurs, des débiteurs ou des mécènes, auxquels on ne doit qu'une forme de loyauté plus souple<sup>102</sup>. Mais il est aussi vrai que les amitiés, y compris celles des dominants, sont dans de nombreux cas présentées comme superficielles. C'est le cas par exemple d'une scène de *The Mulberry-Garden* (Sedley) : Ned Estridge y raconte ses exploits (qui consistent en une réalisation diligente de l'*ethos* du dominant, avec champagne, prostituées, théâtre et écriture de satires) avec un certain Everyyoung, qu'il appelle son ami intime alors qu'ils ne se connaissent que depuis deux semaines. « Time is a thing only necessary / For the Friendship of vulgar Spirits », prétend alors pompeusement Estridge en une réplique impossible à prendre au sérieux<sup>103</sup>. Dans *The Man of Mode* (Etherege), c'est l'intérêt de son ami Medley pour Harriet qui le fait l'envisager comme objet amoureux (« there is no charm so infallibly makes me / Fall in love with a Woman as my knowing a / Friend loves her<sup>104</sup> »).

Dans le contexte de la Restauration, la déloyauté n'est d'ailleurs pas qu'un thème classique de comédie : c'est aussi une question épineuse d'actualité politique, et tout autant associée aux royalistes qu'à l'opposition. La trahison du roi, de ses alliés en particulier, est un thème qui apparaît très régulièrement, et dès 1660, dans la culture populaire. L'*Act of Indemnity and Oblivion* déjà mentionné plus haut, qui prévoit une amnistie pour presque tous les collaborateurs du régime cromwellien, n'est pas interprété universellement comme une simple volonté de rétablir la paix sociale, mais aussi parfois comme une félonie du roi. Par ailleurs, la

---

<sup>101</sup> J. DOUGLAS CANFIELD, *Word as Bond*, op. cit., p. 70 et 73.

<sup>102</sup> Alain BRAY, « The body of the friend: continuity and change in masculine friendship in the seventeenth century » dans T. HITCHCOCK et M. COHEN (éd.), *English Masculinities, 1660-1800*, op. cit.

<sup>103</sup> C. SEDLEY, *The Mulberry-Garden*, op. cit., (1668), acte I, p. 6.

<sup>104</sup> G. ETHEREGE, *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter*, op. cit., (1676), acte III, p. 41.

négligence de Charles II, une fois son trône recouvré, à récompenser les *Cavaliers* qui lui ont été loyaux durant les années d'exil, est très commentée par les observateurs contemporains<sup>105</sup>. Michael McKeon insiste sur le caractère répandu de ce point de vue en citant deux plaisanteries bien connues des *Cavaliers* déçus : « the King has passed an act of oblivion for his friends, and of indemnity for his enemies » (tirée de *A Cavalier Complaint*, 1660), ainsi qu'une variante :

That since the Starres are yet unkind  
To Royalists, the King may find,  
More faithfull Friends then they<sup>106</sup>.

Plus tard, c'est aussi la trahison d'Arlington qui fait rejaillir sur le roi des rumeurs de déloyauté du camp royaliste, ainsi que l'affaire des faux témoins irlandais, dans laquelle Shaftesbury mais aussi le gouvernement se décrédibilisent, où la notion-même de serment perd beaucoup de son crédit<sup>107</sup>. Dans *Epsom-Wells* (Shadwell), Rains s'absout lui-même de coucher avec la femme de son ami en se perdant en distinctions morales subtiles. Dans la même pièce, Belvil, un autre personnage dominant, incarne de façon encore plus scandaleuse cette ambiguïté, en couchant d'abord avec la femme de son ami Woodly, pour ensuite se dérober hypocritement en disant : « I cannot invade the propriety of my Friend, though I must confess the great temptation would excuse the crime » ; le « crime » est donc à la fois refusé et consommé, dénoncé et excusé d'avance<sup>108</sup>.

La représentation de la duplicité est un ressort comique très exploité, y compris chez les personnages dominants, par exemple lorsqu'un personnage en flatte un autre qu'il affirmait pourtant mépriser quelques scènes plus tôt. Ainsi Beugard dans *The Souldiers Fortune* (Otway) appelle-t-il son cocu « my dearest Friend », et « my confessor ». Dans *Sir Courtly Nice* (Crowne), Sir Courtly professe ouvertement sa compromission théorique, avant d'en donner la preuve pratique :

---

<sup>105</sup> Comme l'écrit Barry Coward, citant les mémoires de Thomas, comte d'Ailesbury : « Royalist hopes of receiving reward from a grateful king were not fullfilled. Instead Charles II cynically rewarded 'his enemies to sweeten them, for that his friends were so by a settled principle, and that their loyalty could not be shaken'. » (B. COWARD, *The Stuart Age*, op. cit., p. 296).

<sup>106</sup> M. MCKEON, *Politics and Poetry in Restoration England: The Case of Dryden's « Annus Mirabilis »*, op. cit., p. 82 pour les deux références.

<sup>107</sup> Les références désabusées à l'*Act of Oblivion* seront étudiées plus particulièrement dans la partie « Échecs de la résolution comique », p. 401 et suivantes.

<sup>108</sup> T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, op. cit., (1672), acte I p. 2 et p. 4, puis acte III, p. 35.

*Sir Courtly Nice* – You Clown, don't you know what belongs to a Gentleman?  
Complaisance is the very thing of a Gentleman. The thing that shew's a Gentleman<sup>109</sup>.

Dans une parodie ironique des préceptes de Castiglione, l'hypocrisie devient ironiquement une caractéristique de supériorité sociale plutôt que de faiblesse. L'instant suivant, Sir Courtly Nice donne la preuve pratique de cette hypocrisie lorsque Surley, un personnage dominé et ridicule, débarque sur scène, ivre et empestant l'alcool : Sir Courtly s'empresse alors, joignant l'acte à la parole, de le saluer obligeamment. Dans *The Town-Fopp* (Behn), deux « amis », qui disaient déjà se mépriser mutuellement, se dupent l'un l'autre sans hésiter. Le trope se retrouve dans *Madam Fickle* (D'Urfey), où Londres est un lieu de trahison généralisée : « Upon honour 'tis customary here to give or take a fall from any Man, especially amongst Friends<sup>110</sup> ». Dans *The Spanish Fryar* (Dryden) enfin, le terme de « friend » est plusieurs fois utilisé ironiquement, comme dans la bouche d'un mari s'adressant à celui qui l'a rendu cocu<sup>111</sup>.

Mais le cas le plus ambigu est sans doute celui de *Sir Salomon* (Caryll). Alors que le personnage éponyme, un personnage *a priori* résolument dominé (c'est un barbon avare qui éduque une jeune femme dans l'ignorance pour l'épouser, mais qui la perd lorsque Single, plus jeune et séduisant, le prend de vitesse), fait preuve d'une grande générosité envers ceux qu'il considère comme ses amis, Single et Peregreene, les deux dominants de la pièce, ceux-ci le trahissent sans états d'âme. La loyauté amicale de Sir Salomon est régulièrement soulignée tout au long de la pièce : malgré son avarice, il donne de l'argent sans hésiter à Peregreene, simplement parce que celui-ci est le fils d'un de ses anciens amis (« You may as freely Command My purse, as your Fathers », puis « You, Mr Single; and you, Mr Peregreene; are the two dearest Friends I have in the World »), alors que Peregreene l'aborde uniquement dans l'intention de l'abuser<sup>112</sup>. À la fin de la pièce, lorsque Salomon s'aperçoit que sa confiance a été trahie, sa sentence (« To mistrust the kindness of a Friend, is the greatest sin in Friendship ») n'est pas ridicule, et pourrait jeter plutôt le discrédit sur les héros de la pièce que sur lui-même, qui n'a pas manqué à ses promesses<sup>113</sup>. Le sort similaire de Sir Arthur Addel, un autre

---

<sup>109</sup> J. CROWNE, *Sir Courtly Nice: or, It cannot be*, *op. cit.*, (1685), acte III, p. 20. On pourrait interpréter la mystérieuse réplique suivante, où le personnage se vante d'avoir de belles dents, comme une métaphore de son agressivité et du « mordant » de son hypocrisie.

<sup>110</sup> L'édition originale attribue cette réplique à Flailer, mais il s'agit sans doute d'une erreur : il serait plus logique qu'elle appartienne au personnage de Zechiel. T. D'URFEY, *Madam Fickle: or the Witty False One*, *op. cit.*, (1676), acte I, p. 7. On pense aussi à *Sir Martin Marr-all* (Dryden), où le mot de « friend » n'est employé que dans des contextes de trahison. Le cas de *The Surprisal* (Howard), où l'on apprend à la fin que Villerotto était un ami de Cialto avant de se retourner contre lui, est un peu différent puisque seul le deuxième personnage est dominant (voir R. HOWARD, *The Surprisal*, *op. cit.*, (1662), acte V, p. 65).

<sup>111</sup> J. DRYDEN, *The Spanish Fryar or, The Double Discovery*, *op. cit.*, (1680), acte III, p. 33.

<sup>112</sup> J. CARYLL, *Sir Salomon; or, The Cautious Coxcomb*, *op. cit.*, (1670), acte II, p. 26 puis 29. Autre signe de la compromission symbolique de Peregreene : son père fréquentait des marchands des Indes (*Id.*, acte IV, p. 70).

<sup>113</sup> J. CARYLL, *Sir Salomon; or, The Cautious Coxcomb*, *op. cit.*, (1670), acte IV, p. 78.

personnage dominé, renforce cette interprétation : même si sa loyauté est considérée comme pénible par les autres personnages, on pourrait aussi en mettre en valeur le caractère remarquable (« No, Sir, no: I see, y'are in trouble; and I must not forsake my friend in Adversitie<sup>114</sup> »). Cette loyauté n'est pourtant pas récompensée davantage que celle de Sir Salomon. Témoin de cette injustice, Julia s'exclame, faisant preuve de davantage d'intégrité que les personnages dominants :

*Julia* – I am so much concern'd to see plain-dealing and honest simplicity abus'd, under the colour of Friendship, that I shall always side with the well-meaning Party against the false underminings of Dissemblers<sup>115</sup>.

Peregreene et Single, les deux amis dominants, ne se trahissent à aucun moment l'un l'autre, mais on peine pourtant à identifier une différence essentielle entre leur amitié et les fausses civilités qu'ils réservent aux autres. C'est aussi un personnage compromis, Mrs Clacket, une tenancière de bordel, qui tient paradoxalement le discours de loyauté le plus crédible dans la pièce *The City-Heiress* (Behn). Elle s'adresse ici à Wilding, qu'elle assiste fidèlement depuis des années dans ses encartades amoureuses :

*Mrs Clacket* – Have I been the Confident to all your secrets this three years, in sickness and in health, for richer, for poorer; conceal'd the nature of your wicked Diseases, under the honest name of Surfeit; call'd your filthy Surgeons, Mr. Doctor, to keep up your Reputation *etc*<sup>116</sup>?

Wilding lui-même ment à ses différentes amantes sans hésitation. Même les femmes de la pièce, que ce soit Charlot, qui aime Wilding inconditionnellement, ou Lady Galliard, qui choisit de rester chaste, doivent finalement se résoudre au mensonge elles aussi, que Charlot appelle évasivement « the necessary Vice<sup>117</sup> ». Même instabilité dans *The Spanish Fryar* (Dryden), où ce sont les personnages dominants qui mentent, alors que le cocu brutal dit une vérité qui lui vaut des coups. Ainsi l'hypocrisie et la compromission sont-elles partagées au-delà des divisions entre dominant et dominé, qui faisaient du mensonge et de la trahison des caractéristiques essentielle des dominés. L'ambiguïté de la notion de loyauté contribue ainsi au brouillage des distinctions entre les deux pôles de personnages.

---

<sup>114</sup> *Id.*, acte I, p. 12.

<sup>115</sup> *Id.*, acte III, p. 53. L'ambiguïté de la notion de « plain-dealing » est au centre de W. WYCHERLEY, *The Plain-Dealer*, Londres, James Magnes and Richard Bentley, 1677.

<sup>116</sup> E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, *op. cit.*, (1681), acte III, p. 54.

<sup>117</sup> A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, *op. cit.*, (1682), acte II, p. 14.



Le cas de l'ami qui devient un rival amoureux au cours de l'action dramatique est un cas particulier de déloyauté des personnages dominants, et recouvre des configurations très différentes. Dans *The London Cuckolds* (Ravenscroft) par exemple, le personnage de Townly vole l'amante de son ami Ramble sous son nez : il ne sait pourtant pas qui elle est, et peut ainsi plaider l'ignorance. Plus loin cependant, alors que Ramble s'est couvert de ridicule en recevant le contenu d'un pot de chambre sur la tête, Townly prend ses distances au lieu d'aider son ami (« to tell the truth, I am a little asham'd of your company at present – I am sorry to leave my friend in affliction<sup>118</sup> »). Par contraste, de la rivalité amoureuse entre Loveday et Ramble, qui ne sont pourtant pas amis (l'un est marchand, l'autre est un petit noble), découle une harmonie étonnante, et les deux personnages font preuve d'une solidarité inattendue en se sauvant la mise l'un après l'autre. La pièce présente ainsi un important déplacement des codes puisque parmi les personnages dominants, l'un est déloyal, l'autre est ridicule, et le troisième, étant marchand, ne correspond pas à l'un des critères principaux qui structure cette catégorie.

D'autres rivalités entre amis sont en revanche plus frontales. Mais elles n'en exhibent pas moins la fragilité du lien amical : ainsi Ascanio dans *The Assignation* (Dryden) décrit-il ces situations par une comparaison avec l'escrime, c'est-à-dire un art de l'agression stylisée (« ...just like Friends in fencing, a chance thrust comes, and then they fall to't in earnest<sup>119</sup> »). *The Rivals* (Davenant), comme l'annonce le titre, constitue un autre exemple particulièrement frappant de ce cas de figure. Toute la première partie de la pièce construit entre Philander et Theocles l'image de héros épiques, nobles, liés par une amitié d'une intensité rare, à la limite de l'homoérotisme. Pourtant, à peine apparaît une femme que cette belle amitié virile disparaît en quelques répliques, au cours d'un échange de stichomythies qu'on peine à imaginer prononcées autrement que sur un ton badin, sinon franchement burlesque :

*Philander* – You love her then?  
*Theocles* – Who would not?  
*Philander* – I saw her first.  
*Theocles* – What if you did? That poor pretence will prove  
Too weak. There's no priority in Love:  
I saw her too<sup>120</sup>.

Il est vrai que cette amitié ne disparaît pas tout à fait, puisque les rivaux restent *fair play* : si Philander appelle Theocles « Traitor Kinsman », ce dernier lui offre pourtant à manger lorsqu'il trouve son rival errant dans les bois sans nourriture, afin de pouvoir ensuite l'honorer d'un duel

<sup>118</sup> E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, op. cit., (1681), acte III, p. 34.

<sup>119</sup> J. DRYDEN, *The Assignation: or, Love in a Nunnery*, op. cit., (1672), acte IV, p. 52.

<sup>120</sup> W. DAVENANT, *The Rivals*, op. cit., (1664), acte II, p. 15.

d'égal à égal, sans profiter de sa faiblesse<sup>121</sup>. On trouve un cas semblable entre Wilmore et Beaumont dans *The Second Part of the Rover* (Behn), où les deux amis se brouillent aussi à cause d'une femme (« for t'will be rough between us, though we're friend<sup>122</sup> »). Jeremy Webster analyse le choix d'un personnage dominant entre ses intérêts amicaux et amoureux comme une tension entre la nécessité de donner la preuve de ses capacités amoureuses et sexuelles et la volonté de préserver l'objet amoureux du regard de l'autre, mais la fréquence de ce cas de figure contribue à alimenter le doute quant à la solidité des amitiés des dominants<sup>123</sup>. Tout porte ainsi à croire que si les dominants prêchent souvent les valeurs de l'amitié, ils sont loin de toujours tenir parole, et les exceptions au régime attendu sont suffisamment nombreuses pour déstabiliser au moins en partie le système des stéréotypes. C'est ainsi que d'une part les valeurs *Cavalier* fondamentales sont représentées comme justifiant la supériorité des personnages dominants, mais d'autre part, ces personnages semblent souvent n'être pas eux-mêmes à la hauteur de ces valeurs qu'ils sont censés incarner. L'interprétation politique et symbolique des pièces demeure donc, sans jamais être invalidée, fragilisée dans ses fondements.

### 3) Rapport des personnages à l'argent : cas ambigu

« *There are but two sorts of people in the World,  
aut qui captant, aut qui captantur*<sup>124</sup> ».

#### a) Une obsession partagée

Nous avons décrit plus haut comment le thème de l'argent et la manière dont celui-ci était accumulé et dépensé distinguait les personnages dominés des dominants. Là encore, on peut cependant constater un nombre suffisant d'exceptions pour postuler une circulation de fait entre les deux modes, qu'il s'agit à présent de relever et d'interpréter. On a établi combien la pauvreté était une caractéristique des personnages loyaux, et comment leurs entreprises de

---

<sup>121</sup> *Id.*, acte III, p. 27.

<sup>122</sup> A. BEHN, *The Second Part of the Rover*, *op. cit.*, (1681), acte IV, p. 49.

<sup>123</sup> J. WEBSTER, « In and Out of the Bed-Chamber: Staging Libertine Desire in Restoration Comedy », *Journal for Early Modern Cultural Studies*, vol. 12, n° 2, Printemps 2012, p. 77-96, p. 78. Webster considère cependant que c'est le lien homosocial qui triomphe sur le lien érotique, ce en quoi mon interprétation diffère de la sienne.

<sup>124</sup> J. WILSON, *The Cheats*, *op. cit.*, (1663), acte III, p. 52.

séduction d'héritières leurs permettaient de réaliser un compromis idéal entre satisfaction amoureuse personnelle, confirmation homosociale d'une supériorité sexuelle et maintien de leur prestige symbolique grâce à la prouesse que représente une captation risquée et héroïque<sup>125</sup>. Mais avant la résolution finale, les personnages dominants masculins sont parfois représentés comme faisant face à de telles difficultés financières que celles-ci entament sérieusement leur prestige, en les dépeignant comme tout aussi obsédés par l'argent que les personnages dominés, et prêts à toutes les compromissions pour en obtenir<sup>126</sup>. Dans *The Debauchee* (Behn) par exemple, Careless a des répliques dignes d'un avare de comédie (par exemple : « here's delicious Gold, besides, substantial Metal – hark, how it rings<sup>127</sup> »). Dans *The Souldiers Fortune* (Otway), la pauvreté du soldat loyal est décrite non pas comme le signe d'une noble indifférence envers des considérations bassement matérielles, mais comme une véritable dégradation :

*Courtine* – ‘Tis a fine Equipage I am like to be reduc’d to; I shall be e’re long as greasy as an *Alsatia* Bully; this a flopping Hat, pinn’d up on one side, with a sandy weather-beaten Perruque, dirty Linen, and to compleat the Figure, a long scandalous Iron Sword japping at my heels, like a <sup>128</sup>–

On ne s'étendra pas sur la symbolique du « flopping Hat » et de l'épée bringuebalante, mais c'est bien la fierté virile du personnage qui est ici menacée : plus loin, son amante Sylvia fait d'ailleurs de lui une description aussi peu flatteuse (il est maigre et mal habillé<sup>129</sup>). Courtine est un personnage que l'argent obsède et que le besoin humilie, comme il le raconte plus loin en évoquant l'avilissement de devoir quémander de l'argent à de simples commerçants<sup>130</sup>. C'est à l'argent que s'arrête sa loyauté amicale, comme il l'avoue lui-même, non sans esprit de dérision sans doute :

*Courtine* – I grant you a Gentleman may swear and lye for his Friend, pimp for his Friend, hang for his Friend, and so forth; but to part with ready mony is the devil<sup>131</sup>.

<sup>125</sup> On remarque ainsi que, si la révélation finale que la femme épousée par un personnage dominant est riche est un procédé dramatique courant, la révélation inverse, à savoir que la femme qu'ils croyaient riche est en réalité pauvre, est un sort réservé aux dominés, sans exception : quelques exemples ont déjà été évoqués p. 99 et suivantes. Le calcul cynique, identique chez les deux types de personnages, n'est ainsi récompensé que chez les dominants.

<sup>126</sup> Les allusions à la corruption de la cour, même si elles ne concernent pas les personnages de la pièce, vont dans ce sens, comme cette réplique de Boldman dans *The Humorous Lovers* : « I had rather have business with a great Man at Court, and no money to recommend me to him » (W. CAVENDISH, *The Humorous Lovers*, *op. cit.*, (1667), acte II, p. 10). On peut aussi citer le passage de *The Wild Gallant* où Lord Nonsuch découvre qu'il a été volé et s'exclame : « Two hundred and fifty pounds in fair Gold out of my Study: an hundred of it I was to have paid a Courtier this afternoon for a Bribe » (J. DRYDEN, *The Wild Gallant*, *op. cit.*, (1663), acte I, p. 11).

<sup>127</sup> A. BEHN, *The Debauchee: or, the Credulous Cuckold*, *op. cit.*, (1677), acte II, p. 19.

<sup>128</sup> T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, *op. cit.*, (1680), acte I, p. 5.

<sup>129</sup> *Id.*, acte I, p. 10.

<sup>130</sup> *Id.*, acte IV, p. 38.

<sup>131</sup> *Id.*, acte I, p. 5.

Le cas n'est pas très différent pour son acolyte Beaugard, lui aussi si pauvre qu'il doit accepter que l'entremetteur douteux Sir Jolly Jumble vende son portrait à des femmes qui le trouvent séduisant, transaction dégradante que l'on peut rapprocher d'une prostitution symbolique<sup>132</sup>. Même dans *The Royalist* (D'Urfey), Sir Charles Kinglove est en réalité bien isolé dans sa conception désintéressée de la loyauté politique, ainsi que le montre le dialogue suivant avec Heartall, un autre dominant partisan de sa cause :

*Sir Charles Kinglove* – The Honour I shall gain outweighs all Interest.

*Heartall* – Aye, and yet this is so damn'd an Age, that there's very few are ambitious of that honour.

*Sir Charles* – Security: Wer't thou not a Fool, whom I sometimes call my Friend – I would quarrel with thee for that question [...] Who loves the King, must love his Honour, Grandeur and Prerogative: His Regal State, which Money must support<sup>133</sup>.

La situation est finalement résolue non pas par la conversion de Heartall à cette vision, mais, une fois encore, par le mariage de Sir Charles avec Philippa, qui est loyale, mais surtout immensément riche. « True Loyalty expects no reward », affirme Kinglove, mais à travers le personnage de Heartall ainsi que son propre mariage, le scepticisme face à une telle exigence trouve aussi à s'exprimer<sup>134</sup>. Le contexte de 1682 suggère que ce plaidoyer a plus qu'une dimension symbolique, puisque la situation financière du roi le rend de plus en plus dépendant des crédits du Parlement<sup>135</sup>. Par ailleurs, le discours sur la vertu comme récompense qui se suffit à elle-même est plus difficilement audible qu'aux premières heures de la Restauration, alors que les tensions et mécontentements atteignent leur apogée et que le discours désabusé sur l'ingratitude du roi face à ses fidèles gagne toujours davantage de terrain. Il est ainsi possible que le discours de Sir Charles se lise comme une diatribe grandiloquente et excessivement solennelle face à un Heartall finalement plus réaliste : ici encore, l'interprétation des acteurs peut faire basculer le sens du passage d'un côté ou de l'autre.

Bien que les enjeux ne soient pas les mêmes en termes de lecture politique, on peut remarquer que les personnages féminins ne sont pas en reste pour ce qui est du pragmatisme. Dans *The Town-Fopp* (Behn), les amants sont séparés par des considérations de sécurité

---

<sup>132</sup> Dans un sursaut de fierté, Beaugard refuse cependant de coucher avec celle qui le convoite, alors même que le désir est réciproque (il s'agit de son ancienne amante, qu'il ne reconnaît pas). Ce refus donne lieu à un deshonneur comique lorsque Sir Jolly, scandalisé, le renie (« I am ashamed of you ») et se lamente sur son « honneur perdu » d'entremetteur (toutes les citations dans *Id.*, acte II, p. 22).

<sup>133</sup> T. D'URFEY, *The Royalist*, *op. cit.*, (1682), acte V, p. 52.

<sup>134</sup> *Id.*, acte V, p. 53.

<sup>135</sup> En réalité, les dépenses personnelles du roi (que le pourtant mesuré Barry Coward qualifie d'« extravagantes ») créent des tensions croissantes au Parlement tout au long des années 1670, avec un pic à la fin de la décennie. À partir des années 1680 en revanche, la situation s'améliore progressivement avec le renforcement de l'autorité royale, jusqu'à assurer à Charles II une assise financière assez solide pour pouvoir se dispenser du Parlement (voir B. COWARD, *The Stuart Age*, *op. cit.*, p. 326-342).

financière, situation à propos de laquelle Pat Gill écrit : « unnatural women are those who sacrifice love for money and power<sup>136</sup> ». On pense notamment à la leçon de vénalité de Lady Dupe à Mrs Christian dans *Sir Martin Marr-all* (Dryden) :

*Mrs Christian* – Heav'n grant he but deep enough in Love, and then –  
*Lady Dupe* – And then thou shalt distil him into Gold, my Girl<sup>137</sup>.

La leçon a sans doute été bien retenue aussi par Betty, une prostituée entretenue à grand frais par Lord Drybone dans *The Countrey Wit* (Crowne), et qui considère avec mépris ses cadeaux dispendieux en disant : « I am sure other women cost other men twice as much as I cost you<sup>138</sup> ». Les personnages féminins douteux ne sont guère les seuls à avoir ce genre d'intérêt, puisque c'est aussi le cas d'Emelia dans *The Rambling Justice* (Leanerd), qui dit à son père :

*Sir Arthur Twilight* – *Emelia* I have a Husband for you, a rich and Understanding Husband.  
*Emelia* – Nay, if he be but Rich I'll bate his Understanding, that is too troublesome a Companion for a Woman<sup>139</sup>.

Ainsi les personnages féminins sont parfois aussi pragmatiques que leurs homologues masculins, même si le sacrifice par amour demeure un trope féminin répandu : l'obsession acquisitive est donc largement partagée parmi les personnages dominés et dominants, masculins et féminins, dans ce que l'on peut décrire comme une corruption généralisée. C'est peut-être dans le prologue de *The Rambling Justice* (Leanerd) que le règne de l'argent est le plus explicitement résumé :

Wit in Women to accept of All  
The Knight, the Squire, but Gold in Generall<sup>140</sup>.

L'esprit féminin consiste ici à se laisser corrompre par l'argent de façon indiscriminée : si c'est l'or qui compte, les hiérarchies morales et sociales n'ont plus de sens (« to accept of All »).

À l'inverse, si les dominants sont souvent caractérisés par leur mépris de l'argent, c'est souvent celui des autres dont il s'agit : le trope du mauvais payeur concerne exclusivement les

---

<sup>136</sup> Pat GILL, « Gender, sexuality, and marriage », dans D. PAYNE FISK (éd.), *A Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, op. cit., p. 194.

<sup>137</sup> J. DRYDEN, *Sir Martin Marr-all: or, The Feign'd Innocence*, op. cit., (1667), acte I, p. 9. Le personnage dont elles parlent est un Lord, qui tombe effectivement dans leur piège. Il cherchera ensuite à se retirer en comprenant que cet amour lui fait perdre trop d'argent. Alors qu'il cherche à corrompre le domestique Warner, celui-ci, se montrant supérieur au Lord, choisit l'honneur.

<sup>138</sup> J. CROWNE, *The Countrey Wit*, op. cit., (1676), acte III, p. 41.

<sup>139</sup> J. LEANERD, *The Rambling Justice, or the Jealous Husbands*, op. cit., (1678), acte I, p. 13.

<sup>140</sup> Prologue de *Id.*, n. p.

personnages dominants. Le mauvais payeur est un trope qu'on retrouve dans la bouche du personnage dominé de Clodpate, qui vante les bonheurs de sa chère campagne en l'opposant aux comportements citadins scandaleux :

*Clodpate* – Honour, a Pox on his Honour, I'l sooner trust the honour of a Country Horse-Courser, than one of the Publicans and Sinners of that odious Town. They never pay so much as a Taylors-Bill till it comes to Execution<sup>141</sup>.

On voit ici qu'à travers le non-paiement de leurs dettes, c'est l'honneur même des urbains à la mode qui est attaqué. Bien sûr, le personnage de Clodpate est ridicule, mais on retrouve ce trope dans *The Debauchee* (Behn) par exemple, où Careless se vante, ivre, de ne jamais payer les carrosses qu'il emprunte :

*Careless* – As if, *George Careless* ever paid Coach, or Chair Men – unmerciful Villains – money – no, no! This is not an Age of Payment [...] I, to me, *Sim!* Me that always bilk the Slaves<sup>142</sup>!

Le public doit-il prendre part à cette provocation jubilatoire des humbles, ou cette réplique constitue-t-elle la dénonciation satirique d'un comportement d'autant moins acceptable que Careless, trop dépensier comme son nom le suggère, est lui-même constamment dans la gêne par sa propre faute ? Cette réplique fait-elle de ce comportement un abus scandaleux ou une lubie pardonnaible d'aristocrate ? Plus loin dans la pièce, à l'acte II scène 1, la complexité de l'articulation entre une domination de type social et une domination économique est remise au centre de l'action dramatique. Cette scène se déroule au magasin du couple Saleware et expose l'affrontement feutré entre Alithia Saleware et sa cliente et débitrice, la puissante Lady Thrivewell. La seconde fait la démonstration à la marchande du pouvoir aristocratique qui est le sien : usant sans scrupule d'intimidation, elle refuse de payer les produits qu'elle s'approprie en feignant l'indignation, sachant bien que son inférieure n'a pas les moyens de se révolter<sup>143</sup>.

---

<sup>141</sup> T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, *op. cit.*, (1672), acte I, p. 5.

<sup>142</sup> A. BEHN, *The Debauchee: or, the Credulous Cuckold*, *op. cit.*, (1677), acte III, p. 23.

<sup>143</sup> Le non-paiement par les grands aristocrates de leurs dettes, en particulier auprès de leur tailleur, était en effet une pratique courante. On peut cependant supposer que les tailleurs savaient à quoi s'en tenir, et que plutôt que de s'en scandaliser, ils s'estimaient réparés par la publicité et l'influence générées par cette clientèle haut placée. C'est le cas en tout cas du tailleur Bibber dans *The Wild Gallant* (Dryden), qui est fasciné par l'esprit et l'élégance supérieurs de Loveby, lui pardonne toutes ses encartades, en particulier lorsque Loveby répond, à l'épouse du tailleur qui souhaite qu'il traite son mari comme son égal : « Then I should beat him most unmercifully, and not pay him neither ». Loveby tente ensuite de la cajoler mais elle refuse de se laisser duper et exige son paiement (J. DRYDEN, *The Wild Gallant*, *op. cit.*, (1663), acte I, p. 5). Dans *Tarugo's Wiles* (St Serfe) aussi, un employé de la *coffee-house* commente le déguisement de Tarugo en disant : « I see that Gentlemen upon occasion will play Tricks to avoid a just debt, as well as we poor Rogues » (T. ST SERFE, *Tarugo's Wiles: or, the Coffee-House*, *op. cit.*, (1667), acte III, p. 17). Enfin, dans *The Royalist* (D'Urfey), la réplique de Copyhold (« honesty never runs in debt, but always pays his Taylor ») constitue clairement une allusion critique à cette pratique (T. D'URFEY, *The Royalist*, *op. cit.*, (1682), acte I, p. 3).

Mais un élément crucial met en perspective l'ensemble de la scène, car le public détient une information que Lady Thrivewell ignore, à savoir, que son mari la trompe justement avec Alithia Saleware. Cette situation d'ironie dramatique complexifie considérablement la perception des rapports de pouvoir entre les deux personnages, même si le fait qu'il s'agisse de personnages féminins diminue la portée subversive de ce renversement des hiérarchies<sup>144</sup>. Sir Timothy Tawdrey dans *The Town-Fopp* (Behn) partage avec les dominants cette qualité de mauvais payeur, qui lui est reprochée sur scène par un personnage de nourrice :

*Nurse* – Marry come up, for a stinking Knight [...] I live without Surgeons, wear my own Hair, am not in Debt to my Taylor, as thou art, and art fain to kiss his Wife, to persuade her Husband to be merciful to thee<sup>145</sup>.

L'allusion aux perruques, aux maladies vénériennes et aux dettes forme une dénonciation explicite, à travers Sir Tawdrey, de l'*ethos* aristocratique des personnages dominants. Dans *The Wild Gallant* (Dryden), le personnage de Loveby, lui aussi dépensier bien au-delà de ses moyens, reçoit de l'argent de provenance inconnue avec une nonchalance suspecte : si le spectateur sait que cet argent lui vient en réalité de Lady Constance, qui l'aime, l'hypothèse d'un pacte avec le diable revient avec une régularité inquiétante (« Have you seal'd a Covenant, and given away your Soul for Money? », demande par exemple Lady Constance<sup>146</sup>). Seul Loveby semble accepter cette éventualité avec insouciance. C'est aussi pour compenser ses difficultés financières que Loveby envisage de vendre sa charge à la cour du roi<sup>147</sup>. Ainsi Loveby est-il à la fois un personnage négligemment dépensier, comme son *ethos* de dominant le suggère, mais aussi un personnage rendu passif, voire imprudent par cette dépendance.

De même, si la plupart des personnages dominés sont avares, cette règle n'est pas sans exception. On a évoqué plus haut la générosité exceptionnelle de Sir Salomon auprès du fils de son ami. Mais cette générosité est d'autant plus exceptionnelle chez ce type de personnage qu'elle ne s'arrête pas aux personnages dominants, mais s'étend jusqu'aux domestiques (un cas unique dans le corpus), à qui Sir Salomon propose, sans obligation ni motivation particulière, d'augmenter ses gages. Ainsi :

---

<sup>144</sup> A. BEHN, *The Debauchee: or, the Credulous Cuckold*, *op. cit.*, (1677), acte II, p. 12 et suivantes.

<sup>145</sup> A. BEHN, *The Town-Fopp: or Sir Timothy Tawdrey*, *op. cit.*, (1676), acte I, p. 9.

<sup>146</sup> J. DRYDEN, *The Wild Gallant*, *op. cit.*, (1663), acte III, p. 28. Voir également acte II, p. 25-26.

<sup>147</sup> *Id.*, acte IV, p. 48. La pratique n'est pas nécessairement scandaleuse en soi : il est parfaitement licite en effet de vendre, acheter ou monnayer des charges de courtisan. C'est cependant le seul cas rencontré parmi les comédies du corpus, et on peut envisager que ce caractère exceptionnel attire l'attention sur un cynisme particulier du calcul.

*Sir Salomon* – If any body here thinks his Work too much, or his Wages too little, or his Lodging and Fare too hard; *Timothy*, I order you to give him all reasonable satisfaction<sup>148</sup>.

Quel est le rôle d'une telle réplique, sans conséquence sur le reste de l'action, si ce n'est de rendre la trahison de ces mêmes domestiques plus scandaleuse ? En effet, les serviteurs de Sir Salomon, qu'il payait pour surveiller sa promise, ne font pas davantage preuve de loyauté envers lui que ne le font Peregreene et Single, malgré la générosité unique de leur maître. Si la trahison peut parfois être justifiée par l'amour des amants ou les excès d'humeur du personnage ridicule, ce n'est donc pas complètement le cas pour Sir Salomon. Sa réaction à la découverte de la trahison semble plutôt une colère appropriée devant le comportement injuste des domestiques et des amants :

*Sir Salomon* – Base, and ungratefull Vermine! that would have starv'd , and stunck in a Ditch long e'er this, had I not taken them under my Roof, nourisht them with my Bread, and raised them from the extremity of want, and impotent folly to a comfortable subsistence, and state of living: And after all this (treacherous Wretches!) Could you betray such a Master<sup>149</sup>?

Sir Salomon demeure un vieil homme qui commet la folie de croire qu'il peut épouser une jeune femme (Single parvient donc bien sûr à lui subtiliser sa promise). Mais sa faute est, de par ce type de réplique, comparativement minimisée : son portrait n'est pas exclusivement à charge. Sir Salomon n'est pas un personnage entièrement ridicule, et sa générosité en particulier lui fait excéder les attentes de son type.

À travers ces exemples, on peut constater combien, alors que le vice de l'avarice est présenté comme une caractéristique de personnages dominés victimes de leurs humeurs dans la plus grande tradition comique, l'argent est en pratique aussi une préoccupation, pour ne pas dire une obsession, de nombreux personnages dominants, qui sont représentés comme prêts à bien des compromissions pour en obtenir. Ainsi peut-on interpréter la « morale » pragmatique de la joyeuse compagnie de *The Old Troop* (Lacy) comme emblématique non pas seulement des personnages inférieurs, mais d'un esprit plus généralisé, lorsque la prostituée Dol dit : « For money creates good and evil: and I, that never thought of doing good, will how heartily endeavor it », ou que Cornet affirme : « For ten pounds any man's my enemy or friend<sup>150</sup> ». C'est en effet une « moralité » théâtrale répandue plus que subversive qu'ils énoncent. Cela rejoint la célèbre conclusion de Raymond Williams dans *The Country and the City*, à propos de

---

<sup>148</sup> J. CARYLL, *Sir Salomon; or, The Cautious Coxcomb*, *op. cit.*, (1670), acte V, p. 79.

<sup>149</sup> *Id.*, acte III, p. 44.

<sup>150</sup> J. LACY, *The Old Troop: or, Monsieur Raggou*, *op. cit.*, (1664), acte I, p. 1 et p. 5.



la supposée vertu rurale face à la rapacité urbaine : « We must not be tempted to forget the regular, necessary and functional links between the social and moral orders which were so easily and conventionally contrasted<sup>151</sup> ». Il existe en effet un rapport entre l'opposition symbolique et la réalité d'une dépendance réciproque entre prodigalité des dominants et avidité des dominés, les deux discours s'articulant en réalité de façon complexe chez les deux types.

### b) Cas particulier du jeu

Le jeu d'argent occupe, comme nous l'avons vu, une place particulière dans cette économie symbolique, malgré le caractère pour ainsi dire peu théâtral d'une activité essentiellement statique qui repose sur de petits éléments peu visibles de loin, tels que des dés ou des jetons. Nous avons établi précédemment à quel point l'acquisition héroïque et la dépense ostentatoire de larges sommes était caractéristique du rapport à l'argent des personnages dominants. On a rapproché plus haut le jeu d'argent du duel : les deux impliquent une prise de risque personnelle, une posture de défi par rapport au destin et un mépris de la victoire comme de la défaite, enfin les deux activités sont profondément ancrées dans la culture aristocratique masculine. La victoire n'est pas qu'une question de chance et de probabilité, qui ne sont pas transcendentales : c'est la figure d'une Providence qui vient à la fois acter, constituer et récompenser une supériorité déjà acquise autrement. On a également vu la place des femmes en tant qu'enjeu dans cette économie homosociale. Mais si le lien symbolique qui lie l'héroïsme du jeu au prestige du personnage dominant est étroit, ce trope connaît aussi de nombreuses variations. *The Town-Fopp* (Behn) en montre bien les paradoxes. Dans la scène suivante, le personnage de Bellmour, dont le caractère dominant est manifeste jusque dans le nom, noie son chagrin dans le jeu après avoir été marié contre son gré et avoir manqué à sa parole vis-à-vis de celle qu'il aime vraiment, Celinda :

Scene a Chamber, a Table with Box and Dice.

*Enter Bellmour, Sir Timothy, Sham and Sharp.*

*Bellmour* – Damn it, give us more Wine. [*Drinks*].

Where stands the Box and Dice? – Why *Sham*.

*Sham* – Faith, Sir, your luck's so bad, I han't the conscience to play longer – *Sir Timothy* and you play off a hundred Guineys, and see if luck will turn.

*Bellmour* – Do you take me for a Countrey Squire, whose Reputation will be crackt at the loss of a petty thousand? you have my Note for't to my Goldsmith.

*Sham* – 'Tis sufficient if it were for ten thousand.

*Bellmour* – Why *Sir Timothy* – Pox on't thou'rt dull, we are not half debaucht and lewd enough, give us more Wine.

---

<sup>151</sup> R. WILLIAMS, *The Country and the City*, op. cit., p. 48.

*Sir Timothy Tawdrey* – Faith *Franck*, I'm a little maukish with sitting up all night, and want a small refreshment this morning – Did we not send for Whores?

*Bellmour* – No, I am not in humor for a Wench – By Heaven I hate the Sex.

All but divine *Celinda*.

Appear strange Monsters to my eyes and thoughts.

*Sir Timothy* – What art Italianiz'd, and lovest thy own Sex?

*Bellmour* – I'm for any thing that's out of the common Road of Sin, I love a Man that will be damn'd for something! To creep by slow degrees to Hell, as if he were afraid the World shou'd see which way he went, I scorn it, 'tis like a Conventickler – No, give me a Man, who, to be certain of's damnation, will break a Solemn Vow to a Contracted Maid.

*Sir Timorous* – Ha, ha, ha, I thought thou wou'dst have said at least – had murder'd his Father, or ravish'd his Mother – break a Vow quoth ye – by Fortune I have broke a thousand.

*Bellmour* – Well said my Boy! a Man of Honour! and will be ready when e're the Devil calls for thee – So – ho– more Wine, more Wine, and Dice.

*Enter a Servant with Dice and Wine.*

Come, Sir, let me – [*Throws and loses*].

*Sir Timothy* – What will you set me, Sir?

*Bellmour* – Cater Tray – a hundred Guinneys – oh damn the Dice – 'tis mine – come a full Glass – Damnation to my Uncle.

*Sir Timothy* – By Fortune, I'll do thee reason – give me the Glass – and *Sham*, to thee – Confusion to the musty Lord.

*Bellmour* – So – now I'm like my self, profanely wicked.

A little room for life – but such a life

As Hell it self shall wonder at – I'll have a care

To do no one good deed in the whole course on't,

Lest that shou'd save my Soul in spite of Vow-breach.

– I will not dye – that peace my sins deserve not.

I'll live, and let my Tyrant Uncle, see

The sad effects of Perjury, and forc'd Marriage.

– Surely the Powers above envy'd my bliss,

Marrying *Celinda*, I had been an Angel!

So truly blest, and good. [*Weeps*].

Dans ce passage, le rattachement de Bellmour au stéréotype est confirmé par plusieurs éléments : l'évocation de prostituées, le vin, les provocations religieuses et morales (« I'm like my self, profanely wicked »). On remarque tout particulièrement la façon explicite dont l'*ethos* aristocratique est décrit (« Do you take me for a Countrey Squire, whose Reputation will be crackt at the loss of a petty thousand? »). De l'autre, le passage donne aussi plusieurs indices de dégradation : Bellmour refuse d'être distrait par les courtisanes, il perd au jeu, semble tenté par des relations homosexuelles et, fait extrêmement rare, verse des larmes sur scène. Sa performance masculine et aristocratique laisse donc à désirer et l'addiction au jeu, ici inscrite dans ce que l'on pourrait appeler un discours « psychologique » qui en fait l'originalité, sert à la fois de symbole et d'instrument de l'autodestruction du personnage. On apprend plus loin dans la pièce que Sir Tawdrey a triché pour gagner, ce qui dimine le prestige de sa victoire : à ce stade de la comédie néanmoins il est clair que c'est le dominé qui triomphe provisoirement

du dominant affaibli<sup>152</sup>. La performance du dominant est ici incomplète, et la figure du joueur héroïque entre en concurrence avec celle de l'escroc picaresque (on se souvient des exemples de *Sir Martin Marr-all* de Dryden<sup>153</sup>) ou du joueur compulsif.

La question du jeu est, plus largement, liée de façon intime à celle de la performance de genre. La place du jeu comme lieu de représentation symbolique d'une compétition homosociale est aussi menacée par l'importance des figures de joueuses. Dans *The Romance of Gambling*, Rebecca Richard oppose deux figures de la joueuse au XVIII<sup>e</sup> siècle : la joueuse compulsive, monstrueuse et dénaturée, qui néglige pour le jeu ses devoirs d'épouse et de mère d'une part, de la jeune et belle victime d'autre part, qui se voit contrainte par ses dettes d'offrir au vainqueur tout ce qui lui reste, à savoir son corps<sup>154</sup>. Le personnage de Lady Dunce dans *The Souldiers Fortune* (Otway) constitue un contre-exemple complaisant du second cas. Dans cette scène, Lady Dunce et Beaugard viennent d'être réunis après une longue séparation : autrefois fiancés, ils se retrouvent enfin, mais elle est mariée à un autre. Cela ne l'empêche pas de céder à la tentation :

*Lady Dunce* – [...] then come both and play at Cards this Evening with me for an hour or two, for I have contriv'd it so, that Sir *David* is to be abroad at Supper to night, he cannot possibly avoid it; I long to win some of the Captain's Money strangely.

*Sir Jolly Jumble* – Do you so, my Gamester? [...]

*Lady Dunce* – Come, Sir, shall we call for the Cards ?

*Beaugard* – And what shall we play for, pretty One ?

*Lady Dunce* – E'en what you think Best, Sir.

*Beaugard* – Silver Kisses, or Golden Joys! Come, let us make Stakes a little<sup>155</sup>.

Dans cette scène, le fait pour le personnage féminin de gagner l'argent mis en jeu par son amant permet d'évoquer indirectement le désir, la disponibilité et l'initiative de la femme : dans un renversement du trope, c'est le capitaine qui risque de devoir offrir son corps à la gagnante. Le personnage dominant est donc féminisé, rendu passif. La présence du maquereau pervers et voyeur Sir Jolly, dont le nom évoque lui aussi celui d'une carte à jouer, déstabilise aussi la scène en brisant la galanterie des échanges : s'appropriant un discours amoureux qui ne lui est pas adressé, il appelle lui aussi Lady Dunce « my Gamester<sup>156</sup> ».

---

<sup>152</sup> A. BEHN, *The Town-Fopp: or Sir Timothy Tawdrey*, op. cit., (1676), acte IV, p. 52.

<sup>153</sup> Voir p. 119 et suivantes.

<sup>154</sup> On trouve des exemples du second cas dans la pièce de Colley Cibber, *The Lady's Last Stake* ou dans *The Basset-table* de Susanna Centlivre (C. CIBBER, *The Lady's Last Stake*, Londres, Henry Lintot, 1747 ; S. CENTLIVRE, *The Basset-table*, Londres, William Turner, 1706).

<sup>155</sup> T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, op. cit., (1680), acte III, p. 30-34.

<sup>156</sup> Sur le voyeurisme ainsi que l'importance et le danger d'être vu, voir D. LAGAE, « 'Here is a sight indeed' : L'ostension dans la comédie de la Restauration (1660-1700) », op. cit., ainsi que la partie « Regards entrecroisés » dans la thèse de doctorat de D. LAGAE, *Circularité dans la Comédie de la Restauration anglaise (1660-1700)*, op. cit., p. 258 et suivantes).

D'autres figures de joueuses actives et dynamiques dans l'expression de leur désir face à des personnages soi-disant dominants rendus passifs ou impuissants viennent renforcer cette représentation. La table de jeu est loin de n'être que le lieu de luttes de pouvoirs qui les dépassent et dont elles ne sont que les enjeux passifs : c'est en réalité aussi le lieu privilégié d'une prise de pouvoir symbolique, bien que généralement momentanée, de la part de personnages féminins audacieux. On peut citer par exemple les deux jeunes filles de *The Mulberry-Garden* (Sedley), qui s'adonnent à une variété d'activités transgressives supposément masculines, au plus grand désespoir du patriarce impuissant Sir Forecast :

*Sir Forecast* – What do you count it nothing, to be all  
 Day abroad, to live more in their Coach  
 Than at home, and if they chance to keep  
 The house an Afternoon, to have the Yard  
 Full of Sedans, the Hall full of Footmen  
 And Pages, and their Chambers cover'd all over  
 With Feathers and Ribands, dancing and playing  
 At Cards with 'um till morning<sup>157</sup>.

La caractère transgressif de ces comportements est paradoxalement confirmé par Sir Everyoung, lorsqu'il affirme « [*they*] are no men in womens / Cloathes<sup>158</sup> ». En voulant rassurer son frère sur le comportement de ses filles, Everyoung confirme en réalité aussi combien la performance masculine est reproductible, bien qu'il soit difficile de spéculer sur le jugement attendu de la part du public vis-à-vis de ce comportement.

L'exemple de *Flora's Vagaries* (Rhodes) confirme la dimension transgressive de la participation féminine à la table de jeu. À l'acte IV, une scène montre la timide Otrante entreprise par le personnage de Lodovico, qui profite de l'absence de son vieux sénateur de père pour venir la séduire chez elle. Lorsque celui-ci rentre à l'improviste, l'espiègle Flora sauve la mise de sa cousine en précipitant l'amant sous une table. Le vieux père propose alors à sa fille une partie de carte :

*Grimani* within – Daughter, Neece, the Devil, are you all deaf.  
*Flora* – Who is that keeps a noise there? Dispatch, do something or other, quickly.  
*Grimani* within – Your Uncle, *Flora*.  
*Lodovico* – I have a Sword, I am sure will bring me off.  
*Otrante* – O, do not use it, that will ruin us. [...] Dear *Lodovico*, get under the Table, and lye there close a little, we'l contrive him off some way presently.  
*Grimani* within – 'Tis I, *Grimani* my self, you know my voice.  
*Lodovico* – Well, if there be no remedy, I must: this is a judgement, come, cover me, am I hid?

<sup>157</sup> C. SEDLEY, *The Mulberry-Garden*, op. cit., (1668), acte I, p. 3.

<sup>158</sup> *Id.*, acte I, p. 3. La présentation de l'édition originale a été respectée, à part les italiques des didascalies (« within ») qui ont été inversées.

*Flora* – Well enough, I'll let him in.

*Otrante* – Heaven be propitious now, or I am lost for ever, I must take heed my hopes betray me not.

*Enter Grimani, Flora and Giacomo.*

*Grimani* – This is fine, that I must stand at my own door so long, and none of you vouchsafe to let me in.

*Otrante* – Indeed our care injur'd our duty, we not expected your return so soon, and so thought it might have been some one else that came with bad intents.

*Grimani* – Indeed I returned sooner than I thought for, what were you and your Cosin doing now?

*Flora* – Uncle, we were piecing your old Ruffs in the neck, you wear them out extremely behind.

*Grimani* – Well, lay by your work, we will have a game at Cards, Giacomo, go fetch some Cards and Counters, picket, you play well at it. (*Exit Giacomo*)

*Otrante* – I am no Gamester, but if you please to play, I'll have a fire made in your Chamber, the Weather's cold.

*(Enter Giacomo with Cards)*

*Grimani* – No, no, 'tis well enough here, sit down, come, left, I deal, how many take you in ?

*Otrante* – (I fear I shall be discovered) I take seven, Sir.

*Grimani* – Take them, and I will have the rest. So now, what say you to the point.

*Otrante* – A little game, some three and fifty.

*Grimani* – Tis a good hunch out.

*Otrante* – Quart Major.

*Grimani* – And that too, I think the Dog's under the Table.

*Flora* – If he be found, he will be made a Puppy of.

*Otrante* – Three Kings.

*Grimani* – No, that's not good, come out, this Cur.

*Otrante* – Nine, and there's ten, eleven, twelve, thirteen.

*Grimani* – I had forgot my Aces, this filthy Dog will bite me by the shins, anon.

*Otrante* – No, Sir, 'tis a gentle Cur. You have lost your Aces fourteen.

*Grimani* – Come out, and be hang'd, or I'll fetch you out.

*Flora* – I must have a trick for this, I see.

*Otrante* – Pray Sir, let him alone, he will not hurt you.

*Grimani* – Go fetch me the Dog-whip, an ugly Cur, no other place to sleep in, out, out, to Kennel Bull, go fetch me the whip, I say.

*(Enter Flora with a piece of paper and a Candle)*

*Giacomo* – I'll be hang'd if the dog be there, this is some kind of Mystery or other.

*Grimani* – I cannot play for this Dog, out, out, I say.

*Flora* – He'll foul the House if you beat him, Uncle.

*Grimani* – Then you make it clean again. (*Flora pins the paper behind him, fires it*)

*Flora* – Alas the day, fire, fire, Uncle, look about you.

*Grimani* – Where? where? O thou damn'd Quean. (*exit Grimani running after Flora*)

*Otrante* – Ha, ha, ha, this plaguy Wench had helpt is out at a pinch, up, up, *Lodovico*, and be gone quickly.

*Lodovico* – Well, I think you have had tryal enough of my love, I wou'd not endure such another bout for the Dukedom. Farewell. (*Exit Lodovico*)<sup>159</sup>.

Tandis que Lodovico, l'épée sortie, se préparait à jouer les héros épiques (ce que rappelle la parodie courtoise du « tryal of my love »), il est réduit par Flora à un rôle burlesque, voire farcesque, puisqu'il reçoit des coups de pied de la part de Grimani qui le prend pour le chien de

---

<sup>159</sup> R. RHODES, *Flora's Vagaries*, op. cit., (1663), acte IV, p. 58 et suivantes.

la famille. La modeste Otrante, malgré ses protestations (dont on ne sait si elles relèvent d'une fausse modestie stratégique ou d'une véritable ignorance de ses talents), s'avère finalement douée pour un jeu complexe dans une scène qu'on peut lire comme une initiation à l'hypocrisie et à la manipulation, voire une initiation érotique puisque Lodovico, sous la table, a accès à ses jambes<sup>160</sup>. L'insulte de Grimani (« you damn Quean », jeu de mot sur le sens de prostituée et la figure féminine du jeu de carte) ne parvient pas à lui faire reprendre le dessus sur les alliées triomphantes<sup>161</sup>.

La scène centrale de *An Evening's Love* (Dryden) exploite de manière particulièrement hardie les potentialités carnavalesques de la scène de jeu et de l'inversion des rôles de genre. Jacintha est une femme espagnole, objet du désir du personnage dominant, mais dont elle soupçonne pourtant la déloyauté. Avant d'accepter de se donner à lui, elle souhaite le mettre à l'épreuve : elle met alors un voile et se déguise en musulmane (« Musullman ») pour le tenter. Bien sûr, il cède immédiatement à la tentation, et pour s'en venger Jacinta gagne son argent aux dés dans la scène suivante :

*Wildblood* – This Lady Fatyma pleases me most infinitely: now am I got among the Hamets, the Zegrysts and the Bencerrages. Hey, What work will the Wildbloods make among the Cids and the Bens of the Arabians!

*Beatrix* to Jacinta – False, or true Madam?

*Jacinta* – False as Hell; but by Heaven I'll fit him for't: Have you the high-running Dice about you ?

*Beatrix* – I got them on purpose, Madam.

*Jacinta* – You shall see me win all their Mony; and when I have done, I'll return in my own person, and ask him for the money he promis'd me.

*Beatrix* – 'Twill put him upon a streight to be so surpriz'd: but, let us to the Table; the Company staves for us.

[The Company sit *[sic]*]

*Wildblood* – What is the Ladies Game, Sir?

*Lopez* – Most commonly they use Raffle. That is, to throw with three Dice, till Duplets and a chance be thrown, and the highest Duplets wins except you throw In and In, which is cann'd Raffle; and that wins all.

*Wildblood* – I understand it: Come, Lady, 'tis no matter what I lose; the greatest stake, my heart, is gone already [To Jacinta]

They play: and the rest by couples.

*Wildblood* – So, I have a good chance, two Quarters and a Sice.

*Jacinta* – Two sixes and a trey wins it. – sweeps the money.

<sup>160</sup> Il s'agit ici d'une partie de piquet, un jeu proche du poker.

<sup>161</sup> Le personnage de Flora, vraisemblablement joué par la charismatique Nell Gwyn (ou peut-être Mary Knepp), est à plusieurs reprises décrit par sa force de caractère à la fois fascinante et inquiétante, avec des échos diaboliques (cf. « the down-right Devil is in her », « Devil in Woman shape » et « Mistress Machiavel », R. RHODES, *Flora's Vagaries*, *op. cit.*, (1663), acte III, p. 34 et 36). L'autre personnage féminin à être comparé à Machiavel est Lady Cockwood dans *She Wou'd if She Cou'd* (G. ETHEREGE, *She Wou'd if She Cou'd*, *op. cit.*, (1668), acte IV, p. 69) Plus tard, dans *The Country-Wife*, c'est Horner qui se compare lui-même à Machiavel (« I am a *Machiavel* in love Madam », W. WYCHERLEY, *The Country-Wife*, *op. cit.*, (1675) acte IV, p. 66).

*Wildblood* – No matter; I'll try my fortune once again: what have I here two sixes and a quater? – an hundred Pistols on that throw.  
*Jacinta* – I take you, Sir. – Beatrix the high running Dice. –  
*Beatrix* – Here Madam. –  
*Jacinta* – Three fives: I have won you Sir.  
*Wildblood* – I, the pox take me for't, you have won me: it would never have vex'd me to have lost my money to a Christian; but to a Pagan, an Infidel. –  
*Maskall* – Pray, Sir, leave off while you have some money.  
*Wildblood* – Pox on this Lady Fatyma! Raffle thrice together, I am out of patience.  
*Maskall* to him – Sir, I beseech you if you will lose, to lose *en Cavalier*.  
*Wildblood* – Tol de ran tol de ra – pox and curse – tol de ra, etc. What the Devil did I mean to play with this Brunet of Afrique<sup>162</sup> ?

Cette scène de jeu permet à Jacinta de prendre une revanche financière et symbolique sur son humiliation amoureuse. Les dés jouent néanmoins un rôle complexe : d'une part, ils sont instruments de justice poétique, et permettent le renversement provisoire de la double domination (Lady Fatyma est infériorisée par son genre et par son statut d'« Infidel »). D'autre part, cette revanche est nettement diminuée dans sa portée par le fait que Jacinta doit tricher en utilisant des dés pipés (« high running Dice ») : à tricheur, tricheuse et demi. Wildblood, personnage dominant, est mis en échec de plusieurs manières dans cette scène : s'il se rêve d'abord en nouveau croisé (« what work will the Wildbloods make among the Cidsand the Bens of the Arabians »), son combat n'est guère qu'un combat amoureux, et sous la forme nettement atténuée que constitue le jeu. Il faut ajouter à cela que le jeu en question (« raffle », un jeu de dés) semble être considéré comme une pratique féminine (« *Wildblood* – What is the Ladies Game, Sir? *Lopez* – Most commonly they use Raffle »). Mais Wildblood est peut-être moins humilié par sa défaite face à une inférieure que par son manque de maîtrise de lui-même : si son ami Maskall lui enjoint de ne surtout pas perdre la face (« if you will lose, lose en Cavalier »), Wildblood a en réalité du mal à faire bonne figure (« I am out of patience »). La table de jeu demeure donc bien, malgré le recours à la tricherie, le lieu pour les femmes d'une vengeance efficace, d'un retournement du discours de destinée du jeu, et d'une prise de contrôle de l'échange monétaire, faute de contrôle réel sur l'échange amoureux. Jacinta accepte finalement Wildblood pour amant, mais l'espace carnavalesque de la scène lui aura offert au moins un instant de revanche symbolique.

Ainsi, le discours sur le jeu dans les comédies de la Restauration est-il un discours particulièrement réversible. D'une part, l'attitude face au jeu d'argent, dans la victoire ou dans la défaite tragique, est ce qui caractérise visiblement un certain *ethos* aristocratique masculin et

---

<sup>162</sup> J. DRYDEN, *An Evening's Love, or the Mock-Astrologer*, op. cit., (1668), acte III, p. 43 et suivantes.

homosocial, celui des personnages dominants. De l'autre, la supériorité de cet *ethos* est aussi sans cesse remise en question par les performances imparfaites de ces personnages et par les victoires occasionnelles des dominés, qu'elles soit dues à la chance, à l'astuce ou à la triche, qu'elles s'inscrivent dans un discours picaresque, carnavalesque ou providentiel. Dans tous les cas, ces victoires sont signifiantes. Tout se passe comme si au moment historique de l'émergence du calcul de probabilité correspondait un refus du déterminisme théâtral des personnages dominés, refus souvent incomplet il est vrai, mais brèche symbolique dans le discours dominant néanmoins. On pourrait aller jusqu'à faire l'hypothèse que la complexité des positions des dominants et des dominés vis-à-vis du jeu correspond à la mise en concurrence de deux discours : affaiblissement du discours providentiel, dont on voit bien les affinités avec l'éthique royaliste (prédétermination, inégalité essentielle) d'une part, et l'importance croissante du discours de probabilité, fondamentalement démocratique, d'autre part<sup>163</sup>.

#### 4) Performances masculines inadéquates

Mais la véritable distinction entre performance masculine dominante et dominée se situe, comme on l'a vu, sur le plan érotique et amoureux : la façon dont les personnages masculins s'approprient les personnages féminins est ce qui détermine fondamentalement leur appartenance à l'un ou l'autre groupe<sup>164</sup>. Ce critère est, comme on l'a vu plus haut, celui que la plupart des critiques a identifié comme le trait distinctif des personnages dominants dans le système des personnages, que cette supériorité s'exprime par exemple par le succès de leur *wit* comme chez Thomas Fujimura, ou par leur pouvoir de séduction comme chez Robert Hume ou John Harrington-Smith. Pourtant les performances des dominants, si elles demeurent supérieures à celles des dominés au moins dans la mesure où elles sont couronnées de succès (par un mariage avantageux ou un cocuage impuni), sont aussi caractérisées par des ratés, des

---

<sup>163</sup> Sur l'émergence du calcul de probabilité et son influence sur les théories du jeu, voir I. HACKING, *The Emergence of Probability*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975 ; I. HACKING, *The Taming of Chance*, *op. cit.* ou F. N. DAVID, *Games, Gods and Gambling: The Origins and History of Probability and Statistical Ideas from the Earliest Times to the Newton Era*, Londres, Charles Griffin, 1962.

<sup>164</sup> Jeremy Webster donne l'exemple classique *The Plain Dealer* (Wycherley) : que se passe-t-il entre Manly et Olivia pendant l'ellipse de l'acte IV ? De cette ellipse dépend le statut symbolique du personnage. Ainsi, Webster écrit : « Manly is a baroque libertine if he rapes Olivia but a neoclassical one if he does not » (J. WEBSTER, « In and Out of the Bed-Chamber: Staging Libertine Desire in Restoration Comedy », *op. cit.*, p. 92).



échecs et des occasions manquées. Cet échec peut prendre plusieurs formes, de la dissipation excessive à des performances érotiques ratées, échecs que nous allons à présent détailler.

#### a) Le désir indiscriminé comme dégradation

Nous avons précédemment établi que la sexualité des personnages dominants était souvent caractérisée comme conquérante, que le désir se fixe sur un seul personnage féminin (avec un mariage final) ou que la consommation sexuelle suffise. Mais cette sexualité héroïque n'est pas sans ambivalence, même dans les cas où le désir parvient effectivement à sa réalisation. Le désir omnivore des personnages dominants est en réalité autant dépeint comme l'affirmation d'une domination sur les personnages inférieurs (cocus et *fops* surtout), que comme une force dangereuse de déstabilisation de l'ordre social.

La question des dangers de la sexualité incontrôlée est, durant la toute la période, une question politique majeure et particulièrement épineuse. La figure du roi Charles II cristallise nombre de ces anxiétés autour de l'articulation du pouvoir et de la sexualité. Deux discours concurrents s'articulent notamment autour de la question de la sexualité du roi, dont la vigueur est de notoriété publique : celle-ci constitue la métonymie de sa bonhomie virile et de sa générosité d'une part, de sa faiblesse, de son effémination et de l'impuissance de sa volonté d'autre part<sup>165</sup>. Si l'on peut dater le tournant inquiétant de la sexualité vorace de Charles II des années 1670, lorsqu'il devient clair que la reine ne concevra pas d'héritier au même moment où le nombre et la puissance des enfants illégitimes du monarque se multiplie, Samuel Pepys se montre en réalité préoccupé par le caractère excessif des amours du roi dès 1663<sup>166</sup>. Comme le relève Harold Weber dans *Paper Bullets*, nombre de satires avaient déjà largement construit l'irresponsabilité sexuelle du roi comme une chute symbolique. Celle-ci aurait pourtant pu, comme pour Louis XIV en France, consolider son pouvoir symbolique et constituer un supplément de légitimité virile au sein d'un système fondamentalement patriarcal<sup>167</sup>. Commentant des entrées du Samuel Pepys dans son journal, Weber ajoute :

---

<sup>165</sup> Au cours de son règne, Charles II a reconnu 14 bâtards et entretenu de nombreuses maîtresses, dont au moins trois catholiques (Barbara Villiers, comtesse de Castlemaine, Frances Stewart et Louise de Kéroualle, duchesse de Portsmouth). Susan Shapiro rappelle que l'effémination, considérée comme une faiblesse grave de caractère, connotait alors moins le désir homosexuel qu'une soumission coupable à un désir excessif du féminin (S. C. SHAPIRO, « 'Yon Plumed Dandebrot': Male 'Effeminacy' in English Satire and Criticism », *op. cit.*).

<sup>166</sup> Pour la référence pepysienne, on lit par exemple le 1er janvier 1662/3 : « In fine, I find that there is nothing almost but bawdry at Court from top to bottom » (<https://www.pepysdiary.com/diary/1663/01/>, consulté le 16 mai 2020).

<sup>167</sup> H. WEBER, *Paper Bullets: Print and Kingship under Charles II*, *op. cit.*, p. 17, puis p. 92. On trouve une peinture discrète du goût excessif du royaliste pour le plaisir (non sexuel cette fois) dans *The Royalist* (D'Urfey), lorsque Sir Charles Kinglove refuse d'entendre une mauvaise nouvelle avant d'avoir terminé d'écouter une

The royal identity initially manifests itself as Charles' formidable phallus, the sign of his sexual and political authority. At the same time, however, Pepys insists that the King cannot control his behaviour because of his physical endowment. Charles, in such a designation, is a prisoner of his own penis<sup>168</sup>.

Un peu plus loin, il insiste :

Charles' sexuality generates such powerful anxiety precisely because he is perceived as not understanding how women should be used in a male economy: he is soft when he should be hard, hard when he should be soft; he forms attachments to women when he should see them as objects of use; he empowers their sexuality when it is his own identity and the nation's that must be concentrated, consolidated and fetishized<sup>169</sup>.

Ailleurs, Weber cite aussi à charge le sermon *Fornication Condemn'd* de 1667, *A Ballad Call'd the Haymarket Hectors* de 1671 (qui contient les vers « [the King] Stoop'd from the Queen infecund / To a wench of orange and oyster »), ainsi que la célèbre *Satire* de John Lacy, qui dit dès son ouverture :

Was ever princes's soul so meanly poor  
To be enslav'd to every little whore? [...]  
How poorly squander'st thy seed away,  
Which should get kings for nations to obey<sup>170</sup>!

Richard Elias, qui va jusqu'à parler à propos de la Restauration de « sex-politic equation », lit par exemple dans *Sodom*, une oeuvre considérée comme essentiellement pornographique, une critique politique acerbe de l'incontinence sexuelle du roi et de ses proches comme Buckingham<sup>171</sup>. Ainsi la sexualité incontrôlée est-elle une anxiété très présente dans le discours politique de l'époque.

Dans *The Second Part of the Rover* (Behn) le personnage de Willmore, au désir sexuel polymorphe et désordonné, est représenté comme ambivalent plus que triomphant. La pièce s'ouvre sur un plaidoyer de Willmore pour la séduction facile, puis, à plusieurs reprises dans la pièce, Willmore répète combien il est peu regardant sur l'identité de ses partenaires, du moment

---

chanson : « *Sir Charles* – ... and here I think comes the Lieutenant opportunely to sing it. (*enter Lieutenant Broome*) *Broom* – Oh Collonel [*sic*]! Y'are undone! *Sir Charles* – No matter, Sir, sing me that Song I gave you lately! *Broom* – Sir, sing! why I have the saddest news to tell you. *Sir Charles* – No matter I say. Let me have the song, for nothing will I hear till that be ended ». On peut néanmoins être sensible aux tonalités mélancoliques de ce passage (T. D'URFEY, *The Royalist*, *op. cit.*, (1682), acte I, p. 7).

<sup>168</sup> H. WEBER, *Paper Bullets: Print and Kingship under Charles II*, *op. cit.*, p. 93.

<sup>169</sup> *Id.*, p. 127.

<sup>170</sup> H. WEBER, « Charles II, George Pines, and Mr. Dorimant: The Politics of Sexual Power in Restoration England », *op. cit.*, p. 194.

<sup>171</sup> R. ELIAS, « Political Satire in Sodom », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 18, n° 3, 1978, p. 423-438, p. 424.

que celles-ci sont complaisantes, au point qu'il se réjouit de découvrir que la femme qu'il trouve séduisante s'avère être une prostituée<sup>172</sup>. Dans *The Royalist* (D'Urfey), le royaliste à l'ardeur sexuelle intarissable est même animalisé :

*Aurelia* – [...] like a Bee he is perpetually Buzzing about, and sucking every flower he comes near, till at last with tired Wings, and laden Tighs, he returns home to his Winter-quarters<sup>173</sup>.

Le décor pastoral parodique et le caractère topique de la métaphore diminue le danger que représente ce désir sans limites, mais sans toutefois l'annuler : si l'abeille amoureuse jouit pleinement des occasions qui lui sont offertes, elle dissipe aussi inutilement sa substance par son butinage incessant. À la gloire des conquêtes amoureuses héroïques succède donc un affaiblissement du sujet. On peut mettre ce passage en parallèle avec le credo royaliste de Heartall à Philippa dans la même pièce, qui dit :

*Heartall* – Dost thou know the three great qualities of a Town-Spark? [...] First, thou art always to speak truth, unless amongst the Faction: for there the Province is dissimulation. 2ly, thou art never to refuse thy Glass: Nor 3ly, thy Whore [...] A Whore Sir *Charles* will stick fast to our party whatever Vice fails<sup>174</sup>.

On retrouve ici une caractérisation bon enfant du parti de la couronne comme associé aux beaux esprits (« Town-Sparks »), à la consommation immodérée de vin, ainsi qu'à celles non pas de femmes en général, mais spécifiquement de prostituées. Plus inquiétant, Sir Charles Kinglove, dont le nom suggère un parallèle politique transparent, semble conscient de la faiblesse que représente pour lui son assujettissement au beau sexe, comme dans le passage suivant :

*Sir Charles Kinglove* – [...] of all things a Woman was the fatherst from my thoughts at this time: But I see the Devil designs to play his old Game over with me, and when he can catch me with nothing else, he baits his Hook with a Woman; and gad I snap at it as eagerly as a Spaniel does at a thing thrown him, never considering whether it be good or bad<sup>175</sup>.

On retrouve ici la métaphore de l'animal, cette fois un épagneul : le caractère dégradant de cette comparaison est en partie atténué par la conscience qu'a le personnage de sa propre faiblesse, mais en partie seulement, car cette conscience ne lui permet pas de se réformer. On retrouve la dimension politique et menaçante de ce désir indiscriminé également dans la bouche de

---

<sup>172</sup> A. BEHN, *The Second Part of the Rover*, op. cit., (1681), acte I, p. 9.

<sup>173</sup> T. D'URFEY, *The Royalist*, op. cit., (1682), acte II, p. 11.

<sup>174</sup> *Id.*, acte I, p. 5.

<sup>175</sup> *Id.*, acte II, p. 17. Un peu plus loin, il s'excuse cependant : « a man's but a man, we are all mortal, and must sometimes have our failings » (*Id.*, acte III, p. 25).

Bellguard dans *Sir Courtly Nice* (Crowne), qui se lamente : « We who are of all Nations, the most wise and free in other respects, shou'd be the only Slaves and Fools to Women<sup>176</sup> ». Le thème de la liberté anglaise, particulièrement de la liberté des femmes, est ici renversé pour suggérer un retournement carnavalesque, un monde où les hommes sont efféminés par leur désir excessif et les femmes trop assurées de leur puissance. *An Evening's Love* (Dryden), à travers le personnage dominant de Wildblood, construit quant à lui un parallèle rhétorique troublant entre désir érotique, Catholicisme et pragmatisme religieux :

*Wildblood* – I beseech you, Madam, trouble not your self for my Religion; for though I am a Heretick to the men of your Country, to your Ladies I am a very zealous Catholick: and for fornication and adulterie, I assure you I hold with both Churches<sup>177</sup>.

Le passage est frappant par son ambiguïté. Tout en affirmant n'être pas catholique (« I am a Heretick to the men of your Country ») et en affichant la souplesse caractéristique des personnages dominants en la matière (« trouble not your self for my Religion »), Wildblood retient tout de même de cette religion le supposé pragmatisme, et finit par admettre que les deux confessions s'équivalent quand il s'agit de fornication. Si, en 1671, l'hystérie anti-catholique n'a pas encore atteint les sommets du pseudo-complot papiste, la comparaison n'a pour autant rien de flatteur, surtout si elle s'emploie à brouiller des lignes qui sont objets de tensions au moins depuis Elisabeth. Le cas le plus outré est sans doute celui de Careless dans *The Debauchee* (Behn), qui non seulement éprouve un désir incestueux violent pour la nouvelle épouse de son oncle (qu'il appelle donc, selon l'habitude de l'époque, sa tante), mais va jusqu'à faire tout ce qui est en son pouvoir pour réaliser ce désir (« 'Gad, and she were not my Aunt, tell her, I had rather get her a Son and Heir, than inherit my Uncles Estate my self<sup>178</sup> »). L'inceste sera finalement évité de justesse, malgré plusieurs scènes où le désir de Careless s'exprime librement et où le refus de sa tante paraît, en face, un peu flottant. Ce flou du texte ouvre des espaces à la mise en scène et au jeu des acteurs pour dépeindre ce désir soit comme farcesque, soit comme monstrueux. Dans la pièce, Careless tente même de ravir une cuisinière, qui pourtant le dégoûte, en une scène grotesque : son sexe seul suffit à provoquer chez le personnage un désir pavlovien, qui animalise à la fois le sujet et l'objet du désir (« Hold! Hold! There's a female<sup>179</sup> »).

---

<sup>176</sup> J. CROWNE, *Sir Courtly Nice: or, It cannot be*, op. cit., (1685), acte IV, p. 32. On observe ici encore la dimension nationaliste de cette réplique.

<sup>177</sup> J. DRYDEN, *An Evening's Love, or the Mock-Astrologer*, op. cit., (1668), acte I, p. 9.

<sup>178</sup> A. BEHN, *The Debauchee: or, the Credulous Cuckold*, op. cit., (1677), acte II, p. 22. Plus loin, Careless ajoute à l'adresse de sa tante : « Who the Devil can do you this kindness more naturally and less sinfully than my self? Am I not his own flesh and blood? » (*Id.*, acte III, p. 35).

<sup>179</sup> A. BEHN, *The Debauchee: or, the Credulous Cuckold*, op. cit., (1677), acte III, p. 26.

Ces peintures négatives de la sexualité masculine vigoureuse peuvent même être doublées d'un discours politique explicite. Si le roi n'est pas nommé dans *Sir Salomon* (Caryll), le discours du personnage éponyme sur la folie de donner la priorité à l'amour des femmes sur le sens du devoir résonne dans l'actualité politique avec une ironie particulière :

*Sir Salomon* – For (sayes he) it will be strongly presum'd, that whenever you Seal such a Conveyance, you are not *Compos Mentis*, (you understand me, Sir :) It being impossible that any man in his right Sences should throw away his whole Fortune upon an unknown Woman; who by all signs and tokens will be deem'd no better then your Concubine; and at the same time disinherit an only Son, who has so fair an esteem in the World<sup>180</sup>.

Ici, on voit bien combien une libéralité excessive hors mariage (« will be deem'd no better then your Concubine ») est moins un signe de générosité et de grandeur d'âme que de pure folie : justement le mécontentement contre Charles II à propos de la trop grande influence et du coût excessif de ses maîtresses commence alors à gronder. Quant à cette occurrence dans *The Spanish Fryar* (Dryden), elle se distingue aussi par son caractère explicite :

*Pedro* – Now Plague and Pox on this Smock-loyalty!  
I hate to see a brave bold Fellow sotted,  
Made sour and senseless; turn'd to Whey by Love:  
A driveling Hero, fit for a Romance<sup>181</sup>.

Dans ce passage aussi, l'amour et le désir sont non pas des occasions d'affirmation de soi virile, mais des forces énervantes, qui conduisent à une coupable effémination. Le héros épique (« brave bold Fellow ») est abêti, dégradé, souillé par son désir plutôt qu'auréolé d'un prestige viril supplémentaire.

Enfin, les représentations de maladies vénériennes, particulièrement fréquentes chez les personnages dominants, contribuent à construire l'association d'un désir sexuel désordonné avec l'idée d'une dégradation plus globale. *The London Cuckolds* (Ravenscroft) représente un groupe de jeunes hommes dominants qui sont tous vérolés<sup>182</sup>. Les jeunes hommes décrits par Bruce dans la scène d'ouverture de *The Virtuoso* (Shadwell) correspondent à la même caricature :

*Bruce* – Such [*Men of the Town*] as come Drunk and Screaming into a Play-House, and stand upon Benches, and toss their full Periwigs, and empty Heads, and with their shrill unbroken Pipes, cry *Dam-me, this is a Damn'd Play; Prethee let's to a Whore, Jack,*

---

<sup>180</sup> J. CARYLL, *Sir Salomon; or, The Cautious Coxcomb*, op. cit., (1670), acte I, p. 2. On peut envisager ce passage comme un écho parodique de délibération tragique.

<sup>181</sup> J. DRYDEN, *The Spanish Fryar or, The Double Discovery*, op. cit., (1680), acte II, p. 16.

<sup>182</sup> E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, op. cit., (1681).

Then says another with great Gallantry, pulling out his Box of Pills, *Dam-me, Tom, I am not in a condition; here's my Turpentine for my Third Clap*<sup>183</sup>.

Les personnages décrits ici renvoient à un stéréotype cohérent dans lequel les maladies vénériennes semblent non seulement s'inscrire naturellement, mais constituer un véritable signe de reconnaissance. Dans *The Wild Gallant* (Dryden), le personnage de Burr joue précisément sur cette association entre ethos aristocratique et excès sexuels lorsqu'il affirme : « The best Heraldry of a Gentleman is a Clap deriv'd to him, from three Generations<sup>184</sup> ». Le signe de l'étroitesse de cette association est qu'elle est susceptible d'une représentation parodique, comme c'est le cas dans *The Humorists* (Shadwell) : Crazy ouvre la pièce en robe de chambre et bonnet de nuit pour se plaindre de son médecin incompetent à soigner le mal (« the French disease ») qui l'afflige. Dès la liste des *dramatis personae*, Crazy avait été présenté par sa sexualité à la fois proliférante et placée sous le signe de l'échec et de la dégradation (« in Pox, in Debt [...], in love with most Women, and thinks most Women in love with him<sup>185</sup> »). Cette scène d'exposition peut se lire comme un contrepoint comique aux scènes topiques qui montrent le personnage dominant qui s'habille en racontant ses exploits de la veille<sup>186</sup>.

La sexualité incontrôlée n'est pas le seul facteur de dégradation : le vin aussi est détourné, non plus comme le symbole festif d'une appartenance politique, mais, là aussi, comme une corruption physique et morale. Les méfaits de l'abus d'alcool sont rapportés dans *Epsom-Wells* (Shadwell), dans un dialogue entre les deux personnages dominants, Bevil et Rains :

*Bevil* – We should no more be troubled at the Feavers we get in drinking, than the Honourable wounds we receive in Battle [...] Yet your dull spleenatick sober sots will tell you, we shorten our lives, and bring Gouts, Dropsie, Palsies, and the Devil and all upon us<sup>187</sup>.

Les avertissements sur les dangers de l'alcool sont mis à distance comme le fait de rabat-joies (« dull spleenatick sober sots ») et ne sont pas pris en charge pas le personnage lui-même, mais la liste des dégradations physiques entraînées par cette consommation excessive n'en reste pas moins troublante. On pourrait même dire que dans ce passage, la dégradation est double : non seulement à cause de cette liste morbide, mais aussi parce que le vin semble s'être substitué à l'héroïsme épique comme cause de douleur physique. Enfin, ce dialogue entre Crazy et

---

<sup>183</sup> T. SHADWELL, *The Virtuoso*, *op. cit.*, (1676), acte I, p. 3.

<sup>184</sup> J. DRYDEN, *The Wild Gallant*, *op. cit.*, (1663), acte I, p. 4.

<sup>185</sup> T. SHADWELL, *The Humorists*, *op. cit.*, (1670).

<sup>186</sup> Ce type de scène a été analysé p. 128 et suivantes.

<sup>187</sup> T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, *op. cit.*, (1672), acte I, p. 3.

Raymund dans *The Humorists* (Shadwell) semble faire le lien entre maladies vénériennes et excès d'alcool en mettant en parallèle les méfaits comparés des deux :

*Crazy* – Wine, that makes you swell'd like Trumpeters with pimpl'd Faces; and Eyes staring like Pigs half roasted, prominent Bellies, perish'd Lungs, tainted Breaths, parch'd Livers, decay'd Nerves, perpetual Feavers, Dropsies, Gowt, Plaseys, and a Complication of more Diseases than you drink Healths.

*Raymund* – With what ease can I return upon thee; Women, that bring you sore Eyes, weaken'd Hamms, Sciatica's, falling Noses, and Rheums, *Crazy*<sup>188</sup>.

On voit bien dans ce passage la façon dont ces deux symboles-clé de l'*ethos* Tory et dominant, les femmes et le vin, sont renversés et présentés, par une escalade du pathologique, comme des agents d'avilissement plutôt que de prestige, pour finir par faire des deux jeunes hommes des figures véritablement grotesques. C'est peut-être ce retournement du trope dont Farewell prend acte dans *Sir Courtly Nice* (Crowne) dans le dialogue suivant :

*Leonora* – The danger of being laught at by all the Wits, for marrying at all.

*Farewell* – Oh! let the Wits keep the jilting rotten Wenches, and leave the sweet virtuous Ladies to us marrying Fools<sup>189</sup>.

Le mariage n'est pas ici la résignation par nécessité économique, ni la défaite du désir masculin domestiqué par l'amour (rappelé ici dans l'expression « marrying Fools »), mais un calcul intelligent, qui permet d'éviter la dégradation qu'implique le désir prisonnier de la multiplicité de ses objets (« jilting rotten Wenches »). La représentation du désir multiple des dominants est donc fondamentalement ambiguë : d'un côté signe de prestige masculin, reflet d'une supériorité plus large, elle est aussi exploitée dramatiquement dans son caractère réversible et précaire, qui la fait devenir signe et symptôme d'une inquiétante dégradation physique et morale.

#### b) Troubles dans les genres

Si les personnages masculins sont parfois représentés comme esclaves de leur propre désir, à l'inverse, certains personnages féminins se distinguent par un sens de l'action et une audace qui font d'elles les agents véritables de l'intrigue en général, amoureuse en particulier. On a déjà mentionné quelques personnages de femmes phalliques parmi les dominés, comme Mrs Day de *The Committee* (Howard), ainsi que des femmes particulièrement douées dans la gestion de leurs affaires amoureuses, comme Alithia Saleware de *The Debauchee* (Behn), qui trompe son mari à la fois avec un Lord et avec son serviteur, ou encore la servante Phoebe qui

---

<sup>188</sup> T. SHADWELL, *The Humorists*, op. cit., (1670), acte I, p. 5.

<sup>189</sup> J. CROWNE, *Sir Courtly Nice: or, It cannot be*, op. cit., (1685), acte IV, p. 43.

parvient à coucher à la fois avec Careless et avec Watt, son serviteur<sup>190</sup>. Mais on trouve aussi des exemples de femmes entreprenantes parmi les amantes des dominants. Ces exemples sont plus profondément subversifs, car l'attitude de ces personnages féminins met plus directement en évidence la passivité de leur contrepartie masculine. La question du mariage notamment est envisagée dans plusieurs pièces de façon pragmatique par les personnages féminins, comme le montre cet exemple tiré de *The Mulberry-Garden* (Sedley) :

*Wilding* – Ladys, your heads are so taken up with  
 These Heirs Apparent, that you can't see a  
 Younger Brother when he comes into the Room.  
*Olivia* – Not when our backs are towards him [*Wildish walked in from behind*], but  
 Otherwise as an elder, any where, but before  
 A Parson.  
*Wildish* – You are in the right; Jointure, and allowance  
 For Cloaths, have clearly got the better off: Dear  
 Madam, I consider not your Portion, but your  
 Person; give your Estate where you please,  
 So you will but settle your affection upon me<sup>191</sup>.

Ce passage retient l'attention pour plusieurs raisons : d'abord parce que c'est le personnage féminin qui fait la chasse à l'héritier, ensuite parce que c'est la femme qui est placée en position de force dans la négociation qui s'engage, enfin parce que Wildish se présente comme prêt à poursuivre l'aventure amoureuse même s'il n'y a rien de concret à en obtenir (par exemple si Olivia se marie ailleurs). Bien sûr, l'échange de telles répliques n'implique pas nécessairement d'agentivité réelle de la part des personnages féminins : Pat Gill fait justement remarquer que si les personnages féminins peuvent être spirituels (*witty*) ou provocateurs, leur indépendance n'est jamais que verbale, et à aucun moment les intérêts amoureux des dominants ne s'aventurent, par exemple, dans des incartades sexuelles hors mariage<sup>192</sup>. Mais si le propos se vérifie en général, un certain nombre de personnages féminins s'illustrent néanmoins par une indépendance, un pouvoir et une compétence exceptionnels, qui contrastent souvent avec des figures masculines supposément « dominantes », mais aussi effacées ou passives par certains aspects.

La gouaille et le charisme de Nell Gwyn ont sans doute compté pour beaucoup dans le succès d'une pièce telle que *Flora's Vagaries* (Rhodes), qui représente Flora, aussi insolente qu'elle est déterminée, comme à l'initiative à la fois de l'action dramatique et de la plupart des

<sup>190</sup> A. BEHN, *The Debauchee: or, the Credulous Cuckold*, op. cit., (1677).

<sup>191</sup> C. SEDLEY, *The Mulberry-Garden*, op. cit., (1668), acte III, p. 36-37.

<sup>192</sup> Selon une formule particulièrement réussie, Pat Gill écrit : « worthy women wittily withhold » (Pat GILL, « Gender, sexuality, and marriage », dans D. PAYNE FISK (éd.), *A Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, op. cit., p. 194).



entreprises de séduction de la pièce. Dans *The Mulberry-Garden* (Sedley), la passivité absolue du personnage de Philander contraste tout au long de la pièce avec le dynamisme des personnages féminins, qui orchestrent toute la séduction. *An Evening's Love* (Dryden) est une pièce centrée sur l'impétueuse Jacinta, qui séduit Wildblood en le battant au jeu : comme nous l'avons vu plus haut, elle parvient à lui voler tout son argent. Mais elle le défie aussi au chant en le menaçant :

*Jacinta* – [...] the best singer shall wear the breeches: prepare to strip Sir; I shall put you into your drawers presently<sup>193</sup>.

« Wear the breeches », « prepare to strip » : il est clair que plus encore que pour la scène du jeu de dés, c'est l'équilibre du pouvoir au sein du couple qui est ici en jeu. Plus loin, la même Jacinta évoque ouvertement son ambition d'utiliser ses charmes pour grimper à l'échelle sociale :

*Wildblood* – Then what is a Gentleman to hope from you?  
*Jacinta* – To be admitted to pass my time with him, while a better comes: to be the lowest step in my Stair-case, for a Knight to mount upon him, and a Lord upon him, and a Marquess upon him, and a Duke upon him, till *I* get as high as *I* can climb<sup>194</sup>.

Si une ambition aussi crue (on remarque l'absence ostensible d'évocation du mariage) est rarement revendiquée par les personnages féminins, la réplique a pu évoquer au public des figures féminines célèbres par leur habileté à user de leur charme pour passer d'un amant prestigieux à l'autre<sup>195</sup>. *The Rivals* (Davenant) inverse aussi les rôles de genre à plus d'un titre. Dès le premier acte, cette pièce présente deux cas rares de personnages féminins qui objectifient sexuellement, par leur regard de désir, les hommes (dominants) qu'elles convoitent, comme dans la scène où ces derniers se pavanent sur le balcon de la tour où, telles des princesses de contes de fées, ils sont faits prisonniers<sup>196</sup>. Leurs vertus (la noblesse bien sûr, mais aussi la constance et la patience) ne sont pas particulièrement viriles : une scène les représente par exemple en train de chanter pour oublier leur malheur (« They turn their Misery to Mirth<sup>197</sup> »). *The Wild Gallant* (Dryden) contraste de même la passivité d'un Loveby, qui croit qu'il est maître

<sup>193</sup> J. DRYDEN, *An Evening's Love, or the Mock-Astrologer*, op. cit., (1668), acte V, p. 87.

<sup>194</sup> *Id.*, acte IV, p. 53.

<sup>195</sup> On peut penser notamment à l'ascension spectaculaire de Barbara Villiers, qui eut successivement pour amants lord Chestfield, Roger Palmer et le roi Charles II. La carrière amoureuse de Nell Gwyn est aussi impressionnante, accédant par deux Charles successifs (Charles Hart et Lord Buckhurst) au troisième, le roi lui-même, qu'elle surnommait affectueusement « my Charles the Third ». Dans le texte théâtral cependant, Jacinta laisse en suspens la possibilité d'accéder jusqu'au monarque.

<sup>196</sup> Voir par exemple le passage suivant : « *Leucippe* – This Window, Madam, looks into the Tarras / There they are walking, you may over-hear / All their discourse » W. DAVENANT, *The Rivals*, op. cit., (1664), acte I, p. 7-8.

<sup>197</sup> *Id.*, acte I, p. 12. En revanche, cette douceur de caractère des dominants s'arrête aux pleurs : ainsi, sur la même page, on lit : « [*tears*] wou'd seem to much Effeminate in him ».

de l'action, avec le dynamisme d'une Constance, qui agit réellement : l'argent qu'elle lui donne en secret le féminise, et le rapproche finalement de Sir Timorous, lui aussi manipulé par des personnages féminins. Constance conclut même en se félicitant de sa belle prise (« a good Estate, that makes every thing handsome »), une attitude qui évoque celle de personnages masculins satisfaits d'avoir épousé une héritière<sup>198</sup>.

Dans *Madam Fickle* (D'Urfey), le personnage éponyme mène à coups de mensonges, et d'une main de maître, pas moins de trois amants simultanément, sans que jamais ce désordre ne soit puni : au contraire, Fickle, dont les manigances sont dénoncées, retrouve à la fin de la pièce l'amour perdu dont la disparition l'avait changée en inconstante. Le discours de Fickle est motivé explicitement par un désir de pouvoir, et ses charmes féminins sont mis au service d'une cruauté qui est normalement l'apanage des personnages masculins. Dans ce passage, l'amie de Fickle s'étonne de la façon dont celle-ci traite les hommes auxquels elle devrait être soumise :

*Bella* – What Woman but you durst provoke a Lover thus? Nay one that is to marry you; and consequently to have power to Tyrannize over you; To lie with you but once a week, and then with an ill will too; To send you into the Country to look to your Dairy, To keep a Mis in Town, and live three times beyond my Estate, according to Custom.

*Fickle* – Is it not also in my power to be false? Is my Beauty so mean think you, that no one wou'd make Adresses? Lies it not in my ability to wheedle you into a Belief of Love, and at last forsake you<sup>199</sup> –

Dans ce passage, la beauté de Fickle, source de son pouvoir de manipulation, lui permet de prendre sa revanche sur ceux qui ont sur elle tout pouvoir objectif (celui de la tyranniser, de la priver de sexe, de l'humilier en entretenant des maîtresses) : elle assume ce pouvoir avec peu de scrupules. Ce n'est pas un hasard si *Madam Fickle* et *Flora's Vagaries* sont les deux seules pièces du corpus à porter le nom d'un personnage féminin dans leur titre, dont la fonction est, entre autres, publicitaire. Ces personnages insolents permettent de mettre particulièrement en valeur le talent de leur interprète : la séductrice Madam Fickle par exemple s'adresse tour à tour aux trois amants dans trois registres différents, dans de véritables morceaux de bravoure<sup>200</sup>. À l'émergence de grandes actrices correspond l'écriture de rôles de femmes denses, nuancés, volontaires, pour exploiter tout le potentiel des célébrités.

---

<sup>198</sup> J. DRYDEN, *The Wild Gallant*, op. cit., (1663), acte III, p. 28.

<sup>199</sup> T. D'URFEY, *Madam Fickle: or the Witty False One*, op. cit., (1676), acte II, p. 16.

<sup>200</sup> Avec l'amant précieux par exemple : « *Madam Fickle* – this is my passionate Lover ; one that Wooes by Method, and speaks blank Verse [...] Now to my Posture – This Book – Languishing Eyes – So – And necessary handkerchief to wipe Imaginary Tears off » (*Id.* acte II, p. 17).

Ce renversement plaisant des rôles n'a cependant pas qu'une vocation de divertissement. On distingue clairement une dimension politique à ces marivaudages, par exemple lorsque Madam Fickle soupire :

*Madam Fickle* – O Men! Silly Men! That fetter'd with  
A Smile, forget the Business of their Creation; the Motives  
Of their Honour, and the safety of their Countrey<sup>201</sup>.

Un sourire de femme suffit ici à faire oublier aux hommes tout leur honneur et leur devoir, y compris celui qui les engage vis-à-vis de leur patrie. Le dernier terme de l'énumération semble nettement plus inquiétant que les deux premiers, alors qu'il est sans rapport particulier avec l'action : on voit mal ce que la sécurité du pays vient faire dans cette liste, si ce n'est pour résonner comme un discret avertissement au public, peut-être plus précisément au roi et à ses proches, qui s'occuperaient trop de femmes et pas assez de gouvernement<sup>202</sup>. En tout cas, dans cette pièce, la prédation est clairement du côté des femmes (« My Panthers Breath shall draw'em to the Snare », dit ainsi Fickle<sup>203</sup>). Cette liberté des personnages féminins est pour l'essentiel une liberté qui se limite à la parole, en particulier pour les personnages de jeunes vierges. Il n'en reste pas moins que, dans *Madam Fickle*, la supériorité du personnage éponyme annule toute compétition et hiérarchie entre les différents personnages masculins : comme Manley le reconnaît, malgré son genre, elle reste exceptionnelle (« she has the Soul of a Gyant<sup>204</sup> »). Déguisée en homme, Madam Fickle parvient même à faire battre en retraite ses trois amants avec son épée. Les rôles appelés *breeches parts*, c'est-à-dire ceux où un personnage féminin évolue sur scène dans un déguisement d'homme, rencontrent un fort succès public à la Restauration : de nombreux critiques estiment que ce succès est dû, entre autres, au fait que le port d'un costume d'homme permet aux actrices de montrer leurs jambes, autrement cachées, et de titiller l'auditoire<sup>205</sup>. Mais on peut aussi émettre l'hypothèse que ce type de rôle permettait à l'actrice, en élargissant l'amplitude des mouvements et attitudes qui lui étaient autorisés, de donner la pleine mesure de son talent, d'élargir le spectre de ses possibilités créatrices. De tels

---

<sup>201</sup> *Id.*, acte II, p. 19.

<sup>202</sup> On pourrait lire dans cette réplique un avertissement au roi concernant celle qui est sa maîtresse depuis le début de la décennie, la française Louise de Kéroualle, soupçonnée d'espionnage. Une telle interprétation serait d'autant plus piquante que le dramaturge, Thomas D'Urfey, se targuait justement d'être d'ascendance française, vraisemblablement huguenote, au point de franciser l'orthographe de son nom.

<sup>203</sup> T. D'URFEY, *Madam Fickle: or the Witty False One*, *op. cit.*, (1676), acte I, p. 20.

<sup>204</sup> *Id.*, acte V, p. 63.

<sup>205</sup> Parmi les exemples qui n'ont pas été cités ici, on peut évoquer celui de Doralice dans *Marriage A-la-Mode* (Dryden). Ici aussi, elle se permet une plaisanterie fondée sur une situation d'ironie dramatique : « Doralice – Were I a woman, Oh how you'd admire me ! cry up every word I said and scrue your face into a submissive smile » (J. DRYDEN, *Marriage A-la-Mode*, *op. cit.*, (1672), acte IV, p. 59).

rôles peuvent ainsi constituer des émancipations symboliques. Mais ils exhibent aussi le caractère imitable, donc les limites de la performance masculine, au point peut-être de remettre en question sa supériorité essentielle<sup>206</sup>.

La comédie *The Slighted Maid* (Stapylton), autrement plutôt confuse et banale, questionne cependant avec une acuité et une complexité particulières les dynamiques de genre. Decio est un personnage à la virilité étrange : et pour cause, il est en fait une femme travestie. Marié(e), Decio est bien sûr incapable de consommer l'union, et tente de masquer sa véritable identité en encourageant son propre cocuage :

*Decio* – What did I hire thee for?  
To be my Porter, and to guard my Wife.  
*Corbulo* – That she may take her pleasure undisturb'd?  
*Decio* – That she may take her pleasure undisturb'd.  
*Corbulo* – But must she take it with another man?  
Cannot you, Sir, content a Wife?  
*Decio* – Nor you, Sir,  
Nor any man in *Europe*, with one Body. [...]  
*Corbulo* – Then you'll allow your Lady a Gallant?  
*Decio* – I hold it Husband's Duty to provide an Adjutant [*sic*].  
*Corbulo* – Th'Opinion's new, and strange [...]  
*Decio* – But I know many *Portias*, gallant Ladies,  
Whose life, and death depends upon their Husbands.  
And wouldst thou have me jealous of my Wife?  
*Corbulo* – Sir, I would have you jealous of your Honour.  
*Decio* – What Honour can be greater, than to see  
The Ladies point at me, and call me, Mirrour  
Of Marri'd men, Mirrour of Marri'd men<sup>207</sup>?

On peut observer dans ce passage les tropes classiques de la femme insatiable et du cocu satisfait, remotivés ici par l'inversion des genres, mais d'autres éléments de ce dialogue sont plus subversifs : l'idée notamment qu'un mari se doit d'aider sa femme à profiter de son amant, moins par lâcheté qu'en compensation du pouvoir véritablement exorbitant qu'il a sur elle (« life, and death »). Pris de cours, Corbulo en appelle au sens de l'honneur de Decio, sans succès. Plus loin pourtant, Decio semble se prendre au jeu de la masculinité lorsqu'il refuse tout de même le nom de cocu consentant (« wittal »), et exhibe en réaction une virilité tyrannique caricaturale

---

<sup>206</sup> Sur la popularité de ce type de travestissement hors scène, Nicole Pellegrin écrit : « le port de la culotte par les femmes, malgré sa fréquence relative dans toutes les armées et jusque parfois dans les campagnes, relève en effet autant du sacrilège que du crime de lèse-majesté. Au moins dans la théorie, car le transvestisme au féminin semble être resté plus souvent impuni que son équivalent masculin. Objet d'admiration plus que de mépris, preuve aussi des avantages de la masculinité et de la force des rêves féminins de subversion sexuelle, la 'fille en garçon' porte atteinte au 'droit divin et civil', mais elle peut se targuer d'un 'désir d'élévation' » (N. PELLEGRIN, « Corps du commun, Usages communs du corps » dans A. CORBIN, J.-J. COURTINE et GEORGES VIGARELLO (éd.), *Histoire du corps*, Paris, Seuil, 2011, vol. 1 : De la Renaissance aux Lumières/3, p. 160).

<sup>207</sup> R. STAPYLTON, *The Slighted Maid*, *op. cit.*, (1663), acte III, p. 38.

en faisant la leçon à la femme qu'il a pourtant lui-même poussée à l'adultère. Le personnage de femme travestie dans *The Slighted Maid* permet donc de d'explorer le potentiel comique d'un personnage « masculin » faillible, mais aussi de représenter les limites de ce qui est virilement acceptable, et de questionner d'une manière discrètement subversive le rapport masculin à l'honneur et au déshonneur.

Mais le personnage qui menace le plus frontalement les divisions de genres dans *The Slighted Maid* est avant tout Menanthe. Menanthe est une sorcière dominante et castratrice, jouée dans la version originale de la pièce par un acteur masculin, un fait rarissime après 1660 et l'autorisation des femmes à jouer sur scène. De manière inhabituelle pour une figure féminine aussi puissante, le personnage se marie (à un pirate, Peralta). La fin de la pièce marque, comme le spectateur pouvait s'y attendre, sa punition et son exclusion sociale : on apprend entre autres que si elle aime véritablement Peralta, celui-ci ne l'a épousée que par intérêt. Pourtant, à peine quelques scènes plus tôt, l'acte V constituait un sommet de tension où les personnages féminins représentaient une menace authentique pour les personnages masculins : ainsi, alors que Decio, ivre de vengeance, affirme qu'il (elle) va se livrer à un bain de sang, Menanthe arrive sur scène en brandissant une épée. La scène se termine sur une chute burlesque, quand le pirate Peralta surgit à son tour dans le groupe en robe de chambre, et trouve sa femme Menanthe finalement fort à son goût lorsqu'elle est armée d'une épée<sup>208</sup>. Si l'on résume, un acteur homme déguisé en femme phallique tient en joue une actrice incarnant une femme déguisée en homme, tandis qu'un homme en robe de chambre trouve l'ensemble de la situation très excitante : les rapports de genre sont ainsi profondément remis en question dans cette pièce, à l'équilibre symbolique particulièrement précaire. Virilité et féminité semblent quasiment interchangeable, aléatoires, hors de tout cadre stable de référence. On peut rapprocher ce personnage de celui de Mrs Termagant dans *The Squire of Alsatia* (Shadwell) : habillée en homme, cette amante délaissée se bat physiquement avec ses rivales, harcèle le héros excédé en prétendant être enceinte, et finit par débarquer sur scène, habillée en homme, pour le menacer avec une arme à feu<sup>209</sup>.

S'il se situe dans la continuité de personnages féminins puissants et ambigus qui manient volontiers les armes, le personnage d'Angellica Bianca dans *The Rover* (Behn) demeure moins excentrique. Malgré son nom qui évoque la pureté, Angellica est une prostituée. Pourtant, loin d'accepter la soumission sociale et sexuelle à laquelle ce métier la destine (dans les comédies, les prostituées épousent au mieux un personnage dominé, en général à la suite d'un quiproquo), elle se vend à un prix si exorbitant qu'il fait d'elle une sorte de produit de luxe, et l'élève

---

<sup>208</sup> *Id.*, acte V.

<sup>209</sup> T. SHADWELL, *The Squire of Alsatia*, *op. cit.*, (1688), acte V, p. 67.s

symboliquement bien au-dessus de sa condition sociale (« *Frederick – A Thousand Crowns!* Why 'tis a Portion for the *Infanta*<sup>210</sup> »). Objet de toutes les convoitises, y compris de la part du vice-roi Antonio, elle devient un personnage central de la pièce et opère une ascension sociale triomphale<sup>211</sup>. Sa fierté et son indépendance (« *Angellica – I am not displeas'd with their rallying, their wonder feeds my vanity*<sup>212</sup> ») sont plusieurs fois soulignés, et elle tient même en joue Willmore à l'acte V, scène durant laquelle elle s'exprime en outre en vers, pour se venger de ce qu'elle considère comme son infidélité<sup>213</sup>. La fin de la pièce représente un retour à l'ordre avec une Angellica neutralisée, mais le reste de l'intrigue l'a construite en personnage puissant, maître de l'action dramatique. Les personnages de femmes agissantes sont donc nombreux sur la scène comique de la Restauration, et cette puissance se déploie le plus souvent aux dépens de personnages masculins falots, dépassés ou incapables de réaliser leur performance masculine de façon satisfaisante.

Plusieurs pièces jouent aussi sur la tension homoérotique entre deux personnages dominants, que ceux-ci soient masculins ou féminins<sup>214</sup>. Comme nous l'avons dit, l'amitié fusionnelle dans *The Rivals* (Davenant) entre Philander et Theocles disparaît à peine une femme croise leur chemin (« *Our fears do Sympathize, just like our Loves*<sup>215</sup> »). Avant cela cependant, difficile de ne pas remarquer l'ambiguïté de cette amitié particulière, comme dans cette réplique de Theocles :

*Theocles – Wealth we need none, we are each other's mine  
Each other's Wife, begetting every hour  
New births of Love; We're Father, Friends, Acquaintance,  
We are in one another's Family's*<sup>216</sup>.

L'expression « We are [...] Each other's Wife » féminise les héros et laisse planer la possibilité que leur relation soit davantage qu'une amitié. S'il n'est pas rare que le terme de « Love » désigne ce qui unit deux amis intimes au XVII<sup>e</sup> siècle, il est beaucoup moins commun qu'y soit

<sup>210</sup> A. BEHN, *The Rover: or, The Banish't Cavaliers*, op. cit., (1677), acte II, p. 19.

<sup>211</sup> L'obsession du vice-roi pour Angellica Bianca (il préfère la prostituée à la femme vertueuse) en fait aussi un cas où le désir indiscriminé d'une figure patriarcale fait peser la menace d'une crise politique. Cette absence de discernement fait l'objet de critiques explicites dans la pièce (cf. « *Page – Sir, I have known you throw away a Thousand Crowns on a worse face* », *Id.*, acte II, p. 20).

<sup>212</sup> *Id.*, acte II, p. 19.

<sup>213</sup> Alors que la prostituée fait preuve d'une certaine rectitude morale, Willmore au contraire ne semble pas particulièrement embarrassé de ses propres compromissions (« *Broke my vows! Where hast thou liv'd? / Amongst the Gods? For I never heard of mortal Man, / That has not broke a thousand Vows* », *Id.*, acte V, p. 74).

<sup>214</sup> Les avances par exemple de Sir Jolly Jumble à Beaugard (il l'appelle « my Ganimedé » à l'acte I, lui touche la jambe) obéissent à des logiques différentes, puisque celles-ci sont placées sous le signe de la perversité.

<sup>215</sup> W. DAVENANT, *The Rivals*, op. cit., (1664), acte I, p. 6.

<sup>216</sup> *Id.*, acte I, p. 8.

associé le terme de « Fire », comme c'est le cas de façon répétée dans la pièce, qui suggère un érotisme plus explicite, érotisme qu'on retrouve dans d'autres répliques de la pièce, par exemple celle-ci :

*Theocles* – Our Love's bright fire has bin preserv'd so long  
The flame is (like the Vestals) sacred grown<sup>217</sup>.

Il est possible que cette féminisation des héros ait suscité le rire des spectateurs contemporains, et que ces passages doivent être compris comme des parodies, mais rien ne permet de le déterminer avec certitude. Les héros se retrouvent dans une situation comparable dans *The Royalist* (D'Urfey), où Philippa, qui se fait passer pour un homme, et Kinglove, dont elle est amoureuse mais qui ne sait pas qui elle est vraiment, sont obligés de partager une couche. La tension homoérotique est palpable :

*Kinglove* – Leave blishing ye shamedac'd Fool, and let me embrace thee: Gad I shall fancy thee some fine Woman or other, and have a pleasant time on't<sup>218</sup>.

Bien que ne pouvant que demeurer virtuelle, la possibilité d'un désir entre hommes est ici plus que suggérée.

On voit donc ici combien la performance masculine dominante est en réalité autant affirmée avec tapage que traversée de tensions et de contradictions, aussi bien sur la question de la performance de genre que de la sexualité. Les rôles travestis ainsi que les possibilités homoérotiques des intrigues exhibent tout particulièrement cette précarité. Mais l'inadéquation de la masculinité dominante, c'est-à-dire la non réalisation manifeste du programme déterminé par le stéréotype dominant, recouvre aussi des cas de figures beaucoup plus larges, que nous allons détailler à présent.

### c) Masculinités dominantes inadéquates

Plus généralement, force est de constater que les performances masculines des personnages dominants, si l'on les compare au programme établi par la stabilité du stéréotype du royaliste viril, séducteur, habile à l'épée, courageux et spirituel, laissent souvent à désirer.

---

<sup>217</sup> *Id.*, acte II, p. 14.

<sup>218</sup> T. D'URFEY, *The Royalist*, *op. cit.*, (1682), acte II, p. 20. Aucune didascalie ne permet de déterminer si Philippa a peur d'être découverte ou si elle profite de cette ambiguïté pour elle aussi se rapprocher de Kinglove.

Ce que Pat Gill écrit ici à propos des personnages dominés (dont le sort est l'humiliation) correspond en fait, aussi, à bon nombre de protagonistes :

Flawed versions of the rake-heroes, fops and lechers attempt clumsy imitations of rakish seductions that almost always end in their own embarrassment<sup>219</sup>.

Tout se passe en réalité comme si le programme de virilité idéale vis-à-vis des personnages dominants était aussi souvent réalisé que déçu : les personnages dominants font preuve de lâcheté, sont mis en échec par leurs adversaires, se ridiculisent, voire même se confondent avec les *fop* auxquels ils ressemblent objectivement. Si l'on excepte le cocuage, en termes de virilité la frustration est un régime important aussi bien pour les personnages dominants que dominés. Étant donné que cette masculinité idéale est construite historiquement comme royaliste, c'est aussi, à travers la critique de la figure du dominant, les valeurs et le régime des Stuart qui sont attaqués.

Le cas le plus fréquent de masculinité insuffisante est l'échec amoureux (provisoire) du personnage, ou son refus de multiplier les partenaires, refus qu'il faut distinguer de la chasteté et de la fidélité amoureuse, qui peuvent avoir des connotations positives. Si l'on prend l'exemple de *The Town-Fopp* (Behn), il est évident que le *fop* du titre n'est pas le seul personnage à ne pas remplir les conditions d'une virilité adéquate : c'est en réalité le cas aussi de Bellmour, personnage dominant, mais qui a aussi des caractéristiques d'amant précieux. En le voyant peu porté sur la séduction, son oncle Lord Plotwell le rappelle à l'ordre :

*Lord Plotwell* – How doest thou find thy self inclin'd, thou shou'dst begin to think of something more than Books? Doest thou not wish to know the joyes that are to be found in a woman *Frank*? I well remember at thy age<sup>220</sup>...

Ce passage verbalise à travers Lord Plotwell les attentes des spectateurs contemporains liées au personnage, étant donné le stéréotype dominant auquel son genre et sa classe le rattachent par ailleurs, éléments qui constituent, comme on a vu, un horizon d'attente politique par extension<sup>221</sup>.

---

<sup>219</sup> Pat GILL, « Gender, sexuality, and marriage », dans D. PAYNE FISK (éd.), *A Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, *op. cit.*, p. 203.

<sup>220</sup> A. BEHN, *The Town-Fopp: or Sir Timothy Tawdrey*, *op. cit.*, (1676), acte II, p. 18-19. On trouve une scène très similaire dans *The City-Heiress* (Behn), où Sir Charles Meriwill, un amant jugé défaillant, reçoit une initiation sentimentale paradoxale par son oncle, qui veut le rendre plus digne de son genre et de sa classe (voir par exemple « a Puritanical Rogue, he courts her like her Chaplain [...] To her like a man, you Knave! », ou encore « Drinking shall be his Diet, and Whoring his Study », A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, *op. cit.*, (1682), acte II, p. 21 et acte IV, p. 47). Ces exemples suggèrent le caractère construit de la masculinité « naturelle » des personnages dominants.

<sup>221</sup> On trouve un propos similaire dans *Madam Fickle* (D'Urfey), où Jollyman veut enseigner à son fils la bonne humeur, la bonne compagnie et le vin, c'est-à-dire ce qu'il appelle « the true English mirth », ainsi que dans *The*



Ces attentes sont clairement d'ordre sexuel, alors que les ambitions plutôt intellectuelles de Frank Bellmour constituent, pour son oncle, un déficit de virilité<sup>222</sup>. Seules les femmes peuvent confirmer la virilité du neveu : or Bellmour ne s'intéresse pas aux femmes en général, il ne s'intéresse qu'à une seule (Celinda), ce qui ne constitue pas, selon son oncle du moins, une démonstration de masculinité adéquate. Lorsque Lord Plotwell marie Bellmour de force à Diana, qui n'est pas celle à qui il s'est promis, Bellmour use de vocabulaire tragique et refuse même, cas unique dans le corpus, de consommer un mariage qui a pourtant été prononcé. Loin d'abuser des faux serments amoureux habituels, Bellmour reproche à sa femme, une jeune héritière qui l'aime, de l'obliger à briser ses promesses :

*Bellmour* – [...] thou hast drawn me to a mortal sin,  
That cannot be forgiven, by Men, or Heaven:  
Oh thou hast made me break a Vow *Diana*<sup>223</sup>.

Son plaidoyer un peu plus loin contre le mariage d'intérêt (« Sir, can you think a blessing e're can fall / Upon that Pair, whom Interest joins, not Love<sup>224</sup> ») est également peu commun chez les personnages dominants, dont on a vu qu'ils ne choisissaient en général le mariage que lorsque celui-ci était compatible avec leurs intérêts économiques. Bellmour n'a donc pas toutes les caractéristiques attendues de son type de personnage : si le personnage dominant peut être fidèle et chaste, refuser aussi explicitement la consommation sexuelle reste néanmoins un cas très rare. Il est vrai que le dominant amoureux fait volontiers l'objet de moqueries de la part de ses amis (on en trouve un exemple dans *The Humorous Lovers*, de Cavendish<sup>225</sup>), mais le comique repose justement sur le fait que l'amour le fait devenir fidèle *malgré lui*, c'est-à-dire malgré le caractère supposé insatiable de sa virilité « naturelle ». On peut en effet interpréter la rhétorique de lamentation qui accompagne le choix du mariage et de la fidélité chez les

---

*City-Heiress* (Behn), où Sir Charles Meriwill reçoit une éducation en cynisme de son oncle Sir Anthony, qui lui déconseille les soupirs dans ses tentatives de séduction, en faveur de stratégies plus agressives (T. D'URFEY, *Madam Fickle: or the Witty False One*, *op. cit.*, (1676), acte I, p. 2 ; A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, *op. cit.*, (1682), acte I, p. 9).

<sup>222</sup> Sur le rôle des livres chez les personnages dominants, Jacqueline Pearson confirme : « true masculinity is declared in scenes of reading, but tends to be confirmed rather by flinging the book away » (J. PEARSON, « Flinging the Book Away », dans C. GILL (éd.), *Theatre and Culture in Early Modern England, 1650-1737: From Leviathan to Licensing Act*, *op. cit.*, p. 50).

<sup>223</sup> A. BEHN, *The Town-Fopp: or Sir Timothy Tawdrey*, *op. cit.*, (1676), acte III, p. 32. Quelques éléments mettent à distance, il est vrai, la tonalité tragique du discours de Bellmour, en particulier le fait que Bellmour a bien accepté le mariage par nécessité économique, et que Diana est totalement innocente. La faute « tragique » est ainsi reportée sur le personnage féminin, alors que le responsable est le patriarcat de la pièce. À la fin, Diana et Bellmour obtiennent un divorce qui rétablit l'ordre, mais un autre personnage féminin innocent, Phillis reste prisonnière du mariage malheureux auquel on l'a acculée. On peut donc imaginer que les plaintes de Bellmour seraient une façon d'évacuer sa responsabilité, et qu'il faudrait les prononcer sur un ton geignard.

<sup>224</sup> *Id.*, acte II, p. 20.

<sup>225</sup> W. CAVENDISH, *The Humorous Lovers*, *op. cit.*, (1667), acte III, p. 26.

personnages dominants comme un compromis permettant de réconcilier l'exigence de virilité du personnage avec la nécessité comique du mariage final, compromis qui n'est pas réalisé ici. L'absence de désir pour plus d'un objet est si peu caractéristique des personnages dominants que l'on peut légitimement se demander si la fidélité de Bellmour à sa promesse ne confine pas à l'obstination, voire à la puérité : en plus de menacer de se suicider, Bellmour pleure par deux fois dans la pièce, un fait rarissime dans la comédie de cette époque<sup>226</sup>. Bellmour sombre ensuite dans la débauche par désespoir : il correspond alors en apparence davantage au type attendu, mais à la différence cruciale que ce n'est pas son désir propre qui le porte à une consommation sexuelle excessive (« Gods! What an odious thing meer Coupling is! » s'exclame-t-il face à des prostituées<sup>227</sup>), et qu'il continue jusqu'au bout de refuser une Diana innocente et de plus en plus désespérée.

D'autres pièces présentent des cas où le personnage dominant subit un refus amoureux. Salerno dans *The Slighted Maid* (Stapylton), un rôle prévu pour Harris, un acteur de prestige, multiplie les aventures amoureuses parce que son amour véritable l'a rejeté. Il est donc à la fois le séducteur stéréotypé d'objets changeants et un amant dépité de son insuccès. Son ami Iberio est tout aussi ambigu que lui : le rôle est écrit pour la grande vedette Betterton, rompue aux rôles de dominants. Pourtant Iberio est maladivement jaloux, une humeur normalement étroitement associée aux personnages dominés. Il est vrai que la jalousie comme aiguillon de l'amour est un thème récurrent aussi chez le « gay couple » (pour reprendre l'expression de John Harrington Smith, qui désigne le couple de dominants beaux et spirituels), mais dans cette pièce la jalousie fait perdre à Iberio celle qu'il aime<sup>228</sup>. De même que Bellmour dans *The Humorous Lovers*, Iberio refuse la consommation sexuelle, ce qui provoque là aussi la surprise de son ami et la remise en question de sa virilité (« Salerno – Deny another's Wife? Art thou a Man<sup>229</sup>? »). Dans *Madam Fickle* (D'Urfey), Toby et Zechiel, deux frères dominés fraîchement arrivés de la campagne, ne sont pas les seuls à subir des échecs amoureux : c'est le cas aussi tout au long de la pièce de Manley et Bellamour, qui ne parviennent ni l'un ni l'autre à séduire Madam Fickle. La fin de la pièce leur accorde finalement Constantia et Arbella, deux femmes jeunes, belles et riches, mais même cette dernière n'est tout d'abord pas plus impressionnée par les efforts rhétoriques de Manley que ne l'était l'indifférente Madam Fickle. La séduction de Manley est en réalité une entreprise laborieuse : il tente d'abord une approche précieuse pénible, qu'il

---

<sup>226</sup> *Id.*, acte V, p. 58 pour la menace de suicide, puis acte V, p. 45 et 49 pour les larmes.

<sup>227</sup> *Id.*, acte V, p. 48.

<sup>228</sup> J. HARRINGTON-SMITH, *The Gay Couple in Restoration Comedy*, *op. cit.*

<sup>229</sup> R. STAPYLTON, *The Slighted Maid*, *op. cit.*, (1663), acte I, p. 13. Le refus d'Iberio est d'autant plus surprenant que la femme en question est l'épouse de son rival : la consommation sexuelle était donc doublement attendue.

appelle la « whining Method » (« you'll lose your self in these Hyperboles », lui répond sèchement Fickle) puis face à son échec tente la méthode plus pragmatique d'offrir à Fickle un bijou onéreux, ce qu'on peut lire comme un aveu de l'insuffisance de son charme personnel<sup>230</sup>. Bellamour qui, par son nom, son titre (il est Lord) et sa position sociale, croit pouvoir prétendre au rôle de dominant et prendre ses rivaux de haut, finit pourtant humilié comme les autres. « Unconstant, and to me! by Heav'n tis so strange a Notion, that methinks 'tis incredible<sup>231</sup> », s'étonne-t-il, comme surpris de ne pas correspondre au stéréotype théâtral qu'il se devait d'incarner.

De très nombreuses pièces présentent aussi les entreprises de séduction des personnages dominants comme franchement médiocres. Certaines vont même jusqu'à représenter leur humiliation de manière particulièrement cruelle : on pense notamment au cas de Ramble dans *The London Cuckolds* (Ravenscroft). Ramble est l'acolyte de Townly et Loveday, et tous les trois forment un groupe d'amis qui, pris collectivement, ont toutes les caractéristiques de personnages dominants. Si on les examine individuellement cependant, leur portrait est plus ambigu : Loveday par exemple revient chez sa bien-aimée, après plusieurs années d'absence, pour la reconquérir, un trope normalement associé aux personnages dominants. L'utilisation récurrente du mot de « honour » et son succès dans ses entreprises amoureuses le confortent dans ce rôle. Pourtant Loveday n'est qu'un marchand, dont on apprend par ailleurs qu'il porte les traces de la variole. Un autre personnage le compare même à un escargot en le voyant se cacher lâchement lorsque le mari de sa dulcinée revient les surprendre à l'improviste<sup>232</sup>. Mais c'est Ramble qui subit le sort le plus humiliant : en plein effort de séduction, Ramble reste bloqué à mi-chemin entre le sol et le balcon de sa belle, de sorte qu'il ne parvient pas à esquiver le pot de chambre qu'une domestique lui vide sur la tête. Il est si sale que les ramoneurs passant par là doutent de sa noblesse :

*Ist Chimney-Sweeper – Who are you, what are you?*  
*Ramble – A Gentleman.*

---

<sup>230</sup> T. D'URFEY, *Madam Fickle: or the Witty False One*, *op. cit.*, (1676), acte II, p. 12-13 pour l'ensemble du passage. À propos de l'utilisation des tropes précieux dans la séduction dans les comédies, voir D. S. BERKELEY, « The Art of 'Whining' Love », *Studies in Philology*, vol. 52, n° 3, juillet 1955, p. 478-496.

<sup>231</sup> T. D'URFEY, *Madam Fickle: or the Witty False One*, *op. cit.*, (1676), acte IV, p. 40.

<sup>232</sup> E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, *op. cit.*, (1681), acte IV, p. 37-38. Charles Careless, autre personnage dominant, que son prénom identifie au moins vaguement au roi, est aussi comparé à un escargot dans *The Committee* (R. HOWARD, *Five new Plays, viz. The Surprisal, The Committee, Comedies, and The Indian Queen, The Vestal Virgin, The Duke of Lerma, Tragedies*, *op. cit.*, (1662), acte V, p. 104-105.

Contrairement à ce que veut la convention comique identifiée plus haut, la qualité du personnage n'est pas perçue par les autres une fois ses accessoires nobiliaires retirés : on le prend même plus loin pour un vulgaire voleur. L'humiliation est pleinement consommée lorsque Ramble se fait voler son chapeau, sa perruque et son épée, symboles à la fois de son statut social et de sa virilité. La virilité de Ramble a par ailleurs déjà été largement entamée par le fait que la femme mariée qu'il courtise a été séduite par Townly par le passé, et couche de surcroît de nouveau avec lui sur un malentendu au cours de la pièce, faisant de Ramble une sorte de cocu par procuration<sup>234</sup>. Sa déclaration triomphaliste de l'épilogue (« every Cuckold is a Cit [...] There's not one Cuckold amongst all the Tory's ») ne peut, dans ces circonstances, que résonner de façon ironique et grinçante<sup>235</sup>. D'autres moments lient explicitement les positions royalistes à des situations ridicules et dégradantes pour les personnages dominés, comme dans *The Virtuoso* (Shadwell) où Miranda dit du héros : « He has as many tricks as a well-educated Spaniel, would fetch, and carry, and come over a stick for the King<sup>236</sup> ». Le personnage est ici, à cause de sa loyauté à la couronne, comparé à un petit chien servile (peut-être un Cavalier King Charles ?) plutôt qu'à un héros chevaleresque à la fidélité exemplaire. Ce passage fait écho à une autre scène de *The Souldiers Fortune* (Otway), où le personnage dominant Courtine reste aussi suspendu à mi-chemin entre le sol et le balcon de sa bien-aimée, qui lui joue un tour. C'est aussi précisément en cet instant équivoque que le personnage se fend d'un hommage au roi en se mettant à chanter :

*Courtine* – God prosper long our Noble King,  
Our Lives and Safeties all. I am mighty loyal to night<sup>237</sup>.

C'est à l'instant où son humiliation est la plus cuisante que la loyauté politique de Courtine, source de prestige et cœur du stéréotype dominant, est rappelée sur un ton qui, vue la circonstance, ne peut être qu'ironique.

---

<sup>233</sup> E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, op. cit., (1681), acte III, p. 32. Ramble demande alors : « What shall I invent to save my credit? ». Cette réplique confirme que le crédit n'est dans cette pièce pas une évidence mais une conquête, même pour les personnages dominants.

<sup>234</sup> *Id.*, acte I, p. 12-13. Il est vrai que Townly s'excuse de la méprise auprès de son ami. On trouve un autre vol d'épée chez un personnage dominant avec Alberto dans *Flora's Vagaries* (Rhodes), alors que celui-ci est ivre.

<sup>235</sup> Épilogue de *Id.*, n. p.

<sup>236</sup> T. SHADWELL, *The Virtuoso*, op. cit., (1676), acte I, p. 12.

<sup>237</sup> T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, op. cit., (1680), acte IV, p. 47. Le même personnage finit sa classique *proviso scene* en imitant un mouton (*Id.*, acte V, p. 53).

Enfin, beaucoup de personnages brouillent la limite entre personnages dominants et personnages de *fop*, suggérant une forte continuité plutôt qu'une différence essentiellement marquée entre les deux : ainsi Fopington, dans *The City-Heiress* (Behn), est explicitement Tory malgré ses caractéristiques de dominé. La caractéristique principale du personnage de *fop* est l'importance excessive qu'il donne à son apparence, en particulier vestimentaire. Le cas d'école de ce phénomène est, bien sûr, la symétrie manifeste entre Dorimant et Sir Fopling Flutter dans *The Man of Mode* (Etherege). Les deux personnages sont en effet complimentés l'un après l'autre pour leurs atours : à l'acte I, Bellair et Medley admirent la mise de Dorimant, qui reçoit les compliments avec modestie (« I love to be well dress'd Sir »), et à l'acte IV, c'est au tour de Sir Fopling. Celui-ci va jusqu'à se permettre de dispenser des conseils à Dorimant, ce qui suggère une réversibilité possible du regard moqueur<sup>238</sup>. On imagine ici à quel point le prestige vestimentaire de Dorimant est dépendant des choix de mise en scène : l'absence de didascalie sur les costumes laisse une grande marge d'interprétation, et on peut imaginer des propositions mettant en valeur aussi bien l'écart que la ressemblance entre les deux personnages. Pour couronner le tout, à l'acte V, la servante Pert estime que la performance sexuelle et sociale de Sir Fopling n'est pas si ratée que cela, au point qu'une comparaison, qui remplit Harriet d'indignation, lui échappe : « He's as handsom a man as Mr. *Dorimant*<sup>239</sup> ». On peut certes faire de cette réplique le signe de l'absence de goût et de discernement de Pert, mais on pourrait tout aussi bien faire de la servante la voix de la vérité et du bon sens populaire. Si le costume est un enjeu véritablement crucial d'interprétation dans *The Man of Mode*, le phénomène n'est guère isolé. Lorsque Copyhold et Slouch arrivent à Londres dans *The Royalist* (D'Urfey), ils sont incapables de reconnaître la noblesse véritable, dans une sorte de retournement carnavalesque vestimentaire :

*Slouch* – Why, was not that a Lord that went by just now in the lac'd Coat, with such an ocean of Ribbons in's hat, was not that a Lord, Fool?

*Copyhold* – No, Fool, that was a Lord's Pimp. [...] one knows not now who's the Landlord, nor who's the Tenant; which is the King, and which is the Cobbler. They are both equal now as things are order'd<sup>240</sup>.

Ce triomphe du proxénète en majesté est bien sûr aussi un commentaire satirique sur le pouvoir excessif de la sexualité sur les puissants et leur entourage, mais la profusion de rubans rappelle

---

<sup>238</sup> G. ETHEREGE, *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter*, op. cit., (1676), acte I, p. 12 et acte IV, p. 71. On peut aussi noter que les deux personnages parsèment leurs répliques de mots français.

<sup>239</sup> *Id.*, acte V, p. 75.

<sup>240</sup> T. D'URFEY, *The Royalist*, op. cit., (1682), acte III, p. 26. Si l'on en croit Tim Harris, l'incapacité à reconnaître la qualité sociale et morale est un trope associé aux Whigs (T. HARRIS, *London Crowds in the Reign of Charles II: Propaganda and Politics from the Restoration until the Exclusion Crisis*, op. cit., p. 131-132).

aussi celle dans laquelle se noie le *fop* efféminé. Dans *The Town-Fopp* (Behn) justement, Sir Timothy Tawdrey, le *fop* du titre, a des caractéristiques autant du *fop* traditionnel que du personnage dominant : sa supériorité sociale, son manque d'argent pour entretenir son domaine (on apprend par exemple que ses chevaux sont au mont-de-piété), et surtout sa maîtresse, Betty Flauntit, l'associent au type qui ne devrait pas être le sien<sup>241</sup>. D'ailleurs Sir Timothy fait plusieurs fois appel à une rhétorique cynique typique des personnages dominants, comme on le voit particulièrement dans ce passage :

*Sir Timothy Tawdrey – Argent Content [sic], 'tis this pow'rful God that makes me submit to the Devil Matrimony, and then thou art assur'd of me, my stout Lads of brisk Debauch [...] perhaps two or three dayes I may be in Love, and remain constant, but that's the most*<sup>242</sup>.

Éloge de la débauche, refus de la monogamie et du mariage, complicité virile, obsession de l'argent sont autant d'attributs des personnages dominants que Sir Timothy parvient à singer avec succès. Le regard de Sir Timothy sur Friendlove contribue également à suggérer une réversibilité possible entre *fop* et personnage dominant, lorsqu'il décrit ainsi le frère de Celinda, qui est, quant à lui, un personnage résolument dominant :

*Sir Timothy Tawdrey – [Celinda] has a Brother a conceited Fellow, whom the world mistakes for a fine Gentleman, for he has Travell'd, talks Languages, bows with a *bone meine* [sic], and the rest, but by fortune he shall entertain you with nothing but words [...] No – He's no Countrey Squire Gentleman, will not Game, Whore, nay, in my Conscience you will hardly get your selves Drunk in his Company*<sup>243</sup>.

Ce type de moquerie correspond en général à la façon dont le personnage du *fop* est présenté aux personnages dominants avant que celui-ci ne fasse son entrée sur scène, afin d'anticiper le plaisir comique : ici pourtant la situation est inversée, puisque c'est le *fop* qui raille l'autre, selon des critères qui devraient précisément marquer son infériorité à lui. Si la confusion entre *fops* et gentilshommes véritables est possible, c'est que leurs caractéristiques ne sont au fond pas si différentes : en somme, tout le monde peut être le *fop* de quelqu'un, et l'original se confond parfois avec l'imitation. C'est le cas aussi dans *The Mulberry-Garden* (Sedley), lorsque Wilding

---

<sup>241</sup>. Plus loin dans la pièce, Sir Timothy chante même une chanson grivoise (A. BEHN, *The Town-Fopp: or Sir Timothy Tawdrey*, *op. cit.*, (1676), acte II p. 18 puis acte III, p. 35).

<sup>242</sup> *Id.*, acte I, p. 1.

<sup>243</sup> *Id.*, acte I, p. 1. Difficile de déterminer si les fautes de français, comme « bone meine » dans ce passage mais aussi « argent content » (voir citation précédente) sont censées être des signes que Sir Timothy maîtrise mal la langue ou si elles ne sont que de simples erreurs du dramaturge ou de l'imprimeur. Étant donné que ces fautes ne sont visibles que pour le lecteur et pas audible pour le spectateur, on penchera plutôt pour la seconde interprétation.

se moque de la vanité vestimentaire et de l'inefficacité de ses amis Modish et Estridge en matière de séduction :

*Wilding* – [...] such Monsieurs  
As you by your Feathers are known to be Birds  
Of prey, and though you catch nothing, you  
Scare all<sup>244</sup>.

La métaphore du dominant-prédateur est ici retournée : plutôt que la rapacité d'oiseaux de proie, les amis n'ont guère que le (beau) plumage d'oiseaux de paradis, et on remarque l'usage ironique du mot français *Monsieur*<sup>245</sup>. La preuve de cette incompétence vient d'ailleurs, un peu plus loin, alors qu'Estridge est surpris en flagrant délit d'exagération de ses prétendus exploits amoureux : il subit même la punition comique finale d'épouser une servante<sup>246</sup>. Un peu plus loin, c'est l'obsession des amis pour les miroirs, accessoires étroitement associés au *fop*, qui est thématifiée<sup>247</sup>. De même lorsque Wildish se lance dans une tirade contre le mariage et pour la liberté amoureuse, qui correspond à l'ethos attendu du dominant :

*Wildish* – Why, the loss of that which is dearer than life,  
My liberty; be known for a marry'd man, and so  
Put my self out of all capacity, of breaking Gold,  
Promising marriage, or any other way of  
Ensuring my self to scrupulous young Virgins  
I shall like hereafter<sup>248</sup>.

Ses envolées en vers ampoulés (« the loss of that which is dearer than life ») sont entraînées dans une chute burlesque par la réaction d'Olivia, qui menace de prendre à son tour des amants s'il n'est pas un bon mari, suggérant par là que même le dominant peut-être menacé de cocuage. Par ailleurs, on remarque que la technique de séduction de Wildish consiste essentiellement en la multiplication de promesses de mariage à de naïves jeunes filles plutôt qu'en le déploiement d'un charme personnel irresistible, ce qui contribue aussi à faire de lui un personnage dont la virilité est en réalité moins éclatante qu'il n'y paraît. Comme le résume Estridge avec bonhomie, dans une confession qui pourrait bien être celle de tous les dominants de la pièce :

---

<sup>244</sup> C. SEDLEY, *The Mulberry-Garden*, *op. cit.*, (1668), acte I, p. 6.

<sup>245</sup> Wilding quant à lui porte des vêtements sobres et noirs (« *Modish* – a plain Gorget / And a black Scarf are all their varieties », *Id.*, acte I, p. 6). Ceci constitue un exemple où le port du noir, une couleur en réalité très chère, n'est pas associé au Puritanisme ou à la cause parlementaire. Hors du deuil traditionnel, le noir était aussi très populaire à la cour d'Espagne (A. RIBEIRO, *Fashion and Fiction: Dress in Art and Literature in Stuart England*, *op. cit.*, p. 190).

<sup>246</sup> C. SEDLEY, *The Mulberry-Garden*, *op. cit.*, (1668), acte IV, p. 52. Il s'agit sans doute d'une plaisanterie de la part de Sedley visant son ami Etherege, dont le nom rappelle très fortement celui du personnage humilié.

<sup>247</sup> Florence March développe la question du miroir comme métaphore et accessoire du *fop* (F. MATTEI-MARCH, *Théâtralité dans la Comédie de la Restauration anglaise (1660-1710)*, *op. cit.*, p. 54 et suivantes).

<sup>248</sup> C. SEDLEY, *The Mulberry-Garden*, *op. cit.*, (1668), acte V, p. 69.

*Estridge* – I know nothing  
But how to sort Ribands, make Horse-matches,  
Throw away my money at Dice, and keep my  
Self out of the Tower<sup>249</sup>.

Ce sont les caractéristiques-mêmes de l'ethos dominant (élégance, jeu) qui sont ici parodiées, alors que Wilding, Modish et Estridge ne sont les héros que d'un *low plot* comique.

L'exemple de *The Humorous Lovers* (Cavendish) constitue aussi, sur la question de l'échec de la masculinité dominante, une pierre angulaire de la réflexion : dans cette pièce, la continuité entre le dominant Boldman et le *fop* Sir Anthony Altalk est en effet particulièrement évidente. Sir Anthony parvient par exemple à faire preuve d'un esprit inattendu dans ses tentatives de séduction, alors que Boldman, arrivant sur scène après un tour au vestiaire (la didascalie le décrit comme « *powder'd, etc* »), devient la risée de son entourage<sup>250</sup>. La veuve Pleasant, que Boldman cherche à séduire, se moque de lui ouvertement, et se plaint de le trouver moins séduisant, accoutré de la sorte, qu'auparavant :

*Widow Pleasant* – [...] this is not the Colonel we saw to day, he was a very free, well humour'd Gentleman, and spoke his mind plainly; this is some flattering Courtier [...] Prithee Cousin let us stand a little further off, he makes my head ach worse than a Milliners shop; foh, what a stink of Essences is here<sup>251</sup> !

En voulant séduire à tout prix, Boldman est devenu un *fop* : la circulation possible entre les types de personnages est ainsi clairement confirmée. La scène se termine par le rire général de tout le groupe, qui rejette le maladroit. Boldman et Courtly, chacun à son tour, amusent aussi tous les deux la galerie à leurs dépens avec leurs vers médiocres, une caractéristique habituellement associée aux personnages dominés<sup>252</sup>. Même Lodovico dans *Flora's Vagaries* (Rhodes) doit recevoir de Flora une leçon de séduction, tant sa cour à Otrante est décevante, précipitée et balourde :

*Flora* – Is this the Courtship you use to Women?  
*Lodovico* – Why, do they use to be Courted otherwise?  
*Otrante* – Yes, Monster, honest Women do<sup>253</sup>.

Même en l'absence d'indice sur la mise en scène, il semble ici que l'erreur de Lodovico ait été de traiter Otrante avec l'indélicatesse dont il fait preuve avec les prostituées. Les deux femmes

---

<sup>249</sup> *Id.*, acte V, p. 67.

<sup>250</sup> W. CAVENDISH, *The Humorous Lovers*, *op. cit.*, (1667), acte II, p. 17 et suivantes.

<sup>251</sup> *Id.*, acte II, p. 18.

<sup>252</sup> *Id.*, acte V, p. 51 et suivantes. Pour être exact, Courtly est moqué pour chercher à séduire sa belle en parlant en vers, alors que Boldman écrit une chanson ridicule. Plus tard cependant, Boldman s'essaye aux vers, cette fois avec succès.

<sup>253</sup> R. RHODES, *Flora's Vagaries*, *op. cit.*, (1663), acte IV, p. 54.



sont ici témoins et juges des performances de Lodovico : si elles s'indignent toutes les deux (plutôt qu'Otrante seule) de leur piètre qualité, c'est bien que la séduction est autant une affaire de charme individuel qu'une performance, voire un spectacle à exécuter dans les règles de l'art, qui doit informer les jeunes femmes sur la valeur sociale et sexuelle du séducteur. De manière plus générale, Lodovico est bien mal assuré en ce qui concerne sa façon de traiter les femmes : si l'adjectif « noble » est sans cesse répété à son propos (« man full of vertue », « [he] has too much Nobleness to alter », et ainsi de suite), il commence tout d'abord par hésiter au moment où son ami Francisco lui propose d'enlever avec lui une jeune femme<sup>254</sup>. Ce moment de maladresse de Lodovico semble ainsi faire contrepoint avec le reste de ses caractéristiques de dominant, en particulier son habileté à l'épée, dont il donne plusieurs fois la preuve au long de l'action.

Pourtant en matière de duel et de combat, tous les personnages dominants ne font pas preuve d'une bravoure sans faille<sup>255</sup>. Même dans *Flora's Vagaries*, Lodovico, tenté tout d'abord de se battre, est poussé par Flora et Otrante à se cacher sous une table lorsque le vieux Grimani revient à l'improviste, dans une scène déjà commentée plus haut (ainsi « *Lodovico* – Well, if there be no remedy, I must: this is a judgement come, cover me, am I hid<sup>256</sup>? »). Dans cette scène qui tient de la farce, l'humiliation est consommée puisque le vieux Grimani, qui le prend pour un chien, lui assène même des coups de pied. On rappelle ici que si Lodovico n'est pas découvert, sa fierté est atteinte, comme en une parodie de mise à l'épreuve courtoise : outré, il quitte la scène en déclarant « Well, I think you have had tryal enough of my love, I wou'd not endure such another bout for the Dukedom<sup>257</sup> ».

D'autres exemples illustrent cette ambiguïté vis-à-vis du combat, élément fondamental du stéréotype dominant, comme le faux duel de Brisk et Raymund dans *The Humorists* (Shadwell). Ces deux personnages sont censés s'affronter au champ d'honneur, mais on comprend rapidement que seul Raymund est réellement prêt à prendre les armes : Brisk lui propose un marché, et accepte l'humiliation de faire croire à tous qu'il a été battu, pourvu qu'il

---

<sup>254</sup> Citations entre parenthèses : *Id.*, acte II, p. 20 et acte I, p. 3. Sur l'hésitation de Lodovico, on passe ainsi de « 'tis not quite honest », à « 'tis but a Noble kind of Bawdery », à la résolution finale « though I never was in Love, I do not like to see a Woman abused, that does not deserve it. I say they shall be not carried away against their will » (*Id.*, acte I, p. 3, 5 puis 11).

<sup>255</sup> Buckingham lui-même, et plus rarement Rochester, ont fait l'objet de rumeurs de couardise, car presque à chaque provocation en duel le combat a été ajourné. En général, il est vrai que beaucoup de provocations en duel n'aboutissent pas (J. H. WILSON, *The Court Wits of the Restoration*, *op. cit.* p. 29).

<sup>256</sup> Voir p. 323.

<sup>257</sup> R. RHODES, *Flora's Vagaries*, *op. cit.*, (1663), acte IV, p. 58-60.

évite de risquer sa vie<sup>258</sup>. Brisk a pourtant certaines caractéristiques du personnage dominant, et quant à Raymund, s'il n'est pas à l'initiative de cette compromission, il accepte pourtant le marché. Un peu plus tôt, le même Raymund s'était battu à mains nues (c'est-à-dire sans épée) contre un personnage féminin, une double dégradation, même si, la troisième occasion venue, il finit par prouver réellement sa valeur au combat<sup>259</sup>. D'autres personnages de la pièce, comme Crazy et Drybob, s'ils en ont quelques caractéristiques, correspondent moins exactement au type dominant. Ils entrent ainsi sur scène à l'acte III avec leur épée sortie, mais sans intention de se battre. Plus loin, une didascalie continue : « Crazy beats Dryb. Sword out of his hand, before he is aware on't », suggérant une certaine absence de maîtrise de la part des combattants. Enfin, Briske achève de brouiller les référents en déclarant, à propos du mousquet et du pistolet qu'il porte sur lui : « I alwayes love to do those things *en Cavalier*<sup>260</sup> ». Or les armes à feu ne sont justement pas les armes de choix des personnages *Cavalier*, qui leur préfèrent traditionnellement l'épée. En l'absence d'autre source d'information que le texte, et étant donné le brouillage des codes des types dans cette pièce, il est difficile d'établir avec certitude si le personnage est effectivement *Cavalier* mais incompetent, ou s'il ironise justement sur l'impéritie de ses adversaires. L'ambiguïté du statut du personnage de Crazy se poursuit jusqu'à la fin puisque, s'il ne parvient pas à épouser la riche jeune femme qu'il espérait, Theodosia, il parvient tout de même à s'assurer la fortune substantielle de Lady Loveyouth.

Enfin, on a déjà parlé du statut ambigu du personnage de Sir Arthur dans *Sir Salomon* (Caryll). Le personnage de Sir Arthur est constitué à la fois d'éléments de personnage dominant (il possède un domaine et un titre, consomme du champagne et parvient à se marier à la fin de la pièce avec une jeune femme acceptable) et d'autres ingrédients plus complexes. Single commence par dire à son propos : « he's a Landed man, and will fight », ce qui conforte l'attente d'un personnage dominant. Pourtant Single parvient finalement, par ses faux-fuyants, à éviter le combat sous un prétexte peu crédible (« Valour, Madam? Why that's the only fault I am guilty of: I'm too rash<sup>261</sup> »). Dans *The Debauchee* (Behn), le sauvetage héroïque de son oncle par le dominant Careless est une mise en scène qu'il a lui-même organisée pour rentrer dans ses

<sup>258</sup> T. SHADWELL, *The Humorists*, *op. cit.*, (1670), acte IV, p. 44 et suivantes.

<sup>259</sup> *Id.*, acte II, p. 19, puis acte IV, p. 57. Par ailleurs le personnage de Raymund est ambigu sur d'autres caractéristiques du personnage dominant : Brisk dit de lui par exemple « Brisk – [...] Raymund, a fellow that never wore a noble and polite Garniture or a white Perriwig ; one that has not a Bit of Interest at *Chatolins*, or ever eat a good Fricacy, Sup, or Rogust, in his life » (*Id.*, acte V, p. 66). Cette réversibilité du regard de dédain signifie-t-elle que Raymund s'écarte volontairement des excès de l'ethos dominant, ou marque-t-elle son insuffisance ?

<sup>260</sup> T. SHADWELL, *The Humorists*, *op. cit.*, (1670), acte III p. 28 et p. 30, puis p. 39.

<sup>261</sup> Voir « Can she resist a man of Estate, and title, with my Parts? » et « I have made the discovery of the rarest Champagne Wine in Town » (J. CARYLL, *Sir Salomon; or, The Cautious Coxcomb*, *op. cit.*, (1670), acte II, p. 30, acte IV, p. 67 et acte V, p. 82 pour l'ensemble des citations).

faveurs<sup>262</sup>. *The City-Heiress* (Behn) nous présente aussi une tentative de duel entre Charles Meriwill et Wilding, qui périclité finalement lorsque l'objet du duel, la veuve, refuse son statut de simple enjeu de la dispute. Ce cas rappelle celui de *The Rover* (Behn) où Belvile et Willmore se lancent dans un duel aviné qui finit par chuter dans le burlesque lorsque les deux combattants s'avèrent incapables de tenir leur arme<sup>263</sup>.

Ainsi, même sur la question de l'honneur et de la valeur au combat, attributs fondamentaux des personnages dominants en ce qu'ils les rattachent plus largement à l'imaginaire féodal, le discours héroïque est simultanément maintenu et déstabilisé chez des personnages qui ont des caractéristiques de dominants, avec de nombreux cas de personnages supposément dominants incapables de combler les attentes construites par le système des stéréotypes. La réplique suivante de Lady Vain dans *The Sullen Lovers* (Shadwell) illustre à merveille cette ambiguïté :

*Lady Vain* – For the truth on't is, Madam, a Lady without Vertue and Honour is altogether as detestable as a Gentleman without Wit or Courage<sup>264</sup>.

En effet, la sentence serait crédible si Lady Vain n'était pas elle-même... une prostituée, c'est-à-dire un modèle discutable de vertu et d'honneur féminins. Cet apparent lieu commun est donc entièrement renversé dans un nouveau retournement ironique.

Mais la remise en question la plus sévère de l'*ethos* du personnage dominant est sans doute menée par Shadwell avec *The Squire of Alsatia*, la pièce la plus tardive du corpus, à travers les personnages symétriques de Belfond Junior et Senior. Belfond Senior, l'aîné des deux, a toutes les manières du *rake* dominant classique. Ses amis, un groupe d'urbains dépravés qui va le trahir (ils hantent après tout l'*Alsatia*, un quartier de Londres où règne la pègre), cochent une à une toutes les cases du stéréotype. Le potentiel sympathique ou charmant du personnage est d'emblée désamorçé par la liste des *dramatis personae*, qui décrit Belfond Senior de la façon suivante :

Eldest Son to Sir *William*, bred after his Fathers Rustick, swinish manner, with great rigour and severity; upon whom his Fathers Estate is entayled; the confidence of which

---

<sup>262</sup> A. BEHN, *The Debauchee: or, the Credulous Cuckold*, *op. cit.*, (1677), acte V, p. 57.

<sup>263</sup> A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, *op. cit.*, (1682), acte I, p. 9 ; A. BEHN, *The Rover: or, The Banish't Cavaliers*, *op. cit.*, (1677), acte III, p. 37. La seconde version du prologue de *The Wild Gallant* (Dryden) présente un autre duel tragico-burlesque entre un nobliau de province qui se lance dans une carrière de *rake* et un garde de nuit « As some raw Squire, by tender Mother bred, / Till one and Twenty keeps his Maidenhead [...] Of Whetstones Park, he comes at lenth to Town, / Where enter'd, by some School-fellow or Friend, / He grows to break Glass-Window in the end: / His valour too, which with the Watch began, / Proceeds to duell, and he kills his man ». Dryden fait ici sans doute allusion à l'héroïsme de pacotille des échauffourées nocturnes des Court Wits, qui se terminaient régulièrement dans le sang.

<sup>264</sup> T. SHADWELL, *The Sullen Lovers: or, the Impertinents*, *op. cit.*, (1668), acte II, p. 19.

makes him break out into open Rebellion to his Father, and become leud, abominably vicious, stubborn and obstinate.

Pour le lecteur, Belfond ne saurait donc en aucun cas être un objet d'imitation, et on imagine que la mise en scène et le jeu d'acteur ont pu jouer le même rôle pour en convaincre le spectateur.

Dès l'acte I, on voit ainsi l'échange :

*Cheat* – Why, you broke Windows; *scour'd*, broke open a House in *Dorset Court*, and took a pretty Wench, a Gentlemans *Natural*, away by force [...]

*Hack* – For my part I love Magnanimity and Honour, and those things; and fighting is one of my Recreations.

Le tableau est ensuite complété par le défilé des tailleurs, perruquiers, modistes et chausseurs. Mais la véritable défaite pour le personnage de *rake* vient peut-être des conséquences de l'enlèvement orchestré par Cheat, conséquences évoquées par Belfond juste après :

*Belfond Senior* – Mr. *Cheatly* had an Aldermans young Wife run away with him, is Sued for't, and is in fear of a substantial Jury of City Cuckolds<sup>265</sup>.

On voit bien toute l'ambivalence de cette réplique : le jury de la *City* est toujours composé des cocus proverbiaux, mais cette fois la menace que celui-ci représente est sérieuse (« substantial », « is in fear of »). Pour le personnage de Cheat, il se pourrait bien que l'heure des comptes ait sonné. Belfond Junior, le frère cadet plus modéré, reconnaît à la fin de la pièce, comme pour prendre acte de la liquidation du stéréotype : « The Life of a Whore-master is a foolish, restless, anxious life<sup>266</sup> ».

Si la virilité des personnages dominants est équivoque, à l'inverse, certains personnages dominés excèdent le cadre de ce qui est attendu de leur type. On a déjà évoqué plusieurs cas où des personnages de *fop*, ou plus généralement de dominés, parvenaient à avoir des maîtresses. Le cas de Loveday dans *The London Cuckolds* (Ravenscroft) est particulièrement ambigu : à propos de sa condition socio-économique d'abord, puisqu'il est marchand, mais fait preuve d'une magnanimité guère caractéristique de sa condition théâtrale (« if done for covetousness, my Invocations have no strength » dit-il par exemple<sup>267</sup>). Son personnage contraste aussi avec les jeunes débauchés vérolés marqués par la déchéance et le dégoût<sup>268</sup>. Son rôle est celui d'un

---

<sup>265</sup> T. SHADWELL, *The Squire of Alsatia*, *op. cit.*, (1688), acte I, p. 3-6 pour toutes les citations. Le nom de Mr Cheatly renvoie au personnage de Cheat. Face à cette incohérence, j'ai pris pour référence le nom du personnage tel qu'indiqué dans les *dramatis personae*.

<sup>266</sup> *Id.*, acte V, p. 61.

<sup>267</sup> E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, *op. cit.*, (1681), acte II, p. 19.

<sup>268</sup> Voir par exemple *Id.*, acte II, p. 25.

amant revenant après des années d'absence pour trouver son amie mariée à un autre, un type non seulement associé aux personnages dominants, mais qui porte en lui l'idée d'une restauration symbolique aux échos politiques évidents (« I claim that title », dit ainsi Loveday, ce titre fût-il celui d'amant plutôt que de mari légitime<sup>269</sup>). De même, ses retrouvailles ambiguës avec Eugenia après de longues années d'absence semblent marquées à la fois du sceau de la permanence et de celui de la dégradation :

*Loveday* – Am I not like one that once lov'd you, and to whom you often kindly said, you could never love any other man? Is *Loveday* so lost in your remembrance? Have seven years so alter'd me, that I am nothing like the man I was?

*Eugenia* – *Loveday!* Is it you? Forgive my excess of wonder, your growth and the small Pox have so alter'd you, that I scarce know you in anything but your voice, and even that is alter'd too.

*Loveday* – You see, *Eugenia*, how subject we are to change; but my heart is still the same, and I wish yours were so too.

*Eugenia* – Be assur'd, *Loveday*, I can never hate the man I once lov'd so much<sup>270</sup>.

En fonction du jeu des acteurs, la mélancolie ou le comique de cette scène de retrouvailles peuvent varier. Mais c'est en tout cas une restauration bien équivoque qui est présentée ici, surtout si l'on prend en compte les traces de variole sur le visage de Loveday comme métaphores de cette déchéance<sup>271</sup>.

Le personnage de Sir Salomon, dans la pièce de John Caryl, a lui aussi un statut plus ambigu qu'il n'y paraît. Bien qu'il perde la femme qu'il se réservait et qu'il semble être assujéti par ses humeurs comme presque tous les dominés, le dramaturge donne pourtant à sa défaite des accents pathétiques, voire tragiques, inattendus. Ainsi le dramaturge accorde-t-il à Sir Salomon le temps de plusieurs soliloques pour exprimer toute la douleur de son amour perdu :

*Sir Salomon* – Unjust Stars? That a vain young Fellow [*sic*], not knowing what he does, but conducted by the hand of blind chance, should thus baffle me in my Love, my Reputation; and in one moment disappoint the whole design of my happiness, which with long study and labour, has been manag'd, by the most exact rule of Pollicy. That I should furnish him with Mony, to cut my own throat? And he, out of Kindness and Confidence, be the Informer of his own Treason against me<sup>272</sup>?

Le thème de la trahison (évoqué plus haut) et l'appel au *fatum* (« Unjust Stars ») peuvent être utilisés, en fonction de l'interprétation de l'acteur, comme des marques d'accents soit tragiques, soit héroï-comiques. On reconnaît en même temps ici l'opposition classique entre naturel des

<sup>269</sup> *Id.*, acte IV, p. 37.

<sup>270</sup> *Id.*, acte IV, p. 36.

<sup>271</sup> Le texte parle de « smallpox », qui désigne la variole, plutôt que de « pox », la vérole. Loveday n'aurait donc pas de trace de maladie vénérienne, même si la proximité des termes semble inviter un glissement.

<sup>272</sup> J. CARYLL, *Sir Salomon; or, The Cautious Coxcomb*, *op. cit.*, (1670), acte II, p. 29.

dominants et labeur des dominés en matière de séduction, bien sûr en faveur du naturel. Le deuxième soliloque confirme cette ambiguïté de ton :

*Sir Salomon* – O, how tender you are in hurting him! whilst at the same time you make nothing of breaking my heart, destroying my happiness, ruining my reputation, who have been a Nurse, a Father, and would have been a Husband to thee [...]. You can Love an impudent Ravisher, who comes to defloure thee, and leave thee a forlorn, prostituted thing, abandon'd to Beggery, and Shame; Him thou canst love: But me, who have rais'd thee from nothing, bred thee as my Child, made thee Mistriss both of my Heart and Fortune, me thou canst not love: I (fortsooth) must make my self more Lovely<sup>273</sup>.

Ici encore, le ton oscille entre le pathos (Sir Salomon est bien victime d'une trahison injuste), qui pourrait susciter une certaine sympathie de la part du public, et le comique classique du barbon qui n'accepte pas d'être trop vieux pour les jeux de l'amour<sup>274</sup>. Le degré de ridicule de Sir Salomon demeure incertain jusqu'à la fin de la pièce, puisque le dramaturge non seulement lui fait prendre conscience de ses folies et le force à se repentir, mais surtout lui évite l'humiliation publique finale en faisant disparaître son personnage de la scène avant une fin qui devrait normalement voir célébrer sa défaite par le groupe uni contre lui<sup>275</sup>. Ainsi, malgré le fait que le personnage de Sir Salomon a certaines des caractéristiques déterminantes du personnage dominé, plusieurs indices dramaturgiques semblent indiquer la possibilité troublante d'un traitement sympathique du personnage. Même ambiguïté dans *The Debauchee* (Behn) avec le personnage de Sir Oliver Thrivewell : alors que son nom doit le classer parmi les dominés (en tant que Puritain et en tant que parvenu), Sir Oliver s'avère être en réalité un patriarce patient, juste et généreux, qui ne cherche qu'à limiter les frasques les plus dangereuses de son fort capricieux neveu. Sir Oliver n'est d'ailleurs finalement pas cocu, bien que la menace pèse sur son personnage durant toute la pièce : Careless ne parvient pas à faire flancher sa tante, et la tentation de celle-ci avec Bellamy n'est pas actualisée, puisque celui-ci révèle en un coup de théâtre final qu'il est, en fait, une femme. Ce personnage déjoue donc finalement les attentes liées aux personnages dominés, alors que son neveu, qui a au contraire beaucoup des caractéristiques du personnage dominant, échoue à réaliser l'idéal de la masculinité qui y est associé.

---

<sup>273</sup> *Id.*, acte IV, p. 74.

<sup>274</sup> On trouve un écho à ce pathos à l'acte II, lorsque Sir Salomon gémit : « was vere Man so tortur'd, as I am, and yet constrain'd to dissemble his pain, and put a smiling Countenance upon his Torment? » (*Id.*, acte II, p. 29).

<sup>275</sup> L'autocritique de Sir Salomon a lieu elle aussi dans un soliloque : « I am to blame [...] All things duely weigh'd, Why should I lay the blame on others, when here within me lies my worst Enemy? [...] No, my designs of Revenge are vain, and unjust » (*Id.*, acte IV, p. 66).

## 5) Conclusions

Ainsi les masculinités dominantes triomphantes identifiées en première partie cohabitent-elles dans le discours comique avec des indices de représentations nettement plus ambigus. Maladies vénériennes, dangers du désir indiscriminé, potentiel homoérotique, personnages féminins indépendants et personnages dominés sympathiques viennent troubler l'actualisation de cette domination patriarcale, qui associe puissance sexuelle et supériorité plus générale<sup>276</sup>. De même, l'attitude des dominants vis-à-vis de l'amitié, de la loyauté ou de la bravoure au combat, construite par le système des stéréotypes, oscille constamment entre la réalisation de l'horizon d'attente établi par le système des stéréotypes et sa mise en échec. Le cas le plus manifeste de cette circulation est celui de *She Wou'd if She Cou'd* (Etherege) : Sir Oliver Cockwood, un « country knight » que son nom et ses performances sexuelles déplorables associent clairement au type dominé, passe pourtant le plus clair de son temps à boire dans les tavernes et à faire la noce en compagnie de prostituées<sup>277</sup>. De même, le type dominant est divisé dans la même pièce entre Sir Rake-hell, Courtall et Freeman, le premier perdant même un duel. Les caractéristiques des personnages, définies en première partie, subissent ainsi des variations thématiques importantes.

Étant donné le lien profond établi entre le comportement sexuel des dominants et leur appartenance politique, une telle confusion jette nécessairement le trouble sur l'interprétation politique des pièces : le danger de l'effémination en particulier, c'est-à-dire, au sens contemporain, de l'importance excessive accordée aux femmes et à la sexualité, est particulièrement chargé. Il faut ainsi nuancer l'affirmation de Susan Owen lorsqu'elle écrit, à propos du théâtre d'Aphra Behn, que le personnage royaliste exerce dans la sphère sexuelle le contrôle qui lui échappe dans la sphère politique (« the royalist rake has a control in the sexual sphere which is denied to him in the political sphere<sup>278</sup> ») : en réalité, le personnage royaliste se montre souvent déficient dans l'une comme dans l'autre. Le triomphe complet et définitif sur

---

<sup>276</sup> Il est vrai que si l'on suit le raisonnement de Mark Breitenberg, toute masculinité est en réalité, perpétuellement et par définition, en crise. L'ordre correspond à la phase où ses contradictions, qui ne s'apaisent jamais, sont assumées dans le discours (« 'order' prevails not where there are no anxieties, but where anxiety, paradox and contradiction can be assimilated, assuaged, contained or put to some productive use », M. BREITENBERG, *Anxious Masculinities in Early Modern England*, op. cit., p. 1).

<sup>277</sup> Sir Oliver Cockwood essaye même une épée, ce qui le fait ressembler à un *Cavalier* selon Rake-hell. Quelques pages plus loin, Sir Oliver prononce les termes de « civil war » (G. ETHEREGE, *She Wou'd if She Cou'd*, op. cit., (1668), acte III, p. 44 et p. 49).

<sup>278</sup> S. J. OWEN, « 'Suspect my loyalty when I lose my virtue': Sexual Politics and Party in Aphra Behn's Plays of the Exclusion Crisis, 1678-83 », *Restoration : Studies in English Literary Culture 1660-1700*, vol. 18, n° 1, Printemps 1994, p. 37-47, p. 40.

les dominés et sur les femmes semble toujours échapper au personnage dominant, et comme l'écrit Harold Weber : « the victories men win over women [*are*] never complete enough to achieve the sexual omnipotence they desire<sup>279</sup> ». À la frustration de ce désir irréalisé de puissance masculine absolue correspond à l'échec du fantasme de puissance politique incontestée, comme nous allons le voir à présent.

Le système des personnages, qui repose sur le lien rhétorique entre des caractéristiques morales et esthétiques pour former des stéréotypes, eux-mêmes à leur tour associés chacun à un pôle spécifique du spectre politique, est à la fois suffisamment fort pour que l'horizon d'attente soit maintenu comme horizon, mais aussi constamment remis en question par des écarts, des surprises, des glissements de caractéristiques qui brouillent le propos politique.

---

<sup>279</sup> H. WEBER, « Charles II, George Pines, and Mr. Dorimant: The Politics of Sexual Power in Restoration England », *op. cit.*, p. 208.



## **II. Variations structurelles : instabilité des repères historiques et idéologiques**

« (*What King, what Crown from Treasons reach is free,  
If Jove and Heaven can violated be*<sup>280</sup> ?) ».

Le système des personnages et de leurs caractéristiques individuelles n'est pas la seule manière d'interroger et de déstabiliser le sens politique dans les comédies. En réalité, à cette grille de lecture s'ajoutent des réflexions plus théoriques sur la nature du pouvoir et sur l'histoire, lointaine ou récente. Les questions de l'usurpation, de la succession royale, de la Providence divine, de la nature du pouvoir et de la source de l'autorité légitime deviennent de plus en plus aiguës avec les années de guerre civile : ce qui était jusque-là incontesté se trouve désormais fragilisé dans ses fondements-mêmes. Le théâtre n'échappe pas aux tensions contemporaines, issues de l'exécution du roi, des années de Commonwealth, de la perte progressive de confiance dans le monarque restauré, de la révolte de Monmouth, du pseudo-complot papiste ou encore de la Crise de l'Exclusion. Ces interrogations et anxiétés, qui constituent traditionnellement le matériau propre et la raison d'être de la tragédie, inflitrent même largement les comédies, qui s'enrichissent ainsi de concepts politiques illustrés, détournés, contestés, parodiés ou travestis<sup>281</sup>. La réplique de Surly dans *Sir Courtly Nice* (Crowne) à propos du maquillage des femmes constitue un exemple parlant de glissement de sens du politique au trivial :

*Surly* – ...all the Arts of Paints and dress are suborn'd to give a Bastard Beauty Title to Reign, because the Legitimate Face is fallen into contempt by familiarity<sup>282</sup>.

Si l'emploi des mots de « Bastard », « Title to Reign » et « Legitimate Face », en pleine rébellion de Monmouth, ne peut en aucun cas avoir été anodin, le discours reste cependant en deçà d'un discours critique cohérent, qui prendrait par exemple parti d'un côté ou de l'autre. La

---

<sup>280</sup> J. DRYDEN, *Astraea Redux. A Poem on the Happy Restoration and Return of his Sacred Majesty Charles the Second*, Londres, Henry Herringman, 1660, p. 6.

<sup>281</sup> Il faut ajouter à cela le cas intermédiaire de la tragi-comédie, que celle-ci soit nommée comme telle ou non. On pense par exemple par *The Rivals* (Davenant), où l'invasion de l'Arcadie par un roi voisin donne lieu à des considérations sur la tyrannie. Celles-ci sont cependant déstabilisées par le fait que les deux héros, Theocles et Philander, ont justement combattu aux côtés du roi tyran. La pièce n'est pas classée comme tragi-comédie dans l'édition originale (W. DAVENANT, *The Rivals*, op. cit., 1664). La possibilité de considérer une pièce comme une tragi-comédie modifie les attentes et le cadre interprétatif des tensions liées aux figures d'autorité. Étant donnée la souplesse des étiquettes génériques à l'époque, on sera cependant obligé d'accepter un degré de subjectivité dans la distinction entre ce qui appartient au genre de la comédie et les pièces qui relèvent de la tragi-comédie.

<sup>282</sup> J. CROWNE, *Sir Courtly Nice: or, It cannot be*, op. cit., (1685), acte IV, p. 34.

bataille pour fixer le sens de ces termes est le lieu d'une guerre politique et linguistique si âpre que ceux-ci menacent de sombrer dans la relativité, situation que décrit ainsi Rachel Willie :

While authors may have shared tropes to influence royalist and parliamentary opinions, these tropes were appropriated in different ways: the royalist and parliamentary discourse is not as stable as contemporaries and some later critics have suggested [...]. When those supportive of the Crown and those in favour of Parliament both believe they are upholding the traditional values, order and government of England, it is difficult to consider what is being subverted<sup>283</sup>.

Alternativement contestés et récupérés, les concepts de philosophie politique (Willie cite ici « traditional values », « order » et « government ») désignent des perspectives si différentes qu'ils finissent, sinon par se vider de leur signification, du moins par devenir difficilement saisissables. La comédie est l'un des lieux privilégiés de contestation de ce sens, avec notamment l'utilisation de termes politiques litigieux dans des situations triviales ou burlesque. Les notions qui agitent la vie politique, telles que « usurper », « tyranny », « liberty », ou « arbitrary power » pour n'en citer que quelques-unes, déjà en elles-mêmes objet de débats, de tractations et de récupérations, pénètrent le discours comique où leur sens se fragmente, se dissout et s'enrichit encore davantage à travers la multiplicité des usages métaphoriques ou ironiques, remettant en question la possibilité même de production d'un sens univoque.

Ces emplois peuvent fonctionner comme de simples clins d'œil, sans produire de sens politique verbalisable. Dans *The Souldiers Fortune* (Otway) par exemple, on voit apparaître des termes politiques chargés dans des comparaisons confuses :

*Beaugard* – Friend, Friend, there is a difference between a free-born English Cuckold, and a sneaking Wital of a Conquer'd Provence.  
*Courtine* – Oh, by all means! there ought to be a difference observed between your Arbitrary Whoring, and your Limited Fornication<sup>284</sup>.

Les « Arbitrary » et « Limited » sont ici appliqués sans rigueur dans la métaphore, qui articule moins le sens qu'elle ne semble le brouiller, pour ne suggérer finalement rien de plus précis, au-delà de l'effet comique, qu'une dégradation vague du politique. Les mêmes mots employés par Artall dans *City Politiques* (Crowne) subissent eux aussi d'importants glissements de sens. Lorsque Artall décide de se déguiser en Whig, il présente son entreprise de la manière suivante :

---

<sup>283</sup> R. WILLIE, *Staging the Revolution: Drama, Reinvention and History*, op. cit., p. 38-40.

<sup>284</sup> T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, op. cit., (1680), acte IV, p. 38.

*Artall* – I venture boldly into the Dominion of these Arbitrary Rogues, who have a strange absolute Authority over their own Consciences, in Lying and Swearing: But Love, Love, Love<sup>285</sup>.

Artall fait ici preuve d'irresponsabilité en ne pensant qu'à l'amour là où l'État est en danger, mais ce qui frappe encore davantage est le retournement des termes « absolute » et « arbitrary », notions puissantes de la rhétorique anti-Tory, pour désigner justement des pratiques Whigs. Glissements et retournements de sens, mensonges qui deviennent vérités, Whigs qui deviennent Tory et inversement : les ambivalences se succèdent dans la pièce à un rythme si vertigineux que parvenir à y saisir un propos politique stable représente un véritable défi. Ce genre de glissement de sens peut même évoquer le sujet sensible de la guerre civile, comme c'est le cas dans *Epsom-Wells* (Shadwell) :

*Carolina* – Nothing but love, love: always one Note like a Cuckow [*a cuckoo*].  
*Woodly* – Fine *Jilt* I can no more refrain myself, than a Fanatick full of new lights and revelations can himself [...] I am too loyal to rebel against you, but I may attack your evil Counsellors, your virtue and honour<sup>286</sup>.

Le jeu de mots a ici quelque chose de menaçant : le personnage dominant se compare à un fanatique, et même s'il assure Carolina de sa « loyauté » envers sa personne, la possibilité d'un renversement du pouvoir est toujours présentée comme désirable. Bien sûr, il ne s'agit là que d'une plaisanterie d'à peine quelques secondes, sans conséquences sur l'intrigue : on peut pourtant faire l'hypothèse que la persistance de ces glissements et jeux de mots est moins le symptôme d'un esprit de légèreté universelle qu'un malaise réel vis-à-vis de la précarité perçue du pouvoir royal. Sans chercher nécessairement à trancher, on peut néanmoins constater que les termes du débat politique contemporain saturent les comédies, sans pour autant obéir à une logique discursive clairement identifiable.

Au-delà de l'emploi de termes politiques précis, on peut aussi percevoir un écho de réflexion politique dans le traitement de la figure du père, aussi bien sur la scène tragique que sur la scène comique. Depuis la publication de *Patriarcha* de Robert Filmer surtout, le patriarche est, en plus d'une figure domestique, une image du monarque<sup>287</sup>. Le patriarche contre lequel s'élèvent les forces comiques n'est pas que le chef de famille : il est plus souvent un oncle qu'un père, dans un déplacement symbolique stratégique. Il est vrai que la remise en question

---

<sup>285</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte IV, p. 58.

<sup>286</sup> T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, *op. cit.*, (1672), acte III, p. 52.

<sup>287</sup> Selon le théoricien politique Sir Robert Filmer, le roi se doit d'avoir sur son peuple un pouvoir absolu. Filmer est connu comme rédacteur de tracts et ardent défenseur de la cause royaliste bien avant la publication posthume de son ouvrage principal, *Patriarcha*, en pleine Crise de l'Exclusion (1680). *Patriarcha* prône la soumission totale des sujets à leur roi comme celle de la famille au patriarche, la famille étant un modèle pour la nation.

de figures patriarcales défaillantes est l'un des *topoi* immémoriaux du genre comique, pourtant celles-ci se doublent à la Restauration d'un écho politique sensible. Dans l'éventail des situations possibles, nous nous intéresserons en particulier aux représentations comiques les plus chargées : les figures d'usurpateur, de monarque défaillant, ainsi qu'à la question de la Providence.

### 1) Autorités dysfonctionnelles : usurpateurs glorieux, monarques défaillants et patriarches en échec

La désobéissance, les joies de la transgression et la remise en question de l'autorité paternelle sont des principes comiques structurants depuis la naissance du genre. Plusieurs duos de personnages, surtout féminins, incarnent cette lutte entre l'esprit comique de transgression et l'esprit de sérieux et d'obéissance, par exemple Flora et sa cousine Otrante dans *Flora's Vagaries* (Rhodes). Alors qu'Otrante hésite à désobéir à son père, Flora quant à elle l'y encourage chaleureusement :

*Otrante* – I dare note infring [*sic*] my duty to my Father.  
*Flora* – I do not mean down right hostility. A little Rallio [*sic*] only that shan't flye past indemnity<sup>288</sup>.

Alors qu'Otrante incarne la soumission patriarcale, Flora, jouée par la charismatique Nell Gwyn selon la liste des *dramatis personae*, en propose la remise en question. À l'affrontement moral s'articule le choc de deux esthétiques : quand Otrante a des élans tragiques (elle s'exprime parfois en distiques héroïques), sa cousine Flora les brise systématiquement par des réponses sur le mode burlesque, comme dans cet exemple :

*Otrante* – Vertue must bear me up, and thanks to Fate,  
I can be good, although unfortunate.  
*Flora* – Most Phylosophically concluded, Cousin. You'll ne'e be worth the Bread you eat, till you leave making of speeches<sup>289</sup>.

Alors qu'Otrante parle de destin et de vertu, Flora refuse ces vellétés en ramenant sa cousine aux réalités du monde matériel quotidien, y compris les plus triviales (« worth the Bread you

---

<sup>288</sup> R. RHODES, *Flora's Vagaries*, op. cit., (1663), acte I, p. 2.

<sup>289</sup> *Id.*, acte I, p. 7.

eat »). L'obéissance et la désobéissance à l'autorité sont bien sûr des questions morales autant que politiques. La circulation symbolique est ainsi accélérée entre les figures de patriarches de comédie et leurs interprétations politiques.

#### a) Patriarches dégradés, monarques en difficultés et usurpateurs charismatiques

Certaines figures de patriarches vacillants semblent ainsi, en plus de leur inscription dans une tradition qui les conteste par nécessité (ainsi les pères tyranniques et les gérontes amoureux), se charger d'une portée politique spécifique et particulièrement forte. C'est notamment le cas lorsque ces figures font écho à des inquiétudes contemporaines autour de la personne, de l'image et de l'exercice du pouvoir de Charles II. Dans *Marriage A-la-Mode* (Dryden), on trouve par exemple un personnage de roi sans enfant en pleine crise de succession. Mais la plupart de ces inquiétudes tournent autour de la sexualité débridée du roi. Aucun exemple n'est à ce titre plus parlant que celui de la chanson chantée par le personnage de Betty dans *A Fond Husband* (D'Urfey) :

*A Monarch I'll be when I lie by thy side,  
And thy pretty Hand my Scepter shall guide;  
Till cloy'd with delight you confess with a Joy,  
No Monarch so happy, so pleasant as I<sup>290</sup>.*

Ce passage pourrait n'être qu'une simple chanson paillardes si cette figure de monarque satisfait et gorgé de plaisir insouciant n'en rappelait pas une autre, tout comme la métaphore pornographique du sceptre royal rappelle celle pour lequel Rochester a été banni de la cour :

Nor are his high desires above his strength:  
His scepter and his prick are of a length ;  
And she may sway the one who plays with th' other,  
And make him little wiser than his brother  
Poor Prince! thy prick, like thy buffoons at Court,  
Will govern thee because it makes thee sport.  
'Tis sure the sauciest prick that e'er did swive,  
The proudest, peremptoriest prick alive.  
Though safety, law, religion, life lay on 't,  
'Twould break through all to make its way to cunt.

---

<sup>290</sup> T. D'URFEY, *A Fond Husband: or, The Plotting Sisters*, op. cit., (1677), acte I, p. 2. On peut s'étonner du fait qu'un personnage féminin chante une chanson à la symbolique aussi manifestement phallique : un effet supplémentaire d'ironie ?

Restless he rolls about from whore to whore,  
A merry monarch, scandalous and poor<sup>291</sup>.

La métaphore du sceptre phallique n'est pas nouvelle. Le scandale vient bien plutôt de ce que ces vers célèbres lient sans ambiguïté l'obsession sexuelle de Charles II à ses échecs et insuffisances en tant que monarque (« Though safety, law, religion, life lay on't, / 'Twould break through all to make its way to cunt »). De même, les figures de patriarches et de monarques sont souvent, dans le corpus comique, des figures de la défaite. Susan Owen écrit ainsi :

The heroes of avowedly Royalist or Tory plays are often masochistic, passive, and paralyzed by a sense of the difficulty of right action. A second contradiction arises from the fact that, if absolute loyalty is to be heroic, it must be tested and found true even in the face of vitiated kingship. [...] Thus we find royal lies, ineptitude, passivity, misrule, 'effeminacy', and excessive mercy towards the kingdom's enemies, which are all failings for which Charles was criticized; arbitrariness, rage, and self-centeredness, considered to be faults in James; and lust and (quasi-) Catholicism, perceived faults of both [...] Tory tragedies often seem to depict a bleak world in which both family and states are vitiated by corruption; there is nothing to hold on to except an ideal of loyalty without hope of reward<sup>292</sup>.

Même si Owen pense ici plutôt au corpus tragique, ce constat s'applique aussi aux figures de royalistes des comédies, et en particulier aux figures de monarque. En réalité, toutes les figures de patriarches déchus sont représentées sur le mode comique, à une exception près : dans *The Spanish Fryar* (Dryden), le roi légitime a été déposé et jeté en prison, tandis qu'une usurpatrice occupe le trône. Malgré sa déchéance, il n'est pas décrit comme une figure comique, mais plutôt comme une figure énégiatique de martyr (« the good old King majestick in his Bonds<sup>293</sup> »). Plus loin dans la pièce, le roi est exécuté par l'usurpatrice par erreur<sup>294</sup>. Celle-ci regrette immédiatement son acte, et même si l'on apprend à la fin de la pièce que l'exécution n'a pas eu lieu, il est difficile de ne pas lire dans la figure du vieux roi un écho de celle de Charles I<sup>er</sup>, du moins tel qu'il se représente lui-même pour la postérité dans *Eikon Basilike*<sup>295</sup>. Mais cette figure noble est unique : tous les autres patriarches déchus sont ridicules. Il est vrai aussi que les

---

<sup>291</sup> David Vieth date ce poème de fin janvier 1673/4 (D. M. VIETH (éd.), *The Complete Poems of John Wilmot, Earl of Rochester*, op. cit., p. 60). Le poème vise en particulier Louise de Keroualle, une française catholique alors favorite du roi et soupçonnée d'être une espionne.

<sup>292</sup> Susan OWEN, « Drama and political crisis », dans D. PAYNE FISK (éd.), *A Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, op. cit., p. 164-165.

<sup>293</sup> J. DRYDEN, *The Spanish Fryar or, The Double Discovery*, op. cit., (1680), acte III, p. 41.

<sup>294</sup> La pièce est en réalité très ambiguë sur la volonté réelle de l'usurpatrice d'exécuter le roi légitime. La nouvelle reine donne un ordre équivoque à Bertam, avant de lui reprocher de lui avoir obéi en faisant exécuter le roi. Il est remarquable que la pièce ne tranche guère entre deux possibilités, qui conduisent à deux interprétations politiques radicalement différentes de la pièce : que l'usurpatrice ait volontairement donné un ordre ambigu d'une part, afin de se défonner d'une décision difficile, et que l'ordre ait réellement été mal compris d'autre part. Cette ambiguïté sera détaillé plus loin, p. 373.

<sup>295</sup> CHARLES I, *Eikon Basilike, the Pourtraicture of His Sacred Majestie in his Solitudes and Sufferings*, op. cit.

figures de monarques ne sont guère nombreuses dans le corpus, remplacées par des figures compensatoires de princes ou de vice-rois, comme souvent dans le monde comique<sup>296</sup>. On en trouve un autre cependant dans *The Rivals* (Davenant), le roi Arcon. Le monarque en question est présenté avant tout par son absence d'héritier et par l'inquiétude que cette absence suscite. Celle-ci disparaît ensuite complètement de l'intrigue : ses proches tentent de reconforter le roi en l'encourageant à penser plutôt à son anniversaire qui approche<sup>297</sup>. Malgré sa discrétion, il est cependant improbable qu'une telle représentation soit innocente, et que le thème soit passé inaperçu au moment historique où il devient clair pour tous que Catherine de Bragançe ne portera pas d'héritier et que la succession de Charles II sera par conséquent difficile<sup>298</sup>. L'unique figure du roi est donc ici caractérisée par son insuffisance virile et son besoin de distraction futile.

On a déjà suggéré combien les personnages dominants aux désirs incontrôlés illustraient et répercutaient des préoccupations contemporaines liées à la sexualité de Charles II, mais lorsque ces personnages deviennent des figures paternelles, leur caractère problématique est encore davantage appuyé. La figure de patriarche la plus dégradée est sans doute Sir Jolly Jumble, un proxénète qui tente de donner sa propre fille Sylvia à Courtine, et qui insiste pour que ses prostituées l'appellent « Papa », « Father » ou « Dady [*sic*]<sup>299</sup> ». La complicité marquée entre Craffy et son père (le *Podestà*) dans *City Politiques* (Crowne) a aussi une dimension perverse en ce qu'elle repose sur la corruption des cercles de pouvoir. Dans la scène suivante par exemple, le père et le fils se croisent par hasard à la cour :

*Podestà* – Ay, and how are you with the Vice-Queen?

*Craffy* – Vice-Queen!

*Podestà* – Ay, for Women have great power in all Courts. Did'st now come out of the Vice-Queen's side? [...] Why art so shy to thy Brother Courtier? I'm thy Brother Courtier now [...] Thou art close wi'me, but I'll be open with thee: I have sold all the *Whigs*, and my self into the Bargain; and what doest think the Court gave me? The Lord Treasurer's place<sup>300</sup>.

<sup>296</sup> Il faut rappeler ici que la séparation entre tragi-comédie et comédie est instable.

<sup>297</sup> W. DAVENANT, *The Rivals*, *op. cit.*, (1664), acte I, p. 5.

<sup>298</sup> On peut supposer que des répliques à la fonction chorique telles que celle de Crack dans *Sir Courtly Nice* (« *Pimps manage the great business o' the Nation. / That is – the Heavenly work o' propagation* », italiques dans le texte) pouvaient elles aussi avoir un écho embarrassant, bien que la pièce ait été jouée après la mort d'un roi aux bâtarde aussi nombreux (J. CROWNE, *Sir Courtly Nice: or, It cannot be*, *op. cit.*, (1685), acte IV, p. 44).

<sup>299</sup> T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, *op. cit.*, (1680), acte IV, p. 39. Le personnage de Sir Jolly Jumble a choqué nombre de critiques depuis sa création, comme le détaille Robert Hume (R. D. HUME, « Otway and the Comic Muse », *Studies in Philology*, vol. 73, n° 1, 1976, p. 87-116).

<sup>300</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte V, p. 70.

On retrouve dans ce paragraphe à la fois le thème du père qui fait l'éducation « sentimentale » (si l'on peut dire) de son fils, celui de l'influence abusive des femmes sur les figures de pouvoir, de la trahison comme caractéristique des personnages Whigs ainsi que de la corruption de la cour, qui pourrait signifier par métonymie celle du roi lui-même (ce sont lui et ses ministres qui distribuent en effet les titres et offices, davantage qu'une cour abstraite). Mais le détail le plus troublant est peut-être la dénaturation discrètement suggérée par le terme de « Brother Courtier » qu'emploie le père avec le fils, comme si la cour était un lieu dénaturant jusqu'aux liens les plus intimes.

Le duc de Mantoue, dans *The Assignation* (Dryden), va plus loin encore dans la représentation équivoque de patriarches dénaturés et dysfonctionnels. La pièce se déroule en terre catholique, où la corruption règne : le duc promet par exemple des sommes généreuses (« large Almes, and great Endowments ») à la mère supérieure du couvent qui abrite une novice qu'il convoite<sup>301</sup>. Alors qu'il a été décrit précédemment par son fils comme très âgé (« ancient »), le voici soudain enflammé par le désir après qu'une femme attirante, Lucretia, a dansé devant lui. Le duc, personnage le plus titré de la pièce, devient ainsi brusquement un vieux barbon de comédie, incapable de comprendre que tous se moquent de lui et que la jeune femme, par ailleurs aimée de son propre fils, repousse ses avances. « The good old Gentleman may dote, if he so pleases; but love, and fifty years old, are stark non-sense », résume avec bon sens Lucretia<sup>302</sup>. Pourtant le malaise des autres personnages face à cette figure théâtrale ambiguë, à qui le respect est dû mais qui se comporte comme le plus ridicule des personnages comiques, est aussi thématique, en particulier dans l'échange suivant entre Lucretia et son amant Frederick, le fils du duc :

*Lucretia* – But for such antient Fops, as (with reverence) your Father is,  
 What reason can thy have to be in Love?  
*Frederick* – Nay, your old Fop's unpardonable, that's certain – But –  
*Lucretia* – But what? Come, laugh at him.  
*Frederick* – But, I consider, he is my Father, I can't laugh at him.<sup>303</sup>

Toute l'ambiguïté de ce passage est contenue dans la première réplique : lorsque Lucretia parle du respect dû à la figure du père, est-elle entièrement ironique, comme tendraient à l'indiquer l'expression de « antient Fop » juste avant, et le rire qu'elle encourage juste après ? Lucretia suggère-t-elle à mots couverts qu'un patriarche au comportement indigne perd par là tout droit au respect ? Le passage place le personnage du duc entre le barbon et le *fop*, deux figures

<sup>301</sup> J. DRYDEN, *The Assignation: or, Love in a Nunnery*, op. cit., (1672), acte IV, p. 46.

<sup>302</sup> *Id.*, acte III, p. 35.

<sup>303</sup> *Id.*, acte III, p. 35. Lors de la première représentation de la pièce, le roi Charles II a par ailleurs... 43 ans.



comiques. Frederick ressent cependant une obligation supérieure vis-à-vis du patriarche, alors même qu'un peu plus loin son père va jusqu'à faire un chantage brutal aux amoureux<sup>304</sup>. C'est finalement à Lucretia qu'il revient de refuser d'obéir au duc en lui donnant insolemment une leçon de bon gouvernement au passage (« it give us a bad impression of a Princes wit, when we see fools in favour about his person<sup>305</sup> »). La jeune femme va jusqu'à user de mensonge pour récupérer une lettre qui la compromet. Elle ne sait pas cependant que le duc, qui possède la lettre, ment aussi, alors que le public, lui, perçoit toute l'ampleur de la compromission du souverain lorsque celui-ci lui promet pour la convaincre : « Repose you trust / Upon my Royal word<sup>306</sup> ».

Le désir œdipien inversé du duc prend par ailleurs un tour politique plus inquiétant lorsque celui-ci laisse éclater sa violence et veut forcer Lucretia à dévoiler son identité comme dans le passage suivant :

*Duke* – [...] you us'd me ill, and now are in my power.  
*Lucretia* – But you, I hope, too noble  
 To destroy the Fame of a poor silly woman<sup>307</sup>.

Même si le terme n'est pas prononcé, l'action du duc se lit comme un abus de pouvoir manifeste. Et entre la tyrannie privée et la tyrannie politique, il n'y a qu'un pas que le duc finit par franchir. Bientôt le coup d'État menace : la comédie risque ainsi de se changer en tragédie. Tout à son désir, le duc abandonne aussitôt son armée à son second<sup>308</sup>. Frederick, soutenu par un groupe de rebelles, semble alors vouloir renverser son père, qui se désigne lui-même comme fou (« Mad-man »). Dans des instants de lucidité tels que le passage suivant, le patriarche désapprouve lui-même ses propres errances :

*Duke* – You have taken a popular occasion, I am now a ravisher of chastity, fit to be made prisoner first, and then depos'd  
 No, I confess I have deserv'd my fate;  
 For, What had these gray hairees to do with Love?  
 [...] Thou doubly art my slave,  
 Both Son and Subject. I can do thee no wrong,  
 Nor hast thou right t'arraign or punish me<sup>309</sup>.

---

<sup>304</sup> « His Holiness you Unckle, shall never be acquainted with your flight, on Condition that you wholly renounce my Son, and give your self to me » (*Id.*, acte V, p. 63).

<sup>305</sup> *Id.*, acte III, p. 35.

<sup>306</sup> *Id.*, acte V, p. 69 (la page est incorrectement numérotée 59 dans l'édition originale). On note au passage que le duc devient ici un roi, ce qui suggère ici encore une forte identification de la figure à Charles II.

<sup>307</sup> *Id.*, acte VI, p. 48.

<sup>308</sup> *Id.*, acte V, p. 66.

<sup>309</sup> *Id.*, acte V, p. 72.

La scène expose avec clarté l'hésitation du duc entre la lucidité (« fit to be made a prisoner first, and then depos'd ») et sa tentation d'abuser de son pouvoir de père et de souverain. Frederick aussi hésite, considérant que son père, désormais dénaturé, n'est plus digne de l'autorité qui lui est due par la nature, un discours qui, transposé dans la sphère politique, est pour le moins subversif (« *Frederick* – 'Tis true, he is my Father; but when Nature / Is dead in him, Why should it live in me<sup>310?</sup> »). Contrairement à son père auquel il devient alors moralement supérieur, Frederick choisit cependant le devoir en refusant finalement la position de rebelle (« But reason now has reassum'd its place, / And makes me see how black a crime it is / To use a force upon my Prince and Father<sup>311</sup> »). C'est cette soumission unilatérale qui finit par apaiser le père et mettre un terme à un conflit œdipien déplacé qui a mis en danger l'État. La mère supérieure revient alors sur scène et applaudit ce retour de tous à la raison :

*Sophonra* – I have, with joy, o'erheard this happy change,  
And come, with blessings, to applaud your conquest,  
Over the greatest of Mankind, your self<sup>312</sup>.

Si l'on évite de justesse la fin tragique, l'intempérance sexuelle chez un monarque est ici désignée comme une menace politique tout à fait sérieuse. Et si le duc finit par céder Lucretia à son fils, le patriarche ne s'est montré tout au long de la pièce à la hauteur ni de son rôle de père, ni d'un rôle d'amant, ni d'un rôle de chef d'État.

L'échec de la figure paternelle n'est sans doute nulle part plus explicite que dans *The Squire of Alsatia* (Shadwell). La pièce met en parallèle en réalité deux pères, Sir William et Sir Edward Belfond, qui sont aussi frères. Sir William est une figure classique ; pourtant, condamné sans appel dès la liste des *dramatis personae*, il est décrit de la façon suivante :

A Gentleman of above 3000*l. per annum*, who in his Youth had been a Spark of the Town; but married and retired into the Country, where he turn'd to the other extreme, rigid, morose, most sordidly covetous, clownish, obstinate, positive and froward.

On peut comparer cette description à celle de son frère, Sir Edward :

His Brother, a Merchant, who by lucky hits had gotten a great Estate, lives single with ease and pleasure, reasonably and virtuously. A man of great humanity and gentleness and compassion towards mankind: well read in good Books, possessed with all Gentlemanlike qualities.

---

<sup>310</sup> *Id.*, acte V, p. 66.

<sup>311</sup> *Id.*, acte V, p. 73.

<sup>312</sup> *Id.*, acte V, p. 74.

Sir Edward a un passé de marchand tandis que Sir William a tout d'un ancien personnage dominant. Pourtant, comme le veut le contraste entre les termes de « Gentleman » et « Gentlemanlike », seul le premier fait preuve de qualités exemplaires. On voit que Sir William a hérité ici de caractéristiques normalement attribuées aux personnages dominés, en particulier l'avarice, et que son fils, Belfond Senior, n'est pas à la hauteur de l'*ethos* Tory chevaleresque auquel son éducation aurait dû le préparer<sup>313</sup>. À l'inverse, chez Sir Edward, des caractéristiques autrefois douteuses, comme l'association avec le monde du droit, sont explicitement valorisées : Belfond Junior reçoit ainsi une éducation en littérature classique, mais aussi en sciences naturelles et en droit, choix que son père adoptif défend en disant que tout cela est nécessaire à la formation de ce qu'il appelle : « a Compleat accomplished *English* Gentleman<sup>314</sup> ». Lorsqu'il est question de marier leurs fils, alors que Sir William veut faire épouser au sien une riche « Precisian », son frère, plus prudent et soucieux du bonheur de son fils, s'inquiète des désaccords possibles entre les futurs époux de religions différentes<sup>315</sup>. Tout au long de la pièce, Sir Edward fait preuve de patience et de compréhension envers les manquements de son fils, mais la fin marque son triomphe puisque tous les autres personnages, de Sir William aux deux fils, reconnaissent la supériorité de ses méthodes pédagogiques<sup>316</sup>. L'ancien marchand est donc un bon père, alors que les méthodes de Sir William ont conduit son fils à la déroute : au sommet de la crise, Belfond Senior, l'aîné des deux frères, va jusqu'à renier celui qui l'a fait naître<sup>317</sup>. L'éducation stricte et autoritaire de Sir William, reflet de valeurs anciennes, échoue en provoquant chez le fils un esprit de contradiction destructeur. *The Squire of Alsatia* offre donc une réflexion sur la paternité, mais en mettant à distance les valeurs royalistes traditionnelles, patriarcales et autoritaires, au profit d'une vision plus souple et consensuelle de l'exercice du pouvoir paternel, fondé sur la liberté individuelle.

De plus, la désobéissance filiale, lorsqu'elle est désignée par le terme de rébellion, comme dans *The Assignment*, peut prendre une résonance politique particulièrement aiguë rappelant explicitement les événements douloureux des années 1640. Ce n'est pas un hasard si Belfond Junior, toujours dans *The Squire of Alsatia* (Shadwell), emploie pour parler de son frère, la brebis égarée, la double métaphore de la rébellion et de la restauration : « I will retrieve

---

<sup>313</sup> On le voit par exemple s'enfuir à l'acte IV au lieu de se battre. Au fond, Belfond Junior est une fois encore le véritable détenteur des valeurs chevaleresques (T. SHADWELL, *The Squire of Alsatia*, *op. cit.*, (1688), acte IV, p. 59).

<sup>314</sup> *Id.*, acte II, p. 29.

<sup>315</sup> *Id.*, acte IV, p. 48.

<sup>316</sup> *Id.*, acte V, p. 61 et suivantes.

<sup>317</sup> *Id.*, acte III, p. 42.

your Rebel Son, and immediately restore him to you<sup>318</sup> ». Dans *Sir Salomon* (Caryll), les termes de « Rebel » et « Rebellious » sont répétés de nombreuses fois dès la scène d'ouverture, et se chargent en plus d'échos bibliques (comme la réplique « that Prodigal and Rebell of my House, whom you call my Son<sup>319</sup> »). L'indocilité de l'enfant est aussi clairement politisée lorsque s'affrontent d'une part les personnages partisans de l'ordre (« how heinous a Crime of Rebellion is in a Child to a Parent », dit par exemple le *Justice Mr Wary*) et ceux, comme Julia, qui affirment la légitimité de la rébellion (devant ce qu'elle affirme être un crime odieux, « so odious a President [*sic*] of tyranny in the eyes of the whole world<sup>320</sup> »). Le fait que le premier personnage soit dominé et le second du côté des dominants achève d'obscurcir le degré d'autorité et de crédit qu'il convient d'accorder à l'une ou l'autre affirmation. Dans *The Surprisal* (Howard), c'est cette fois la passion qui est associée au champ lexical de l'insurrection par la division du sujet qu'elle provoque :

*Cialto* – Yet still there is a mutiny within  
Against those Laws which honour strictly makes;  
And passion like a cunning Traitor sets  
The name of liberty on its own Rebellion<sup>321</sup>.

Si Cialto semble déterminé à lutter contre cette rébellion traîtresse qui s'arroge indûment le nom de liberté (un élément rhétorique fortement associé au camp parlementaire, puis Whig), la présence même de cette métaphore semble suggérer combien l'angoisse de cette possibilité demeure latente. Dans *The Humorous Lovers* (Cavendish), la métaphore de la passion comme rébellion politique réapparaît, mais cette fois dans un contexte plus ambigu :

*Emilia* – You always lov'd your liberty so well,  
Your heart will son be tempted to rebel.  
*Courtly* – Princes, when once their Subjects hearts they gain,  
Free from Rebellion, may surely Reign.  
*Emilia* – But love his Empire never can secure,  
Since that destroy's it, which shou'd make it sure<sup>322</sup>.

Le terme de « liberty », ainsi que ceux de « Subject » et « Reign », font plus que suggérer une interprétation politique dépassant la simple situation comique. Mais si le parallèle est à prendre au sérieux, il laisse entendre que pas plus que celui de l'amour, l'empire du Prince ne saurait être à jamais protégé de la menace de révolte. Plus inquiétante encore est la déclaration de

<sup>318</sup> *Id.*, acte V, p. 64. Voir aussi la dispute entre père et fils de l'acte IV, p. 56.

<sup>319</sup> J. CARYLL, *Sir Salomon; or, The Cautious Coxcomb*, *op. cit.*, (1670), acte I, p. 7.

<sup>320</sup> *Id.*, acte II, p. 20-21. Il s'agit sans doute d'une erreur d'imprimerie sur le mot « precedent ».

<sup>321</sup> R. HOWARD, *The Surprisal*, *op. cit.*, (1662), acte V, p. 53.

<sup>322</sup> W. CAVENDISH, *The Humorous Lovers*, *op. cit.*, (1667), acte II, p. 12.

Torrismond, héros de la pièce, à la reine usurpatrice qu'il aime dans *The Spanish Fryar* (Dryden) :

*Torrismond* – You are so beautifull,  
So wondrous fair, you justifie Rebellion<sup>323</sup>.

Que Torrismond puisse faire des déclarations aussi scandaleuses, quand bien même celles-ci ne seraient à interpréter que sur un mode comique douteux, suggère *a minima* la compromission du personnage, qui est pourtant aussi héritier du roi légitime. Que la pièce soit représentée au début des années 1680, au cœur des tensions de l'*Exclusion Crisis*, ne fait qu'ajouter au caractère inquiétant de l'affirmation. Le contexte comique ne suffit pas à éliminer les connotations séditieuses de l'idée de rébellion, et l'application nonchalante de ce terme à une situation politiquement tendue, puisque le désir de Torrismond fait planer sur la pièce la menace d'une véritable guerre civile. Le spectateur oscille donc entre agacement face à la faiblesse du personnage amoureux et inquiétude quant aux conséquences politiques de cet aveuglement qui rappelle beaucoup celui du monarque réel.

Le conflit générationnel et le discours passionnel typique des comédies prend donc, par le simple emploi du terme de rébellion pour le désigner, une connotation politique et historique inquiétante. Ainsi, comment faut-il comprendre le refus de Lugo dans *The Slighted Maid* (Stapylton) d'obéir à l'autorité de celui qui est pourtant présenté comme un bon père ? La question est d'autant plus épineuse que la pièce est dédiée au duc de Monmouth, fils aîné mais bâtard du roi, qui commence à occuper une place importante dans la vie politique du pays. La pièce est aussi parsemée de critiques discrètes de l'obsession sexuelle, par exemple à travers la figure de Jupiter dans laquelle on reconnaît celle du monarque. C'est le cas par exemple dans le passage suivant :

*Salerno* – I'll pay these better than young *Jupiter*  
Paid his Procurer, when the wanton God  
Coin'd himself into Gold<sup>324</sup>.

---

<sup>323</sup> J. DRYDEN, *The Spanish Fryar or, The Double Discovery*, *op. cit.*, (1680), acte III, p. 42. *The London Stage* rapporte une lettre de Daniel Finch datée de mai 1689 indiquant que *The Spanish Fryar* a été interdite, sans en préciser la raison : « The choice of the play was the Spanish Fryar, the only play forbid by the late K---. Some unhappy expressions, among which those that follow, put her in some disorder, and forc'd her to hold up her fan » (W. VAN LENNEP, E. L. AVERY et A. H. SCOUTEN (éd.), *The London Stage, 1660-1800*, *op. cit.*, page inconnue\*). Susan Owen considère la distinction entre rébellion légitime et illégitime comme un trope Whig (Susan OWEN, « Drama and political crisis », dans D. PAYNE FISK (éd.), *A Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, *op. cit.*, p. 169.

<sup>324</sup> R. STAPYLTON, *The Slighted Maid*, *op. cit.*, (1663), acte II, p. 29.

Jupiter, figure divine de l'autorité patriarcale absolue, est ici corrompue par son recours à un maquereau (« Procurer ») qu'il doit payer en monnaie sonnante et trébuchante, dans un écho dégradé de sa séduction de la jeune Daphné. Plus tôt, la pièce présentait déjà un jeu étrange sur les mots de « King » et « pimp », et plus loin c'est Iberio qui ajoute, comme pour achever la formulation de la critique : « The Clay a Lover's made of, will not mould / A politician ». Enfin, lors du pardon général final, Salerno termine sur des mots ambigus :

*Salerno* – [...] a just Reward for this deserving Soldier,  
That boldly, at his lowest ebb of Fortune,  
Durst check a Prince in his carier to Vice<sup>325</sup>.

Cette dernière réplique semble insister sur l'aspect critique de la pièce vis-à-vis des figures d'autorité patriarcale, qui ont besoin d'être contrôlées (« Durst check a Prince »).

À la représentation défaillante de la figure du roi correspond la remise en question des sources de sa légitimité. Bien qu'associés plus étroitement au discours tragique, le corpus (tragi-)comique s'empare aussi de ces questionnements de façon marginale. Comme on l'a déjà rapidement évoqué, *The Spanish Fryar* (Dryden) est sans doute la pièce qui pose avec le plus d'acuité et de complexité la question de l'usurpation, qui s'y articule à des représentations des rôles genrés particulièrement inattendues. Torrismond, héritier légitime d'un trône dont son père a été chassé, a épousé en secret l'usurpatrice Leonora dont il est fou amoureux (« Th'Usurper of my Throne, my House's Ruin, / The Murderer of my Father, is my Wife<sup>326</sup>! »). « 'Tis but a moment since I have been King, / And weary on't already; I'm a Lover / Am lov'd, possess », s'exclame-t-il, assumant de se considérer comme amant avant que d'être roi : faute non seulement caractéristique du monde tragique, mais aussi critiquée dans le monde comique, à travers les nombreuses figures de personnages dominants esclaves de leur désir. Cet amour est d'autant plus condamnable que le spectateur est amené à croire jusqu'à la fin de la pièce que Leonora, qui place elle aussi l'amour au-dessus du devoir, a fait exécuter le père de Torrismond, le monarque légitime déposé. Ce système symbolique, où les usurpateurs constituent des

---

<sup>325</sup> *Id.*, acte II, p. 27, acte IV, p. 66 puis acte V, p. 89. Le caractère inapproprié des amours de la figure du souverain est également souligné par Filomarini, qui se demande : « Shall such a Prince languish for such a Toy? » (*Id.*, acte IV, p. 61).

<sup>326</sup> Plusieurs éléments dans cette situation rappellent les rumeurs d'un mariage secret, qui circulent à partir de 1671, entre la Française Louise de Kéroualle et Charles II. Ces allégations provoquent beaucoup d'angoisses, surtout du fait de la nationalité de Kéroualle, qui la rend suspecte de pratiquer l'espionnage. La réplique de Leonora (« While both our Souls came upward to our Mouths, / As neighbouring Monarchs at their Borders meet ») pourrait constituer un indice discret de cette double-lecture (J. DRYDEN, *The Spanish Fryar or, The Double Discovery*, *op. cit.*, (1680), acte V, p. 65). Par souci d'exactitude, il faut préciser que Leonora n'est pas usurpatrice elle-même, elle est la fille de l'usurpateur mort.

monarques inaptes, est pourtant complexifié par la présentation régulière de Leonora comme un monarque charismatique et compétent, malgré ses faiblesses manifestes. Le personnage est particulièrement ambigu : la mise en scène ou le jeu d'acteur pourra insister sur son statut de reine, son expression en vers, le fait qu'elle confie son amour à sa suivante en espérant tout d'abord résister à la force de celui-ci. En même temps, sa condamnation à mort du roi déposé (qui doit lui permettre d'épouser celui qu'elle désire) repose sur un prétendu « malentendu » avec Bertran, dont le degré de sincérité repose largement sur l'interprétation de l'actrice :

*Bertran* – So long as there's a Head,  
Thither will all the mounting Spirits fly;  
Lop that but off; and then –  
*Queen Leonora* - My Vertue shrinks from such a horrid Act.  
*Bertran* - This 'tis to have a Vertue out of season.  
Mercy is good; a very good dull Vertue;  
But Kings mistake its timeing; and are mild,  
When manly Courage bids 'em be severe:  
Better be cruel once than anxious eve<sup>327</sup>.

La perspective clairement machiavélienne que conseille Bertran à la reine peut déplacer la responsabilité sur lui et laver Leonora de la responsabilité du meurtre d'un monarque légitime. Mais le prix de l'innocence de Leonora est de devenir une figure de monarque faible et influençable, ce qui apparaît distinctement dans le soliloque suivant :

*Queen Leonora* – Our Passions, Fear and Anger, Love and Hate,  
Meer senseless Engines that are mov'd by Fate;  
Like Ships on Stormy Seas, without a Guide,  
Tost by the Winds, and driven by the Tyde<sup>328</sup>.

Si c'est une chose pour un monarque (fût-il un usurpateur) d'exprimer la violence d'une passion qui le fait hésiter dans son devoir, c'en est une autre de se présenter comme d'emblée soumis aux aléas de ses penchants. Son sexe féminin amoindrit peut-être la portée subversive d'une telle déclaration, mais sa proposition à Torrismond de convoler en noces secrètes, ainsi que son refus de sa propre responsabilité une fois le crime commis, paraissent eux aussi peu appropriés à un personnage de reine. Leonora est-elle défaillante parce qu'usurpatrice, parce qu'humaine, parce qu'amoureuse ? En tout cas, Torrismond semble lui aussi mettre sa rhétorique et sa morale au service de son amour lorsqu'il proclame :

*Torrismond* – Kings Titles commonly begin by Force,  
Which Time wears off and mellows into Right:

---

<sup>327</sup> Voir *Id.*, acte III, p. 40

<sup>328</sup> *Id.*, acte III, p. 41.

So Power, which in one Age is Tyranny,  
Is ripn'd in the next to true Succession<sup>329</sup>.

Cette réplique suggère que les sources de la légitimité d'un prince tiennent davantage à l'habitude qu'à aucune source extérieure, et va même jusqu'à affirmer que la tyrannie peut, par accoutumance, finir elle aussi par paraître légitime. Tenir un tel discours en 1681 est pour le moins délicat, après plus de trois ans de débats virulents sur la légitimité pour le catholique Jacques, frère de Charles, d'être exclu de la succession au trône à cause de son catholicisme.

On voit ainsi qu'à travers la question de l'autorité paternelle et de ses limites, c'est la question de l'autorité patriarcale en général, y compris celle du monarque, qui hante les comédies dès les années 1660. Les figures de monarques dégradés, déchus, esclaves de leurs passions ou ridicules ponctuent le discours comique, reflétant les crises et anxiétés liées à l'exercice du pouvoir des Stuart. Les figures d'usurpateurs sont marginales, mais leur traitement ambigu semble refléter la même instabilité symbolique, en particulier en ce qui concerne les passions amoureuses du monarque, et leur propension à menacer la stabilité du royaume.

#### b) Incertitudes de la Providence et figures ambiguës de Restauration

« ... intrigues, like Lab'rinth, are design'd...  
Where Expectation may intangled be,  
But not so long as never to get free<sup>330</sup> ... »

De nombreuses comédies exploitent le thème de la Providence, lieu de débat religieux âpre et terme politique aussi opportun que précaire en période de Restauration. Comme le développe Harold Weber dans *Paper Bullets*, l'idée de la Providence est cruciale pour construire le retour contingent et incertain de Charles sur le trône comme un événement nécessaire, mythique, un retour inévitable à l'ordre naturel du monde, même si Weber précise que le concept a déjà perdu de sa force persuasive en 1660<sup>331</sup>. Weber développe en particulier le cas

---

<sup>329</sup> *Id.*, acte IV, p. 61.

<sup>330</sup> W. DAVENANT, *Poem to the King's Most Sacred Majesty*, Londres, Henry Herringman, 1663, p. 26.

<sup>331</sup> « Providential history did not lose its explanatory power all at once during the XVII<sup>th</sup> century, but it became only one among competing models ». Weber insiste également sur le caractère performatif de l'idée de Providence, qui construit le triomphe qu'elle prétend décrire (H. WEBER, *Paper Bullets: Print and Kingship under Charles II*, *op. cit.*, p. 4 et p. 7). Sur l'inscription de la Providence dans le discours historique du XVII<sup>e</sup> siècle, voir par exemple G. FERREYROLLES, *L'Influence de la conception augustiniennne de l'histoire au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Société d'étude du XVII<sup>e</sup> siècle, 1982. Sur l'importance de la Providence dans le discours de la première Restauration, voir aussi M. MCKEON, *Politics and Poetry in Restoration England: The Case of Dryden's « Annus Mirabilis »*, *op. cit.* Selon l'historien Ronald Hutton, l'euphorie ayant supposément suivi la Restauration fut d'une durée si courte qu'on peut même douter de son existence : « [the records] spoke for a rapid and widespread impression that Charles was a



symbolique du chêne royal de la bataille de Worcester : défait, le roi en déroute se serait caché dans un arbre avant de s'enfuir. Ce revers humiliant, à son retour sur le trône, devient paradoxalement un symbole de son triomphe : incorporé dans des schémas d'épreuve et de résurrection que Weber juge typiques de la romance, le chêne protecteur devient l'arbre par excellence de la nation, de sa flotte puissante, de son agriculture nourricière. La scène d'exposition de *The Royalist* (D'Urfey) s'appuie sur ce réseau symbolique lorsqu'elle présente Kinglove donnant un discours solennel sous un chêne (« nothing can make me an Orator but Loyalty and the Royal Cause<sup>332</sup> »). Aucune allusion à l'humiliation de la défaite dans ce passage, y compris lorsque Kinglove raconte son passé guerrier et celui de celle qui le suit loyalement, Philippa. La défaite de Worcester est ainsi réécrite comme une victoire providentielle. Ainsi que l'écrit Weber : « His return as king signals an end to the upside-down carnival that the nation had so long endured<sup>333</sup> ». L'historien Jonathan Scott souligne aussi les paradoxes et difficultés rhétoriques du discours de restauration, qui s'appuie idéologiquement sur une continuité nécessairement problématique :

Indeed the restoration settlement, by restoring the old structures, restored many of the old problems as well. At the very least it failed to adequately address them. Thus restoration memory could be drawn upon for constructive and for destructive purposes<sup>334</sup>.

Le recours à un passé qui est à la fois lieu de conflit et source du bon droit comme autorité légitimante est aussi indispensable qu'il est ambigu, et le recours à l'anticipation qui sous-tend l'idée de Providence ne l'est pas moins. Certes, l'idée de la Providence permet l'intégration dans une logique téléologique positive des changements récents, sans nécessité d'en diminuer la portée. Mais la réversibilité auto-justificatrice du discours de Providence, qui justifie tout rétrospectivement sans distinction, est ce qui en fait la fragilité : la notion est surtout affaiblie par son utilisation récurrente dans la politique cromwellienne, comme l'a démontré l'historien Blair Worden, et sa récupération par Charles II produit un effet d'ironie qui n'échappe pas aux

---

debauched spendthrift who neglected public business and disgraced his office ; I could find no trace of the popularity so consistently and confidently proclaimed for him by the non-academic authors » (R. HUTTON, *Debates in Stuart History*, op. cit., p. 144). Barry Coward ne dit pas autre chose lorsqu'il écrit : « Amid the confusion and complexities of post-Cromwellian politics one fact shines out: the lack of widespread enthusiasm for the Stuarts » (B. COWARD, *The Stuart Age*, op. cit., p. 281).

<sup>332</sup> T. D'URFEY, *The Royalist*, op. cit., (1682), acte I, p. 4.

<sup>333</sup> H. WEBER, *Paper Bullets: Print and Kingship under Charles II*, op. cit., p. 28.

<sup>334</sup> J. SCOTT, *England's Troubles: Seventeenth-Century Political Instability in European Context*, op. cit., p. 164. Peu auparavant, Scott décrit la Restauration comme « superficielle » (*Id.*, p. 162).

contemporains<sup>335</sup>. La Providence est donc un instrument rhétorique indispensable pour assoir un régime de restauration, mais aussi fragilisé par la flexibilité de ses emplois.

*The Surprisal* (Howard) est une pièce du début du règne de Charles II qui reflète encore une certaine confiance en l'idée de Providence. La référence est prise en charge par le dominant Miranzo, qui s'exclame, en plein apogée des tensions :

Yet there's a Providence above that knows  
The roads which ill men tread, and can direct  
Enquiring Justice: the Passengers that travel  
In the wide Ocean, where no paths are,  
Look up, and leave their Conduct to a Star<sup>336</sup>.

Sa confiance est bien récompensée : à la fin de la pièce, Cialto triomphe de l'adversité. Dans *The Royalist* (D'Urfey) cependant, une pièce bien postérieure, c'est l'utilisation du concept par les adversaires de la couronne qui s'exprime à travers le personnage de Jonas, un intrigant chargé de diffuser la propagande du *Commonwealth* par des prédictions farfelues :

*Jonas* – The Weed *Loyalty* is (thanks to Providence) rooted out, and *Interest* planted in its place; instead of *Honesty* we have *Cunning*, instead of *Conscience* a *Commonwealth*, And instead of *Religion*, *Money*<sup>337</sup>.

Le personnage de Jonas est manifestement douteux et son discours n'est pas voué à inspirer la confiance, néanmoins ce passage montre à quel point la rhétorique réversible de la Providence peut servir n'importe quelle fin sans distinction.

Cette flexibilité peut être source directe de comédie. *The Committee* en particulier, pourtant du même auteur que *The Surprisal*, utilise la souplesse de la notion de Providence comme un ressort comique important. Lorsque Mrs Day voit son fils Abel à côté de l'héritière Arabella (qu'elle veut le voir épouser), elle ne peut s'empêcher de s'exclamer, estimant que leur remarquable harmonie physique les rend faits l'un pour l'autre, « it seemeth a Providence ». Sans trace de la mise en scène ou des acteurs, impossible de déterminer avec certitude la portée comique de ce propos, mais étant donné qu'Abel est un personnage résolument ridicule alors qu'Arabella, qui est loyale, épouse à la fin un personnage dominant, tout porte à croire que l'affirmation de Mrs Day est forcée par son intérêt, et est supposée produire un effet comique. Les membres Puritains du Comité de Séquestration, dont fait partie M. Day, font eux aussi sans

---

<sup>335</sup> Voir B. WORDEN, « Providence and Politics in Cromwellian England », *Past & Present*, vol. 109, n° 1, novembre 1985, p. 55-99. Sur ce point, on pourra également se référer au chapitre 4 (« Oliver Cromwell ») de R. HUTTON, *Debates in Stuart History*, op. cit.

<sup>336</sup> R. HOWARD, *The Surprisal*, op. cit., (1662), acte III, p. 39.

<sup>337</sup> T. D'URFEY, *The Royalist*, op. cit., (1682), acte II, p. 14.

cesse appel à la Providence pour justifier leurs actions frauduleuses, ce à quoi Careless répond ironiquement : « Providence, such as Thieves rob by<sup>338</sup>? », mettant en évidence le caractère commode du concept comme instrument rhétorique d'auto-justification. Dans *The Committee*, tous les partis se servent également sans scrupule de la notion pour justifier leurs propres fins, ou déplorer leur échec à les atteindre. La Providence réapparaît dans de nouvelles circonstances avec *Sir Courtly Nice* (Crowne), une pièce contemporaine de la mort de Charles II et la succession de son frère Jacques II. Alors que la perspective de cette succession est la cause qui a précipité ce qui fut sans doute la crise la plus grave du régime, le prologue de la pièce, qui n'y fait allusion que pudiquement à travers l'expression d'« Excluding Wall », évacue la difficulté de la situation en s'appuyant, encore une fois, sur un discours providentiel : le prologue estime ainsi sans trop s'attarder sur les détails que tout est bien qui finit bien (« Heavens choice for Us was better than our own<sup>339</sup> »). Difficile pourtant de ne pas percevoir le caractère vague de cet éloge, qui fait l'impasse sur tous les sujets de dissension, et sur le caractère nécessairement réversible de cette affirmation. Et que penser de l'insistance avec laquelle les termes de « liberty » et de « slavery », généralement mobilisés par la rhétorique anti-catholique et anti-absolutiste Whig, sont exploités dès la première scène et jusque dans l'épilogue (« This Comedy throws all that lewdness down, / For Virtuous Liberty is pleas'd alone<sup>340</sup> ») ? Une fois encore, on peut ici mettre en doute la cohérence entre les déclarations du paratexte et le discours de la pièce elle-même.

La Fortune est une figure plus marginale, mais qui inspire une rhétorique tout aussi réversible. Dans *The Mulberry-Garden* (Sedley) par exemple, Eugenio tient vis-à-vis de la Fortune un discours qui semble refléter sa confiance :

*Eugenio* – Fortune, I pardon thee thy short liv'd spite,  
I for thy constant temper took a fit,  
Th'art kind, and gentle, and 'tis we are blind,  
Who do mistrust the ways thou hast design'd  
To make us blest, though better than our own<sup>341</sup>.

Si Eugenio reconnaît ici que la Fortune peut-être momentanément capricieuse, mais que ses desseins sont avisés, on ne peut s'empêcher de voir poindre le doute derrière la rhétorique rassurante (en particulier à travers l'expression « though better than our own »). Dans *The*

---

<sup>338</sup> R. HOWARD, *Five new Plays, viz. The Surprisal, The Committee, Comedies, and The Indian Queen, The Vestal Virgin, The Duke of Lerma, Tragedies, op. cit.*, (1662), acte II, p. 75.

<sup>339</sup> Prologue de J. CROWNE, *Sir Courtly Nice: or, It cannot be, op. cit.*, (1685), n. p.

<sup>340</sup> Ici encore, difficile de ne pas être frappé par le contraste entre la présentation de la pièce comme clairement Tory dans le paratexte et la réalité insaisissable du texte dramatique lui-même.

<sup>341</sup> C. SEDLEY, *The Mulberry-Garden, op. cit.*, (1668), acte V, p. 71.

*Second Part of the Rover* (Behn), l'utilisation ironique de la Fortune est plus lisible lorsque Willmore s'en prend à elle, dans une exagération comique, en découvrant que la prostituée qu'il convoite a été achetée par un certain Carlo (« O Fortune! Cursed blind mistaken Fortune: eternal friend to fools! Fortune<sup>342</sup>! »). La Fortune, à la différence de la Providence, n'est pas une notion sous-tendue par un discours religieux, mais ne s'articule pas moins à l'idée téléologique de destin, de nécessité dans la succession d'événements en apparence aléatoires. Appliqué aux circonstances dans lesquelles le mot est prononcé dans la pièce cependant, tout porte à croire que le concept de Fortune acquiert les mêmes connotations dégradées, ironiques, ou du moins douteusement réversibles.

Les représentations de restauration sont, bien sûr, intimement liées à la rhétorique de la Providence, et subissent les mêmes ambiguïtés<sup>343</sup>. Lorsque dans *The Committee* (Howard), le dominant Careless en difficulté continue de croire en la justice (« The day may come, when those that suffer for their Consciences and honour may be rewarded »), ou que plus loin son ami Blunt déclare : « the time will come when those that dare be honest will be rewarded », l'écho au retour récent du roi est inévitable<sup>344</sup>. La fin est effectivement heureuse pour les deux amis, qui parviennent à récupérer leur bien, mais l'idée de Restauration est plus complexe par exemple dans *The Spanish Fryar* (Dryden). Torrismond revient au pouvoir après avoir découvert qu'il est en fait le fils du roi déposé. Pourtant ce retour sur le trône est précédé d'une menace vague : « *Raymond* – Heaven has restor'd you, you depose your self: / Oh, when young Kings begin with scorn of Justice<sup>345</sup> ». La clémence de la Providence, lorsqu'elle n'est pas honorée par le jeune roi, peut se retourner et être suivie d'une déposition.

Bien sûr, aucun de ces tropes n'est propre à la (tragi-)comédie de la Restauration, ni même à la Restauration en général. Malgré son caractère instable, le discours providentiel est central aussi bien sur la scène politique que sur la scène théâtrale. Dans la plupart des cas, le recours rhétorique à la Providence s'inscrit dans un contexte distancié, difficilement saisissable, à fort potentiel ironique.

---

<sup>342</sup> A. BEHN, *The Second Part of the Rover*, op. cit., (1681), acte I, p. 2.

<sup>343</sup> Sur les ambiguïtés des discours de Restauration et leur articulation à l'idée de Providence, voir en particulier N. JOSE, *Ideas of the Restoration in English Literature (1660-71)*, op. cit. Nicolas Jose ne mentionne cependant parmi ses exemples aucune restauration comique.

<sup>344</sup> On remarque une gradation entre le « may » de la première réplique et le « will » de la seconde. Le mot de « restor'd » apparaît d'ailleurs dans la bouche de l'abbesse (R. HOWARD, *Five new Plays, viz. The Surprisal, The Committee, Comedies, and The Indian Queen, The Vestal Virgin, The Duke of Lerma, Tragedies*, op. cit., (1662), acte II, p. 75, acte III, p. 80.

<sup>345</sup> J. DRYDEN, *The Spanish Fryar or, The Double Discovery*, op. cit., (1680), acte V, p. 76.

## 2) Un discours historique instable

Aux questions d'usurpation et de Providence répond un discours complexe sur la mémoire, où se retrouve la même instabilité structurelle. La scène comique de la Restauration est hantée par le spectre du passé national. Le personnage d'amateur d'antiquités (comme Sir Arthur Oldlove dans *Madam Fickle*, de D'Urfey) devient un type, et les allusions à la Table Ronde, à la *Magna Carta* ou à l'époque élisabéthaine sont pléthore, comme nous avons commencé à le voir de même que, bien sûr, l'ombre menaçante des traumas de la guerres civiles et des années cromwelliennes<sup>346</sup>. Le rejet du passé immédiat semble en effet pouvoir constituer la fondation difficile à la fois la plus ferme et la plus accessible pour un discours de restauration, qui doit se présenter rhétoriquement comme une rupture immédiate tout en s'inscrivant dans une lointaine continuité, un héritage à plus long terme<sup>347</sup>. La représentation du passé doit aussi résoudre la contradiction de tout régime restauré entre la tentation de diaboliser le régime précédent et la nécessité de minimiser les tensions et antagonismes hérités, afin de mettre en valeur le caractère apaisé de la situation présente. Pour résoudre ces difficultés rhétoriques, la représentation du passé (et de quel passé ?) est donc un enjeu central, mais aussi, comme la question de la Providence, une arme difficile à manier, potentiellement à double tranchant. Dans *Interpreting the Politics of Restoration Drama*, Susan Owen montre à quel point la rhétorique même des notions de patriotisme, de conservatisme, de tradition, d'ordre et même de loyauté est récupérée par les Whigs, qui se conçoivent comme loyaux par exemple à la cause anglaise, à la véritable religion anglicane ou à la liberté de conscience. À cette vision correspond une certaine lecture de l'histoire anglaise, qui privilégie la tradition de la *Magna Carta* à celle des Stuart comme la plus « authentiquement » anglaise. Dans l'affrontement des *Roundheads* et des *Cavaliers*, puis des Whigs et des Tories, ce sont ainsi deux discours historiques qui s'affrontent sur scène. Si un personnage comme Guy Fawkes fait quelques apparitions discrètes, le discours sur le passé reste essentiellement concentré sur l'héritage élisabéthain et sur les années 1640-1650. Ces discours s'inscrivent à leur tour dans une rhétorique plus large, marquée par l'idée de déclin.

---

<sup>346</sup> J'envisagerai le cas de la légende arthurienne, dont le traitement relève davantage du mythe que du passé historique, p. 414 et suivantes. L'allusion la plus appuyée à la *Magna Carta* se trouve dans la bouche de Sir Timothy dans A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, *op. cit.*, (1682), acte III, p. 27.

<sup>347</sup> Pour une analyse détaillée de ces contradictions, voir M. MCKEON, *Politics and Poetry in Restoration England: The Case of Dryden's « Annus Mirabilis »*, *op. cit.*

Les personnages ont aussi plus que jamais un passé individuel inscrit dans l'épaisseur de l'histoire nationale, y compris lorsqu'ils s'inscrivent dans des types généraux : ce passé, lorsqu'il est raconté sur scène, peut lui aussi être indirectement interprété comme un commentaire sur le passé historique national. Ainsi les allusions à une fortune acquise dans des conditions douteuses, un domaine perdu, une ascension ou une déchéance sociales brusques peuvent être autant de façons de pointer en direction d'un positionnement politique du personnage ou de ses ancêtres dans les années de trouble<sup>348</sup>.

#### a) Mémoire du trauma : guerres civiles et période cromwellienne

La vingtaine d'années précédant la Restauration constitue la plus forte présence numérique du passé historique sur la scène comique. On a vu jusqu'ici les cas qui, conformément à une longue tradition critique, représenteraient les années de Commonwealth de façon triomphale, dans une impulsion vengeresse. Comme le remarque Susan Staves, avoir vécu les années entre 1641 et 1660 signifiait, dans bien des cas, s'être compromis avec le régime en place, ou du moins avoir passivement accepté une succession rapide de changements :

The only truly successful way to escape disillusion during the civil wars was to get killed in them. With the exception of a few people who had spent eighteen years in jail, the survivors of 1660 were those who had compromised or at least given up active resistance to their enemies [...] The character of the hero consequently became one of the most problematic issues in Restoration literature<sup>349</sup>.

La difficulté d'identifier des héros ou de construire un discours héroïque, que nous avons déjà relevée plusieurs fois, est ici analysée comme l'une des conséquences esthétiques des troubles politiques. Le héros se confond souvent avec l'anti-héros, autour de figures dominantes qui peuvent aussi bien susciter l'admiration qu'une forme de rejet, voire de dégoût. Robert Markley arrive à la même conclusion lorsqu'il affirme :

---

<sup>348</sup> L'interprétation de ces phénomènes nécessite cependant de garder une marge prudente d'interprétation : afin de ne pas alourdir excessivement le propos, on ne retiendra ici que les occurrences les moins contestables de ce phénomène.

<sup>349</sup> S. STAVES, *Player's Sceptre: Fictions of Authority in the Restoration*, op. cit., p. 40. D'un point de vue historique, cette perspective néglige les royalistes rangés au régime cromwellien qui continuent d'agir en faveur de Charles Stuart par des réseaux d'espionnage et des complots. Beaucoup d'exilés sont devenus militaires de carrière en Europe, et y ont parfois acquis de bonnes situations. Les royalistes sortis victorieux de cette période ne sont en réalité pas rares, même s'il est vrai que tous n'ont pas été récompensés à la hauteur de leur sacrifice. Je remercie Emmanuel Lemée pour cette précision.

The rake's transgression is that it is nostalgic: in order to assert a sovereignty whose restoration was never secure, it evokes a period when masculine aristocratic will seemed to enjoy greater customary license<sup>350</sup>.

L'ambiguïté de la représentation de la figure du *rake* viendrait donc, si l'on suit le raisonnement de Robert Markley, des tensions qui traversent le rapport de la Restauration à son passé, entre nostalgie et sentiment de caducité. Les représentations du passé immédiat ne peuvent cependant ni se comprendre, ni s'analyser en dehors des choix esthétiques et des conventions génériques qui les encadrent. Les différentes pièces traitant de la période adoptent différentes stratégies discursives, où les choix esthétiques du dramaturge peuvent entrer en contradiction frontale avec son discours historique proclamé.

À la lumière des contradictions du discours historique de la Restauration, on peut ainsi aborder l'exemple de *The Committee* (Howard) de manière plus nuancée. La lecture polémique classique de la pièce, détaillée plus tôt, semble à la fois ignorer un certain nombre d'éléments factuels et constituer une stratégie peu réaliste au lendemain d'un affrontement aussi long et âpre que celui des deux décennies précédentes. En effet, on pourrait presque considérer la pièce plutôt comme *anti*-polémique, au sens où elle adopterait une stratégie de consensus consistant en une minimisation ostensible des responsabilités collectives, et une réduction des conflits idéologiques, politiques, sociaux et religieux à des questions d'intérêt individuel. La stratégie de *The Committee* peut tout aussi bien être comprise essentiellement comme une stratégie du bouc émissaire s'appuyant sur une esthétique carnavalesque<sup>351</sup>. Le texte s'appuie sur les réseaux de codes et formules comiques identifiés : le couple Day porte des costumes noirs, fréquente des assemblées opportunistes qui s'appellent entre elles hypocritement « Brethren » (pour mieux se trahir ensuite), les royalistes sont jeunes, intègres et épousent à la fin les femmes qu'ils aiment. En cela, la pièce répond correctement aux attentes identifiées par le système des stéréotypes. La figure de l'hypocrite religieux est particulièrement pratique en ce qu'elle permet d'attaquer les responsables désignés non pas sous l'angle religieux mais sous l'angle moral, celui de la dénonciation de l'opportunisme et de l'avidité, qui coïncide à la fois avec la tradition des humeurs et avec une tradition théâtrale plus large. Le choix d'aborder les tensions des années 1640 sous l'angle des comités de séquestration, c'est-à-dire de conflits de propriété,

---

<sup>350</sup> R. MARKLEY, *Two-Edged Weapons: Style and Ideology in the Comedies of Etherege, Wycherley and Congreve*, *op. cit.*, p. 134.

<sup>351</sup> On pense également à la fin de *The Surprisal* (Howard), dont le pardon final semble arriver un peu trop rapidement, faisant de l'intrigue et ses tensions une simple « interruption » : « let forgiveness / Dwell in every breast: Back to the Nuptials now again ; / This will scarce seem an interruption » (R. HOWARD, *The Surprisal*, *op. cit.*, (1662), acte V, p. 66).

permet d'évacuer les motivations plus profondes du conflit et de souder la communauté autour de valeurs encore largement consensuelles telles que, précisément, la propriété<sup>352</sup>. Ainsi, le pardon final, qui rappelle l'*Act of Oblivion* de Charles II et sa générosité controversée, permet-il de rétablir une communauté : mettre le couple Day hors d'état de nuire semble globalement suffisant à ce que revienne la paix sociale. Si la fin n'est pas sans ambiguïtés ou tensions non résolues, comme le souligne entre autres Rachel Willie dans *Staging the Revolution*, les conséquences à long terme de ces difficultés sont minimisées, dans une logique de moment carnavalesque, et le changement révolutionnaire est présenté comme essentiellement réversible. La chanson de l'acte IV, lorsque la pièce atteint son sommet de tension, illustre bien cette stratégie :

Now the Vail is pull'd off, and this pitiful Nation  
 Too late see the gull of a Kirk-Reformation,  
 How all things that shou'd be  
 Are turn'd tupsie turvy ;  
 The Freedom we have,  
 Our Prince made a Slave,  
 And the Masters must now turn the Waiters.  
 The great ones obey  
 While the Rascals do sway  
 And the Loyal to Rebels are Traytors.  
 The Pulpits are crowded with tongues of their own,  
 And the Preachers Spiritual Committee-men grown,  
 To denounce Sequestration  
 On Souls of old Fashion,  
 They Rail and they Pray,  
 Till they quite preach away  
 The Wealth that was once the wise Cities.  
 The Courts in the Hall  
 Where the Lawyers did bawl,  
 Are turn'd into pious Committees<sup>353</sup>.

On a déjà expliqué comment cette chanson avait, au sein de l'économie de la pièce, une fonction chorique de commentaire, et résumait la perspective historiographique de la pièce. On en a déjà détaillé les éléments carnavalesques : il faut rappeler aussi que le conflit est présenté en somme comme l'antagonisme d'un « nous », qui inclut spontanément le public comme miniature de la nation entière (« we have », « Our Prince »), à un « eux » extérieur (« they rail », « they preach

---

<sup>352</sup> Aparna Dharwadker se rallie à ce point de vue : « this transformation of political crises into social conflicts centering on class, property and marriage is the distinctive method of early Restoration political comedy ». Elle ajoute que « the primary identity of the Puritan-in-power is not religious but bureaucratic » (A. DHARWADKER, « The Comedy of Dispossession », *op. cit.*, p. 425). En réalité, les comités de séquestration ont été mis en place dès 1643.

<sup>353</sup> R. HOWARD, *Five new Plays, viz. The Surprisal, The Committee, Comedies, and The Indian Queen, The Vestal Virgin, The Duke of Lerma, Tragedies, op. cit.*, (1662), acte IV, p. 93.



away »). Ainsi les collaborateurs passifs de l'époque cromwellienne dans le public peuvent-ils sans difficulté s'identifier au nouveau régime, dans un mouvement non de trahison ou d'opportunisme, mais simplement de reconnaissance de la vérité : la stratégie de *The Committee* obéit donc bien non pas à une logique de confrontation, mais à une stratégie inverse de bouc-émissaire, où l'élimination des Day, avides et grotesques, permet d'évacuer symboliquement la dimension collective de la responsabilité.

On retrouve toute l'ambiguïté de ce type de stratégie dans *The Cheats* (Wilson), une pièce représentée non seulement dans la première moitié de la décennie 1660, mais aussi au moins pendant la saison 1683-4, et même au début des années 1690. *The Cheats* est une peinture des tensions des guerres civiles qui, si elle finit par donner la préséance à la cause royaliste, ne le fait qu'*in extremis* et d'une manière peu convaincante, alors qu'elle insiste en revanche beaucoup sur la symétrie entre les deux camps, comme on l'a déjà vu pour *The Old Troop*<sup>354</sup>. Dans les deux cas, celui de *The Cheats* et celui de *The Committee*, on observe cependant que, si c'est bien l'ensemble du système politique et idéologique cromwellien qui est attaqué métonymiquement, ces pièces s'appuient toutes les deux sur des représentations du début des années 1640 et de la montée des tensions plutôt que sur les années 1650. On peut supposer qu'un tel angle offre l'avantage de permettre la représentation la plus consensuelle possible des troubles : les motivations religieuses, sociales et idéologiques du conflit passent à l'arrière-plan par rapport à la représentation de la dimension matérielle et destructrice de ces années de guerre. Les ravages d'un conflit provoqué par deux opposants deviennent des désordres provoqués par l'indiscipline d'un camp seul, et le retour à la paix, souhaité par bien des partisans de l'un ou l'autre côté, est assimilé discrètement au triomphe final de la cause royaliste.

Avec la remontée des tensions du tournant des années 1680 (où se succèdent le pseudo-complot papiste et la Crise de l'Exclusion) émergent de nouvelles représentations ou allusions explicites à la guerre et au passé cromwellien, ce qui permet de construire un lien rhétorique entre les agitateurs de 1641 et ceux de 1681<sup>355</sup>. Deux exemples de parallèle sont particulièrement explicites, dans *The Royalist* (D'Urfey) et *The City-Heiress* (Behn). Dans la seconde pièce, le parallèle historique est énoncé par Wilding :

---

<sup>354</sup> Voir p. 288 et suivantes.

<sup>355</sup> D'autres pièces abordent de nouveau le sujet de la guerre civile et des années de Commonwealth, en liant l'ancienne déloyauté à la nouvelle sédition Whig : c'est le cas par exemple de *Sir Barnaby Whigg* (D'Urfey) ou *The Round-heads* (Behn) (T. D'URFEY, *Sir Barnaby Whigg, or, No Wit Like a Womans*, Londres, Joseph Hindmarsh, 1681 ; A. BEHN, *The Roundheads, or, The Good Old Cause*, Londres, D. Brown and H. Rhodes, 1682).

Let Politicians plot, let Rogues go on  
 In the old beaten Path of Forty One,  
 Let City-Knaves delight in Mutiny,  
 The Rabble bow to old Presbytery;  
 Let petty States be to confusion hurl'd,  
 Give me but Woman, I'll despise the World<sup>356</sup>.

On retrouve ici les connotations péjoratives du mot « Politicians », le rôle de la City, mais aussi la nonchalance condamnable des Tories, trop occupés à se distraire avec des femmes pour se rendre compte du danger qu'ils laissent prendre de l'ampleur au sein de la nation. Cette occurrence fait d'ailleurs écho à une autre allusion, un peu plus tôt dans la pièce, aux « sins of forty-one<sup>357</sup> ». On remarque encore ici que ce sont moins les conflits religieux ou idéologiques en tant que tels, encore moins le *Commonwealth*, qui servent d'épouvantail, mais plutôt la montée des tensions elle-même : le début des années 1680 est donc interprété comme un moment où la guerre civile menace, c'est-à-dire qu'elle est encore évitable, la pièce pouvant alors encore fonctionner comme un avertissement opportun. *The Royalist* (D'Urfey), publié en 1682, construit une approche un peu différente, puisque c'est moins 1641 que 1660 et l'*Act of Oblivion*, c'est-à-dire la clémence du roi restauré, qui est jugé responsable du nouveau désastre imminent :

[...] To hang up those for an Exemplar show  
 That have deserv'd it Twenty years ago<sup>358</sup>.

La responsabilité de ce regain de tension revient donc ici autant au roi et son laxisme qu'aux rebelles eux-mêmes, qui sont donc présentés comme les mêmes que vingt ans plus tôt. Plus loin, une chanson confirme cette responsabilité indirecte d'une clémence royale malvenue : on y entend les mots : « His mercy made them Rebels prove » ; et même « The Snakes that I have warm'd are now the first that sting me<sup>359</sup> ». Le problème est donc ici paradoxalement autant la persistance du passé que son oubli inopportun<sup>360</sup>. La comparaison entre les deux périodes peut

<sup>356</sup> A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, op. cit., (1682), acte IV, p. 36.

<sup>357</sup> *Id.*, acte I, p. 3. Sir Timothy Tawdrey dit également « we [*the Whigs*] do come to our old Trade of Plunder and Sequestration » (*Id.*, acte V, p. 51).

<sup>358</sup> Prologue de T. D'URFEY, *The Royalist*, op. cit., (1682), n. p.

<sup>359</sup> *Id.*, acte I, p. 10 pour les deux citations. La fable d'Ésope dont est tirée l'expression « the Snakes that I have warm'd » attire d'ailleurs l'attention du lecteur ou spectateur sur la part de culpabilité du fermier, qui trouve un serpent gelé dont il connaît la dangerosité et décide de le ranimer sans motif explicite.

<sup>360</sup> Le nom complet de ce texte est *Act of Free and General Pardon, Indemnity, and Oblivion* (J. RAITHEY (éd.), *Statutes of the Realm: Volume 5, 1628-80*, Londres, University of London & History of Parliament Trust, 1819, p. 226-234 ; *British History Online* <http://www.british-history.ac.uk/statutes-realm/vol5/pp226-234>, consulté le 8 avril 2019). Randy Robertson rappelle que l'*Act of Indemnity and Oblivion* de 1660 ne fait pas qu'organiser le pardon des coupables, mais surtout une amnésie collective : « ... if any person or persons within the space of three years next ensuing shall presume maliciously to call or alledge of, or object against any other person or persons any name or names, or other words of reproach any way tending to revive the memory of the late Differences of

aussi prendre un tour inattendu. *The City-Heiress* contient par exemple une autre allusion à ce qu'elle appelle « the times of Oliver » :

*Wilding* – Right, Sir, and then the men pass'd for sober religious persons, and the women for as demure Saints.

*Sir Timothy Treat-all* – Aye, then there was no scandal; but now they do not onely boast what they do, but what they do not<sup>361</sup>.

Dans ce passage, le puritanisme moral superficiel permettait une licence bien plus grande que les excès purement verbaux de la Restauration. On peut mettre ce passage en parallèle avec le discours d'Engine, la servante rouée, dans *The London Cuckolds* (Ravenscroft), publié la même année :

*Engine* – This imployment was formerly stil'd Bawding and Pimping – but our Age is more civiliz'd – and our Language much refin'd – it is now a modish piece of service onely, and said, being complaisant, or doing a friend a kind office. Whore – (oh filthy broad word !) is now prettily call'd Mistress; – Pimp, Friend; – Cuckold-maker, Gallant: thus the term being civiliz'd the thing becomes more practicable – what Clowns they were in former Ages<sup>362</sup> !

La comparaison entre 1640 et 1680 dans les deux exemples se situe sur le plan moral. Dans les deux cas, c'est la constance dans l'hypocrisie, aux temps des Puritains comme sous la monarchie restaurée, qui est dénoncée ironiquement. Le premier exemple oppose un passé où chacun cachait son inconduite à un présent où l'on invente même des transgressions qui n'ont pas lieu. L'inverse se passe dans le second, où le langage précieux et raffiné prétend cacher les réalités sordides intemporelles. Paradoxalement donc, ces deux exemples insistent sur une autre continuité entre Commonwealth et Restauration, sur la superficialité des réformes (im)morales et les constantes sordides de la nature humaine.

Mais c'est sans doute dans *The Souldiers Fortune* (Otway) que la comparaison entre les années 1640 et 1680 est la plus poussée. Dès la scène d'ouverture, Beaugard et Courtine, des *Cavaliers* désargentés, construisent un parallèle désabusé entre leur pauvreté et celle de leurs prédécesseurs :

*Courtine* – 'twas your fault we left our Employments abroad to come home, and be Loyal, and now we as Loyally starve for it.

---

the occasions thereof, That then ebery such person soe as aforesaid offending shall forfeit and pay unto the party grieved [...] above ten Pounds ». C'est donc la mémoire des faits elle-même qui est en jeu dans cette décision politique (R. ROBERTSON, *Censorship and Conflict in Seventeenth-Century England: The Subtle Art of Division*, *op. cit.*, p. 131).

<sup>361</sup> A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, *op. cit.*, (1682), acte I, p. 3.

<sup>362</sup> E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, *op. cit.*, (1681), acte III, p. 28.

*Beaugard* – Did not thy Ancestors do it before thee, man? I tell thee, Loyalty and Starving are all one: the Old Cavaliers got such a trick of it in the Kings Exile, that their Posterity could never thrive since<sup>363</sup>.

Ici encore, on ne sait si l'amertume est davantage dirigée vers les ennemis politiques ou vers le roi lui-même, qui n'a pas su suffisamment récompenser la loyauté de ses soutiens. Ce thème de l'ingratitude du roi revient d'ailleurs plusieurs fois dans la pièce, notamment lors de la longue scène de l'acte II, où Beaugard (joué par Betterton, un acteur prestigieux) et Courtine regardent les passants et commentent la corruption généralisée. Après la lecture rapide menée plus haut, la scène mérite un examen supplémentaire en détail :

*Beaugard* – I have heard thee rail in my time, wou'd thou wouldst exercise thy talent a little at present.

*Courtine* – At what ?

*Beaugard* – Why canst thou ever want a subject? Rail at thy self, rail at me, I deserve to be rail'd at; see there, what thinkest thou of that Engine, that moving lump of filthiness, miscall'd a Man ?

*A Clumsie fellow marches over the Stage drest like an Officer.*

*Courtine* – Curse on him for a Rogue, I know him. The Rascal was a Retailer of Ale but yesterday, and now he is an Officer and be hang'd; 'tis a dainty fight in a morning to see him with his Toes turn'd in, drawing his Legs after him, at the head of a hundred lusty Fellows; some honest Gentleman or other stays now, because that Dog had mony to bribe some corrupt Colonel withall.

*Enter another gravely drest.*

*Beaugard* – There, there's another of my acquaintance, he was my Fathers Footman not long since, and has pimpt oftner for me than he has pray'd for himself; that good quality recommended him to a Noble-man's service, which together with flattering, fawning, lying, spying and informing, has rais'd him to an imployment of trust and reputation [...].

*Courtine* – 'Tis as unreasonable to expect a man of Sense should be prefer'd, as 'tis to think a Hector can be stout, a Priest religious, a fair woman chast, or a pardon'd Rebel loyal.

*Enter two more seeming earnestly in discourse.*

*Beaugard* – That's seasonably thought on, look there, observe but that Fellow on the right hand, the Rogue with the busiest Face of the two, I'll tell thee his History. [...] He was born a Vagabond, and no Parish own'd him; his Father was as obscure as his Mother publick.

*Courtine* – He comes from a very good Family, heaven be prais'd.

*Beaugard* – The first thing he chose to rise by, was Rebellion, so a Rebel he grew, and flourisht a Rebel, fought against the King, and helpt to bring him to the Block.

*Courtine* – And was he not Religious too?

*Beaugard* – Most devoutly! He would pray till he cry'd, and preach till he foam'd, which excellent Talent made him popular, and at last prefer'd him to be a worthy Member of that never to be forgotten Rump Parliament.

*Courtine* – Pray Sir be uncovered at that, and remember it with Reverence.

---

<sup>363</sup> T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, *op. cit.*, (1680), acte I, p. 1. On remarque une incohérence révélatrice, puisque si Courtine et Beaugard sont exilés pour rester loyaux, leurs ancêtres n'ont pas pu l'être déjà. Ce lapsus révèle peut-être encore davantage la confusion entre les deux périodes.

*Beaugard* – In short, he was a Committee-man, Sequestrater and Persecutor General of a whole country, by which he got enough at the King's Return to secure himself the general Pardon.

*Courtine* – Nauseous Vermin: That such a Swine with the mark of Rebellion on his Forehead, should wallow in his Luxury, whilst honest men are forgotten<sup>364</sup>!

*Beaugard* – Thus forgiven, thus rais'd, and made thus happy, the ungrateful Slave disowns the hand that healed him, cherishes Factions to affront his Master, and once more would Rebel against the Head, which so lately sav'd his from a Pole. [...]

*Courtine* – His Co-Rogue I have some knowledge of, he's a tattered worm-eaten Case-putter, some call him Lawyer, one that takes it very ill he is not made a Judge.

*Beaugard* – Yes, and is always repining that men of parts are not regarded.

*Courtine* – He has been a great noise-maker in factious Clubs these seven years, and now I suppose he is courting that Worshipful Rascal to make him Recorder of some factious Town.

*Beaugard* – To teach Tallow-Chandlers and Cheese-mongers how far they may rebel against their King by vertue of Magna Charta.

*Courtine* – But friend *Beaugard*, methinks thou art very splenatick of a sudden, how goes the affair of Love forward, prosperously, hah !

*Beaugard* – Oh I assure you most Triumphantly, just now you must know I am parted with the sweet civil enchanted Ladies Husband.

*Courtine* – Well, and what says the Cuckold, is he very kind and good natur'd as Cuckolds use to be<sup>365</sup>?

On retrouve ici les codes du carnavalesque observés précédemment, notamment l'ascension sociale indue des inférieurs (« A Retailer of Ale », « my Fathers Footman », « born a Vagabond »), à la différence notable que cette fois-ci, aucune résolution des conflits encore larvés n'est envisagée. Le dialogue s'inscrit aussi dans des discours déjà établis : le rôle de la religion comme prétexte hypocrite à la rébellion, le Parlement comme institution instrumentalisée des intérêts personnels, le pardon du roi comme corruption (« he got enough [...] to secure himself the general Pardon » pourrait sous-entendre que celui-ci ait été moins motivé par la générosité du monarque que par son besoin rapide de liquidité), la continuité entre les tensions des années 1640 et des années 1680 avec leurs sociabilités séditieuses (« factious Clubs »), la sexualité hors mariage comme compensation symbolique de la perte de pouvoir des *Cavaliers* et l'oubli par le roi de ses anciens alliés (« whilst honest men are forgotten »).

La plupart des critiques s'accordent à dire que la pièce est une œuvre à la fois Tory et résolument pessimiste. Michael Corder écrit que les anciens *Cavaliers* sont écartés et méprisés (« the bottom of the heap ») dans la lutte contre les Whigs, tandis que Simon Morgan-Russell en souligne le défaitisme (« if it is a Tory play, it is a defeatist one<sup>366</sup> »). Robert Hume, pour qui

---

<sup>364</sup> Cette réplique fait écho à une autre, tirée de l'acte I : « *Courtine* – we left our employment abroad to come home and be loyal, and now we as Loyally starve for it. *Beaugard* – Did not thy Ancestors do it before thee, man? I tell thee, Loyalty and Starving are all one: The Old Cavaliers got such a trick of it in the Kings Exile, that their Posterity could never thrive since » (T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, op. cit., (1680), acte I, p. 1).

<sup>365</sup> *Id.*, acte II, p. 18-19. Des sauts de ligne et phrases soulignées ont été ajoutés ici pour faciliter la lecture.

<sup>366</sup> S. MORGAN-RUSSELL, « Structures of Adultery: Otway's 'The Souldiers Fortune' and Restoration Domestic Architecture », *ELH*, vol. 65, n° 2, t 1998, p. 347-361, p. 348.

la victoire Tory finale n'est pas sans amertume, est du même avis, même s'il souligne aussi que Beaugard et sa bien-aimée parviennent à consommer l'adultère et que le dramaturge leur donne les moyens de prolonger leur relation hors scène<sup>367</sup>. Kate Loveman enfin, qui qualifie pourtant la pièce de « revengeful Tory fantasy », remarque en même temps son absence de triomphalisme<sup>368</sup>. Tous s'accordent ainsi à dire que l'intrigue présente une revanche dérisoire qui échoue à transformer la situation, une conclusion radicalement différente de celle de pièces comme *The Committee* (Howard). Pourtant le cadre discursif de la grande scène de satire citée ici pourrait suggérer une interprétation plus complexe. Tout d'abord, ce passage se situe à l'acte II, une position inhabituelle pour ce genre de suspension dans l'action, généralement située vers l'acte IV, juste avant la résolution finale : cette situation pourrait suggérer que ce passage représente moins une pause qu'une clé d'interprétation pour la suite. La position de Courtine et Beaugard en instances satiriques, si ce n'est en autorités normatives (position à laquelle a pu contribuer l'aura personnelle de Betterton), est de plus fragilisée par la réversibilité explicite du regard satirique (cf. « rail at me, I rederve to be rail'd at »), ainsi que la proximité entre la plainte de Courtine et la critique de l'avocat qui se croit victime d'injustice. Ces éléments portent ainsi à croire que le discours articulé par cette scène sur les continuités entre les années 1640 et 1680 est moins lisible qu'il n'y paraît, et pourrait bien se doubler d'une réversibilité ironique.

Le thème de la décadence est en réalité omniprésent dans la pièce, et ne se limite pas aux « victimes » royalistes des années traumatiques. Presque tous les personnages de *The Souldiers Fortune* se présentent comme déçus dans un monde insatisfaisant : si toutes ces plaintes devaient être prises au sérieux, aurait-on encore affaire à une comédie ? Les personnages s'approprient chacun leur tour la rhétorique mélancolique : devant cette prolifération, on peut légitimement se demander si ce n'est pas finalement la posture élégiaque qui est elle-même parodiée. Ainsi même la prostituée que Sir Jolly Jumble propose à Courtine et Beaugard est une déclassée :

*Sir Jolly Jumble* – her Father was a Knight.

*Beaugard* – Indeed Sir Jolly, a Knight say you?

*Sir Jolly Jumble* – Ay, but a little decay'd, I'll assure you she's a very good Gentlewoman born.

<sup>367</sup> R. D. HUME, « Otway and the Comic Muse », *op. cit.*

<sup>368</sup> « *The Souldiers Fortune* concludes with a hollow triumph for the loyalists. Beaugard wins out against Sir Davy only by force and blackmail ; he remains in an essentially powerless position outside London society. Otway portrays a world in which loyalist politics are not always sufficiently rewarded and injustices remain » (K. LOVEMAN, « Thomas Otway's 'The Soldiers Fortune' and the Literature of the Popish Plot », *op. cit.*, p. 94).

*Courtine* – Ay, and a very good Gentlewoman bred too<sup>369</sup>.

La cause du déclin n'est pas précisée ici, mais le choix comme instance élégiaque de Sir Jolly, un voyeur et proxénète pervers, laisse perplexe. Comme le souligne Robert Hume, le personnage de Beaugard lui-même n'est plus le jeune homme qu'il était<sup>370</sup>. De la même manière, la lamentation de Courtine sur le déclin de l'amitié semble si conventionnelle qu'on peut se demander s'il faut réellement la prendre au sérieux :

*Courtine* – Friends, *Beaugard*; faithful hearty Friends, things as hard to meet with as Preferment here: Fellows that wou'd speak truth boldly, and were proud on't; that scorn'd Flattery, lov'd Honesty, for 'twas there Portion; and never yet learn'd the Trade of Ease and Lying; but now<sup>371</sup> –

Devant une telle exagération (les valeurs chevaleresques étaient-elles réellement si respectées auparavant ?), on peut supposer que le public a pu réagir par un rire franc plutôt que par une larme de compassion. Mais le point de bascule est sans doute la plainte de Bloody Bones, le tueur à gage, qui y va de sa complainte, lui aussi, pour déplorer le fait que le métier n'est plus ce qu'il était :

*Bloody Bones* – [...] A private Murder done handsomely is worth Money; but now that the Nation's unsettled, there are so many general Undertakers, that 'tis grown almost a Monopoly<sup>372</sup>.

Même pour les métiers traditionnels les plus respectés, les temps se font durs, semble dire Bloody Bones : mais le fait d'appliquer le même discours aux héros et à un tueur à gages relativise son importance et le place dans une précarité interprétative en le rendant susceptible d'une lecture ironique. Enfin, prologue et épilogue insistent tous les deux comme Beaugard et Courtine sur l'hypocrisie, l'inconstance et la frivolité de l'époque, en appliquant cette rhétorique rebattue au public contemporain du théâtre, topiquement infidèle :

Remember Faithless Friends there was a time;  
(But oh the sad remembrance of our Prime!)

---

<sup>369</sup> T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, *op. cit.*, (1680), acte II, p. 11. On peut cependant imaginer une autre interprétation, où Sir Jolly vanterait une bonne éducation fictive pour augmenter la valeur sexuelle de sa « marchandise » sur le marché. On ne trouve dans le corpus qu'un seul autre cas où le personnage de la prostituée est inscrite dans un contexte social et familial, dans *The Debauchee* (Behn). Dans cette pièce, Phebe est la cousine du marchand Tom Saleware (« *Saleware* – I'll have you to know, Sirrah, my Cozin is a Gentlewoman », (A. BEHN, *The Debauchee: or, the Credulous Cuckold*, *op. cit.*, (1677), acte I, p. 8).

<sup>370</sup> « Beaugard is not the usual airy younger son, but rather [...] a grown man facing a bleak future » (R. D. HUME, « Otway and the Comic Muse », *op. cit.*). Sir Jolly Jumble le décrit d'ailleurs ainsi : « E'en a scandalous Rake-hell, that lingers up and down the Town by the Name of Captain Beaugard, but he has been a bloody Cuckold-making Scoundrel in his time » (T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, *op. cit.*, (1680), acte III, p. 28. C'est moi qui souligne).

<sup>371</sup> T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, *op. cit.*, (1680), acte IV, p. 37.

<sup>372</sup> *Id.*, acte IV, p. 41.

When to our Arms with eager joys ye flew  
And we believ'd your treach'rous Hearts as true  
As e're was Nymph of ours to one of you:  
But a more pow'rful Saint\* enjoys ye now. (\* Pope Joan)<sup>373</sup>

Le thème élégiaque de la perte de l'innocence (« there was a time... »), mêlé aux allusions topiques à l'intérêt du public masculin pour les actrices (menant par nécessité à leur cocuage) produit ainsi non pas une plainte véritable, mais un effet d'ironie, de mise à distance du discours de déclin. Ici aussi, les choix rhétoriques de l'auteur déstabilisent considérablement le contenu affiché du discours, et la plainte du déclin est située dans des contextes qui en exhibent le potentiel ironique.

Ainsi les codes de la satire, du carnavalesque, de l'élégie et de la parodie entrent-ils en conflit dans les comédies à propos de la guerre civile, des années Cromwell et du passé plus généralement, rendant précaire tout discours et toute tentative d'interprétation historiographique sur le traumatisme. Les années 1641-1659 ne constituent donc pas, dans la comédie de la Restauration, un objet stable sur lequel bâtir un contre-discours comme on aurait pu le supposer, mais au contraire, un objet plastique à l'herméneutique insaisissable, sans cesse remis en question par des structures, contextes et stratégies rhétoriques au fort potentiel ironique.

#### b) Elisabeth : l'âge d'or ?

Le passé élisabéthain a une présence plus discrète, mais néanmoins signifiante, dans le corpus comique. On a déjà relevé l'importance esthétique de l'héritage de la comédie élisabéthaine et jacobéenne, notamment celui de Ben Jonson, mais aussi l'héritage de Shakespeare, ainsi que celui de Beaumont et Fletcher pour les dramaturges comiques de la Restauration. Jonson surtout est tantôt présenté comme un modèle à la perfection inimitable, tantôt envisagé justement comme une base imparfaite que l'époque contemporaine serait en

---

<sup>373</sup> Épilogue de *Id.* L'astérisque est dans l'édition originale, et l'allusion à la Papesse Jeanne peut faire référence, si l'on en croit *The London Stage*, à deux pièces différentes représentées durant la saison 1679/80 : *The History of Pope Joan, A Discovery of the Debaucheries and Villanies of the Popish Faction* (auteur anonyme, décembre 1679) ou *The Female Prelate, Being the History of the Life and Death of Pope Joan* d'Elkanah Settle (mai et juin 1680). La seconde pièce est la plus vraisemblable ici, étant donné son succès supérieur, à moins que les deux titres fassent référence à la même pièce. L'ironie de l'épilogue est manifeste, puisque la lamentation a lieu justement devant un public qui n'a pas choisi d'aller voir *Pope Joan*, ce qui a pu renforcer le sentiment de complicité de celui-ci avec les acteurs.



mesure de raffiner. Le prologue de *The Slighted Maid* (Stapylton) reprend par exemple cette comparaison sous l'angle apparent de la déploration :

Alas, Miracles are ceas'd:  
No working now by Supernatural means,  
Beaumont and Fletcher have writ their last Scenes:  
No Johnson's Art, no Shakespear's wit in Nature:  
For, Men are shrunk in Brain as well as Stature,  
Little pure Wit is stirring, (I confess),  
And that's cri'd down by those that have much less;  
And some by the Fanaticks have been taught  
To conclude, All Gentlemen do, is naught<sup>374</sup>.

Comment faut-il lire ici l'infériorité professée des dramaturges (et plus généralement des auteurs) contemporains ? S'agit-il ici d'une reprise de la rhétorique des Anciens contre les Modernes, en faveur des premiers ? Si le ton est plaintif, la rhétorique des prologues est cependant une rhétorique instable. Le spectateur peut être appelé à la bienveillance, auquel cas il faudrait prendre ce prologue au pied de la lettre, comme un aveu d'humilité, une *captatio benevolentiae* proche de la modestie convenue des dédicaces. Mais ce prologue pourrait aussi reprendre ironiquement les sentences des critiques de la pièce, des esprits chagrins (les « Fanaticks ») obsédés par une décadence imaginaire qu'ils projettent partout, ce que tendrait à confirmer la représentation d'une contre-évolution grotesque (« Men are shrunk in Brain as well as Stature »). On peut même envisager la performance d'un acteur qui saurait maintenir, en même temps, les deux lignes interprétatives : le discours sur le passé est, dans son ensemble, frappé d'une précarité rhétorique comparable. Toujours est-il que même l'héritage de Jonson, modèle en apparence incontesté s'il en est, peut être évoqué avec une certaine distance rieuse.

Si le théâtre élisabéthain et jacobéen est très présent comme modèle esthétique, les allusions explicites au règne d'Elisabeth sont quant à elles plutôt ponctuelles, malaisées à articuler en discours, bien que suffisamment présentes pour constituer un référent signifiant. La plupart de ces références ont pour point commun d'être placées sous le signe de la nostalgie, voire de la réaction. À plusieurs égards, Elisabeth représente en effet la figure de monarque inverse de celle de Charles II : elle est une figure virginale face à un monarque notoirement débauché, incarne l'équilibre des pouvoirs et de la *Common Law* face à la tentation de l'absolutisme, constitue une figure victorieuse et triomphante de l'intégrité du pays devant le (relatif) fiasco des guerres contre la Hollande et la soumission perçue de Charles à son cousin

---

<sup>374</sup> Prologue de R. STAPYLTON, *The Slighted Maid*, *op. cit.*, (1663), n. p.

français<sup>375</sup>. Elisabeth est parfois construite ainsi comme icône d'une réconciliation nationale réussie, pour mettre en évidence l'échec de Charles II à faire advenir semblable harmonie après les tumultes des décennies précédant son règne, et dénoncer son impéritie. Au sein des discours de la Restauration, l'éloge du règne d'Elisabeth comme d'un âge d'or est donc volontiers utilisé à des fins discrètement subversives ou critiques, moins ostensible en cela qu'un éloge, par exemple, d'une figure telle que Cromwell<sup>376</sup>. Cependant l'analyse en détail des allusions à Elisabeth dans les pièces du corpus suggère une réalité plus mouvante et nuancée.

Dans *The Humorous Lovers* (Cavendish), le personnage de Mistriss Hood, une entraînée rouée et rompue aux artifices de la séduction, mais aussi une adjuvante précieuse pour l'intrigue amoureuse, est un personnage caractérisé par sa nostalgie de l'époque élisabéthaine. Elle dit ainsi :

*Mistriss Hood* – My Mother was a Waiting Gentlewoman of the Mother of the Maids in Queen *Elizabeth's* time of Famous memory [...] What reverences there were in Queen *Elizabeth's* time<sup>377</sup>!

Même chose dans *Sir Martin Marr-all* (Dryden), où c'est le personnage de Sir Moody qui est présenté comme un réactionnaire :

*Lady Dupe* – but the old Squire [*Sir Moody*] is humoursome,  
He's stour, and plain in Speech, and in Behaviour:  
He loves none of the fine Town-tricks of Breeding,  
But stands up for the old *Elizabethan* way in all things<sup>378</sup>.

Sir Moody est le barbon de la pièce, qui refuse de marier sa fille : il a de nombreuses caractéristiques du vieux puritain grognon, dont la nostalgie d'Elisabeth, pleine de mauvaise foi, ce qui l'inscrirait ainsi dans une humeur grincheuse plus générale. Selon Sir Moody, les

---

<sup>375</sup> Chacun de ces points est contestable d'un point de vue historique : les guerres anglo-hollandaises ne sont pas immédiatement considérées comme des fiascos, la tentation absolutiste du roi n'est dénoncée que vers les années 1680. Ce portrait du règne de Charles II est surtout le reflet de l'imaginaire des libelles Whig, tout comme Elisabeth est idéalisée pour servir de contrepoint.

<sup>376</sup> Randy Robertson estime que le recours à Elisabeth pour critiquer implicitement les Stuart est une stratégie très usitée, notamment par William Prynne (R. ROBERTSON, *Censorship and Conflict in Seventeenth-Century England: The Subtle Art of Division*, op. cit., p. 46 et suivantes). John Watkins considère au contraire que le culte d'Elisabeth comme exemple herméneutiquement transparent de résistance aux Stuart est un mythe. Il met en valeur un fonctionnement en réalité complexe et souple, et attire l'attention sur l'instrumentalisation du soi-disant consensus élisabéthain aussi par le discours absolutiste, ainsi que sur l'illusion historiographique rétrospective qu'il représente (J. WATKINS, « 'Old Bess in the Ruff': Remembering Elizabeth I, 1625-1660 », *English Literary Renaissance*, vol. 30, n° 1, décembre 2000, p. 95-116). Sur la question, voir aussi C. V. WEDGEWOOD, *Oliver Cromwell and the Elizabethan Inheritance*, Londres, Jonathan Cape, 1970 ; A. BARTON, « Harking Back to Elizabeth: Ben Jonson and Caroline Nostalgia », *EHL*, vol. 48, n° 4, 1981, p. 706-731 ainsi que J. WALKER (éd.), *Dissing Elizabeth: Negative Representations of Gloriana*, Durham, Duke University Press, 1998.

<sup>377</sup> W. CAVENDISH, *The Humorous Lovers*, op. cit., (1667), acte III, p. 22-23.

<sup>378</sup> J. DRYDEN, *Sir Martin Marr-all: or, The Feign'd Innocence*, op. cit., (1667), acte I, p. 2.

déviances de la masculinité contemporaine sont le signe principal de la décadence des temps. Il se répand ainsi en récrimination dès sa première apparition :

*Sir Moody* – I hate one of those you call a Man o'th'Town,  
One of those empty Fellows of meet Outside:  
They've nothing of the true old *English* Manliness<sup>379</sup>.

La virilité est donc ici aussi politisée, mais c'est moins le stupre et la débauche sexuelle du règne (en un sens, l'*excès* de virilité) qui sont critiqués que l'*absence* d'une virilité conçue comme plus franche, plus authentique, et surtout véritablement nationale, par opposition implicite peut-être à la francophilie des élites contemporaines<sup>380</sup>. Le personnage à la mode désigné par cette critique, extravagant et vide, est représenté dans la pièce principalement par Sir Martin lui-même. Comme pour *Mistriss Hood*, le discours de nostalgie élisabéthaine vient donc ici d'un personnage plutôt douteux. Le contexte de *The Town-Fopp* (Behn) est assez comparable, lorsque Sir Tawdrey dit à Phillis, dont il s'apprête à abuser :

*Sir Timothy Tawdrey* – By Fortune thou hast been bred with thy great Grand-mother,  
some old Queen *Elizabeth* Lady, that us'd to preach warnings to young Maidens, but had  
she liv'd in this Age, she wou'd have repented her Error, especially had she seen the Sum  
that I offer thee<sup>381</sup>.

La référence est insérée dans un contexte qui, ici encore, rend son interprétation particulièrement complexe. Le degré d'ironie de Sir Tawdrey, étant donnée sa position de *fop* et de personnage dominé, est difficile à mesurer : la vieille femme à la morale élisabéthaine réactionnaire doit-elle être perçue comme la vaillante et vigilante gardienne d'une pureté d'avant la chute, dernier rempart contre la corruption généralisée d'une époque où tout s'achète, même la vertu, ou au contraire la dépositaire obscurantiste d'une morale périmée ? Prise dans une structure ironique complexe, la critique est donc ici aussi difficilement assignable.

Ces trois exemples ont plusieurs points communs. D'une part, il est remarquable que les parallèles dressés avec le règne de Charles II ne sont pas explicitement politiques, mais moraux : seul le contexte de politisation des représentations de la sexualité, identifié précédemment, permet d'y lire en creux des commentaires sur la politique de Charles. Mais surtout, la nostalgie élisabéthaine est le fait de personnages équivoques, ce qui rend la lisibilité du discours difficile, instable, sans complètement annuler la possibilité d'un constat authentique

---

<sup>379</sup> *Id.*, acte III, p. 21.

<sup>380</sup> Le propos de Sir Moody constitue donc une nouvelle illustration parfaite de la définition de Mark Breitenberg de la masculinité de la première modernité comme perpétuellement en crise (voir p. 358, note 276).

<sup>381</sup> A. BEHN, *The Town-Fopp: or Sir Timothy Tawdrey*, op. cit., (1676), acte V, p. 57.

de décadence. Si le discours de la Restauration sur l'âge élisabéthain est plutôt un discours réactionnaire, un moyen d'exhiber en creux les manquements du régime contemporain, l'éloge de l'authenticité d'un « âge d'or » élisabéthain provient essentiellement de personnages discutables, proches par leurs caractéristiques des personnages dominés. Mais quel serait dans ce cas l'intérêt politique et dramatique de parler d'Elisabeth, plutôt que de s'en tenir à la satire habituelle du Puritain nostalgique du *Commonwealth* ? Qu'apporte de plus la référence élisabéthaine ?

La référence dans *The Rover* (Behn) est la plus précise, mais ne permet pas de répondre à ces questions de façon pleinement satisfaisante. La servante Lucetta et son complice cambriolent Blunt, un Anglais en exil, et celle-ci fait l'inventaire des objets qu'elle trouve dans la chambre, parmi lesquels une pièce de monnaie frappée du visage d'Elisabeth :

*Lucetta* – Old Queen Besse's, we have a quarrel to her ever since Eighty Eight, and may therefore justifie the Theft, the Inquisition might have committed it<sup>382</sup>.

Lucetta fait ici allusion à la défaite de l'Armada de 1588, épisode présenté comme glorieux où l'Angleterre prend l'ascendant sur l'Espagne, où se déroule l'action de *The Rover*. Le délit dérisoire des compères est présenté comiquement comme une revanche sur la grande défaite, dans un discours héroï-comique classique, mais aussi une occasion de rappeler le contexte catholique de la pièce, en y associant une fois de plus l'idée de mauvaise foi, de menace arbitraire.

### c) Rhétoriques de la décadence

La comparaison avec l'âge élisabéthain n'est qu'un exemple d'un discours plus général de déclin, de décadence et de corruption, que celui-ci soit à prendre au sérieux ou non. Mais ici aussi, ce discours élégiaque et mélancolique s'inscrit dans des contextes où une lecture ironique est non seulement possible, mais probable. Ainsi dans *Sir Martin Marr-all* (Dryden), Sir Martin use d'un langage tragique grandiloquent lorsque ses impairs sont découverts, et menace de se suicider par désespoir. Son valet Warner lui rétorque ironiquement : « People in this Age are not so apt to kill themselves » ; et de fait Sir Martin ne se tue pas<sup>383</sup>. Cette prévalence du pragmatisme sur l'héroïsme est-elle une victoire de la raison ou une défaite de l'idéal ? Faut-il

---

<sup>382</sup> A. BEHN, *The Rover: or, The Banish't Cavaliers*, op. cit., (1677), acte III, p. 40.

<sup>383</sup> J. DRYDEN, *Sir Martin Marr-all: or, The Feign'd Innocence*, op. cit., (1667), acte I, p. 6.

y lire une lâcheté coupable des contemporains, leur infériorité par rapport à leurs glorieux ancêtres, ou la dénonciation subtile d'un discours héroïque qui n'a finalement jamais correspondu à aucune réalité ? Même explicite, le discours de déclin semble donc difficilement assignable.

À l'inverse, dans *Tarugo's Wiles* (St Serfe), l'un des clients bavards de la *coffee-house*, témoin de la brillance des discours scientifiques, esthétiques et géopolitiques des autres clients (qui sont en réalité tantôt partiellement sérieux, comme le récit d'une transfusion sanguine, tantôt entièrement fantaisistes comme le discours de l'amateur d'astronomie), ne peut retenir son admiration devant les merveilles du progrès et s'exclame :

*4th Customer* – O to think of the mettle and ingeniousness of these times, in respect of the dull dayes of our Ancestours<sup>384</sup> !

Ce client incarne l'esprit proto-positiviste des sociétés savantes, dont la Royal Society qui, fondée sur des principes de loyauté à la Couronne, commence cependant à composer un contre-discours politiquement subversif par son attachement à la raison et à l'expérience contre l'autorité et la tradition<sup>385</sup>. Dans *Tarugo's Wiles*, les sociétés savantes sont incarnées par des personnages (les « Schollars ») dont l'autosatisfaction excessive et le snobisme (ils refusent de se mêler à ceux qu'ils appellent les « Illiterati »), tendraient à diminuer l'autorité. Pourtant les opérations qu'ils décrivent sur le mode burlesque ont bel et bien eu lieu : la première expérience de transfusion sanguine inter-espèce s'est tenue à Gresham College le 21 novembre 1667, et si les scientifiques de la pièce en font un récit burlesque, la critique pourrait viser davantage l'insuffisance morale des hommes, comparés avec cynisme à des porcs, que l'idée de progrès<sup>386</sup>. L'exclamation du client s'inscrit donc dans un discours qui n'est pas nécessairement dépourvu d'ironie. On trouve un cas similaire dans *The Sullen Lovers* (Shadwell), où les deux amants

---

<sup>384</sup> T. ST SERFE, *Tarugo's Wiles: or, the Coffee-House, op. cit.*, (1667), acte III, p. 26.

<sup>385</sup> Il ne faut cependant pas en déduire trop vite l'existence d'un esprit radical au sein de la Royal Society, qui articulerait un esprit révolutionnaire à la fois en politique et dans le domaine du savoir. Pour le détail des différents points de vue sur la question, voir l'excellente synthèse L. MULLIGAN, « Civil War Politics, Religion and the Royal Society », *Past & Present*, vol. 59, n° 1, mai 1973, p. 92-116 ; S. SCHAFFER et S. SHAPIN, *Leviathan and the Air-pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*, Princeton, Princeton University Press, 1985 ; ainsi que, plus récemment, S. SHAPIN, *A Social History of Truth: Civility and Science in Seventeenth-century England*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

<sup>386</sup> Le dialogue en question se déroule comme suit : « *4th Customer* – He maintains by this new invention of the Vertuosi of Transfusion of the blood, that he is able to perpetuate himself to Eternity [...] When once his own blood decays through Age, that by letting it out, and filling its place with the blood of a young Hog, then immediately he returns into the Age of Fifteen. *1st Customer* – But why a young Hog? *4th Customer* – Because of all Beasts, it resembles most a Man. » (T. ST SERFE, *Tarugo's Wiles: or, the Coffee-House, op. cit.*, (1667), acte III, p. 19).

mélancoliques se font la cour en rivalisant de pessimisme sur l'époque qui est la leur, en l'opposant à un passé glorifié :

*Emilia* – To see a Fellow but the other day content with humble Linsey Woolsey, now have a variety of Vests, Perriwigs and Lac'd Linnen.

*Stanford* – One, that but the other day, could eat but one meal a day, and that at a three-penny Ordinary; now struts in State and talks of nothing but Shatellins and Lefronds. [...]

*Emilia* – Now the qualifications of a fine Gentleman are to Eat A-la-mode, drink Champagne, Dance Jiggs, and play at Tennis.

*Stanford* – To love Dogs, Horses, Hawkes, Dice and Wenches, scorne Wit, break Windows, beat a Constable, ly with his Sempstress, and undoe his Taylor<sup>387</sup>.

La simplicité fantasmée d'un autrefois imprécis contraste avec le luxe immodéré de l'homme du jour, qui a toutes les caractéristiques du dominant de comédie (vêtements extravagants, consommation ostentatoire, boisson, jeu). Mais ici aussi, le discours chagrin est un discours d'atrabilaire, c'est-à-dire finalement d'un personnage victime d'un excès d'humeur qu'il ne faut pas trop vite prendre au sérieux.

Les personnages de soldats déclassés et leurs plaintes représentent un cas particulier et fréquent de regret du passé, que l'on trouve par exemple dans *The Slighted Maid* (Stapylton) et dans *The Souldiers Fortune* (Otway). Ce discours peut être généralement compris comme une critique sociale, comme c'est le cas dans ce passage de *The Slighted Maid* :

*Salerno* – Lieutenant Corbulo? why, fellow-Soldier,  
Prethee how comes thy Partizan thus chang'd  
Into a Porter's Staff?

*Corbulo* – The times are chang'd, Sir,  
War into Peace, and Soldiers, into Beggars<sup>388</sup>.

Corbulo est un héros de guerre : le passé glorieux auquel il fait référence est celui du conflit où le soldat est payé pour exercer son métier, échappant ainsi provisoirement à la pauvreté qui le guette à peine les combats cessés, mais aussi (et peut-être surtout) où la possibilité pour lui d'incarner le héros épique est encore envisageable. Tout se passe comme si, de même que le héros véritable est introuvable, le soldat triomphant, souvenir d'un héroïsme épique impossible, ne pouvait désormais plus exister non plus. Le soldat démobilisé est ainsi une figure particulièrement poignante de la réversibilité des conditions sociales, où le passé glorieux des combats, souvent (mais pas toujours) indéfini, place invariablement le personnage sous le signe de déclassement et de la chute économique, sociale et même esthétique. Dans *The Souldiers Fortune*, le discours nostalgique est, comme nous l'avons vu, un discours historique global, mais

---

<sup>387</sup> T. SHADWELL, *The Sullen Lovers: or, the Impertinents*, op. cit., (1668), acte II, p. 27.

<sup>388</sup> R. STAPYLTON, *The Slighted Maid*, op. cit., (1663), acte II, p. 17.

la question du traitement des soldats y est particulièrement douloureuse<sup>389</sup>. Dans une scène de taverne, Courtine et Beugard se prennent eux aussi à regretter l'âge d'or imprécis où ils étaient mobilisés et utiles, bien que Beugard termine avec un optimisme cynique sur la promesse : « ...there's a Gentleman on the other side of the Water, that may make work for us all one day », une allusion menaçante à l'agressivité belliqueuse de la France<sup>390</sup>. Le soldat démobilisé est ainsi une figure-clé du discours de décadence et de déclassement qui semble, lui aussi, corrompre la vision du passé de la comédie de la Restauration<sup>391</sup>.

#### d) Conclusions

Ainsi le discours sur le passé, si l'on excepte les années de guerre civile et de la période cromwellienne, qui sont ambiguës selon d'autres modalités, semble toujours placé d'une part sous le signe de la nostalgie, de la déchéance et de la chute, d'autre part dans des cadres discursifs et génériques ambigus qui déstabilisent les possibilités d'interprétation. Le regret de l'âge d'or en particulier est très présent, mais dans des configurations rhétoriques et théâtrales complexes introduisant souvent une distance ironique, ou du moins son potentiel : ainsi la nostalgie du passé est-elle souvent maintenue simultanément avec la possibilité de sa dérision. Il est symbolique par exemple que dans *The Cheats* (Wilson), une allusion à Guy Fawkes finisse dans un jet d'urine<sup>392</sup>. Quant au discours sur les guerres civiles et *l'Interregnum*, il est lui aussi sans cesse frappé de précarité interprétative par l'instabilité générique et la concurrence des tons, carnavalesque et satirique en particulier, qui empêchent à leur tour l'établissement d'une base stable pour un discours de Restauration crédible.

Une chose frappe cependant : mise à part la possible allusion à Charles I<sup>er</sup> en prison, sous la forme du vieux monarque noble et déchu dans *The Spanish Fryar* (Dryden), le passé Stuart est le grand absent du discours historique pourtant riche de la comédie de la Restauration. Peut-être le souvenir traumatique de Charles I<sup>er</sup> est-il trop délicat, trop complexe ou trop risqué

---

<sup>389</sup> Otway lui-même ayant durement gagné sa vie dans l'armée, de nombreux critiques ont vu dans sa peinture de la brutalité de la vie de soldat déclassé un réquisitoire personnel.

<sup>390</sup> T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, *op. cit.*, (1680), acte IV, p. 37. On peut aussi lire dans ce passage une allusion à l'emploi par la France de milliers de soldats anglais.

<sup>391</sup> Le soldat démobilisé cristallise plus largement de nombreuses peurs de l'époque : pauvre et violent, il est perçu comme un agent privilégié pour exécuter des complots, quand il ne se lance pas dans une seconde carrière dans le banditisme.

<sup>392</sup> « We perceived a kind of glimmering, as of *Guido Faux's* Lanthorn ; And we said unto it – Stand – And what art thou? [...] And there fell a showre [*sic*], as it had been of Chamber-pots » (J. WILSON, *The Cheats*, *op. cit.*, (1663), acte II, p. 29).

à intégrer dans un discours comique ? Peut-être la mort de Charles Stuart ne constitue-t-elle pas non plus un précédent ou un instrument rhétorique utile à la constitution de discours politiques contemporains ? Toujours est-il que si la question de la mémoire est aussi présente sur la scène de la Restauration, les zones d'ombres, silences, oublis et refoulement constituent des discours non moins parlants. Que ce soit par sa présence (voire son omniprésence) ou par son absence manifeste, le discours sur l'histoire des comédies de la Restauration est néanmoins exemplaire d'une instabilité générique plus vaste.



### **III. Instabilités génériques : vers une poétique de l'ambiguïté**

On a vu jusqu'ici combien de personnages, de répliques, de situations des pièces du corpus comportaient le potentiel d'un retournement ironique. La masculinité dominante idéale est sans cesse mise en échec dans la plupart de ses caractéristiques fondamentales, nombre de fins comiques ne résolvent que mal les conflits de la pièce, les figures de patriarche sont souvent fragilisées. Comme on l'a évoqué à propos de la concurrence des registres satirique et carnavalesque dans les représentations théâtrales de la guerre civile, le genre comique se nourrit ainsi à la Restauration d'une grande diversité générique. Mais loin de n'être qu'une curiosité esthétique ou un phénomène périphérique, cette instabilité est en réalité si répandue qu'on peut parler non pas d'exception, mais d'un véritable processus structurel. À cette instabilité générique correspond une difficulté accrue à assigner un sens politique univoque à des pièces qui se présentent pourtant comme explicitement partisans. Si l'on suit Harry Solomon, cette forme de louvoisement pourrait en réalité constituer une stratégie de propagande subtile. À propos de la tragédie *Venice Preserv'd* de Thomas Otway, il écrit par exemple que l'enjeu serait de rallier les Whigs modérés à la Cour. Pour cela, le dramaturge s'efforcerait de dépeindre les deux camps Whig et Tory de façon nuancée plutôt que d'attaquer l'adversaire frontalement. Solomon explique ainsi :

To avoid rhetorically alienating the Whigs in his audience, Otway creates characters who are self-deceived or deluded by others but who are at the same time heroic and sympathetic<sup>393</sup>.

Ce discours est applicable au genre comique : on peut ainsi considérer que le choix de l'ambiguïté est une véritable stratégie, résultat de choix esthétiques, donc politiques, délibérés. L'instabilité de ton peut prendre, dans les comédies du corpus, des formes variées. Tout d'abord, de nombreuses pièces semblent questionner les conventions du genre comique lui-même. Il est vrai qu'en l'absence de théorie aristotélicienne pour faire autorité (même si les oeuvres d'Horace, de Juvénal, de Quintilien peuvent jouer le rôle de caution antique), le genre comique subit la concurrence de plusieurs définitions divergentes, pour l'essentiel issues de traditions plus que de discours théoriques englobants.

---

<sup>393</sup> H. M. SOLOMON, « The Rhetoric of 'Redressing Grievances' », *op. cit.*, p. 303. Un peu plus tôt, Solomon écrit que la pièce vise à convaincre les Whigs modérés (« [*Venice Preserv'd*] should be interpreted as court propaganda designed to discredit inflammatory Whig rhetoric and to win moderate Whigs to the Tory cause », *Id.*, p. 289). Selon Solomon, il s'agit là d'une stratégie délibérée.

Parmi les éléments qui peuvent définir traditionnellement la comédie, on peut citer par exemple la promesse d'un mariage final, d'un pardon général ou, plus largement, d'une fin heureuse. Or mariage final et bonheur des personnages, dans beaucoup de pièces, sont loin de s'équivaloir, au point qu'on peut légitimement se demander, comme on l'a vu dans quelques exemples, s'il s'agit toujours de fins comiques. Il en va de même pour le rétablissement de l'ordre et le trope du pardon final de l'ensemble des transgressions comiques par une figure d'autorité : souvent pleines d'ambiguïtés irrésolues, ces fins peuvent laisser au lecteur et au spectateur un sentiment d'insatisfaction qui sape la stabilité formelle apparente, à savoir le succès des personnages dominants dans leurs entreprises de conquête amoureuses ou financières, succès qui demeure très largement observable. Le recours aux registres héroï-comique et burlesque, partout présents dans les comédies, achève de brouiller le sens ostensible des pièces, en obligeant le lecteur et le spectateur à se distancer sans cesse des divers discours qui lui sont présentés. Enfin, de nombreuses pièces sont chargées d'un potentiel ironique sous-estimé. On a déjà remarqué l'absence d'instance normative ou morale stable : il faut à présent constater la versatilité et la réversibilité des instances esthétiques et tirer les conséquences politiques de cette instabilité.

### 1) Échecs de la résolution comique

La fin heureuse (mariage, pardon, absence de morts) est l'un des éléments qui caractérise traditionnellement la comédie. Comme l'écrit Michael Neill à propos de *The Guardian* d'Abraham Cowley :

... the play ends with a banquet celebrating the marriages which will unite the various competing factions, Royalists, sectaries and opportunists, in a single 'family'<sup>394</sup>.

La réconciliation des partis opposés et intérêts divergents est supposée constituer la norme comique. Dans de nombreuses pièces pourtant, l'idée d'une résolution, d'un retour à l'ordre et à la paix initiaux, est symboliquement ou explicitement mise en échec<sup>395</sup>. Ce phénomène est

---

<sup>394</sup> M. NEILL, « Heroic Heads and Humble Tails: Sex, Politics and the Restoration Comic Rake », *The Eighteenth Century*, vol. 24, n° 2, Printemps 1983, p. 115-139, p. 129.

<sup>395</sup> On aurait pu évoquer aussi les chutes comiques de pièces tragiques, l'épilogue de *Tyrannic Love* de Dryden étant un cas d'école. Dryden choisit de faire dire cet épilogue à Nell Gwyn, qui incarne un personnage censé mourir à la fin de la pièce : après le tomber du rideau, Gwyn se lève et rit, en improvisant sa propre épitaphe, de la crédulité

observable dès les premières pièces des années 1660 et peut prendre plusieurs formes : mariages inadéquats ou amers, constats ou prédictions mélancoliques sur la viabilité de l'union, pardons finaux inadaptés ou immérités étant donné l'intrigue dans son ensemble, injustices impunies. « Fortune sometimes crowns the just Sword » prédit de façon rassurante le héros Lodovico à l'acte I de *Flora's Vagaries* (Rhodes) : mais que faut-il penser de ce « sometimes » sceptique<sup>396</sup> ? Quelle confiance peut-on accorder à une justice poétique qui, bien qu'elle épargne les personnages comiques de la mort, s'avère irrégulière et imprévisible ? Force est de constater que dans les pièces du corpus, bien souvent la « résolution » comique n'en est pas une<sup>397</sup>.

La résolution de *The Wild Gallant* (Dryden), par exemple, est manifestement paradoxale : la pièce se termine sur une réconciliation générale, et Loveby, malgré ses mensonges et ses infidélités, obtient en mariage, sans la mériter, l'héritière dont il rêvait. Le public doit-il célébrer ce mariage, s'en réjouir, ou s'indigner du fait que les bassesses de Loveby soit demeurées impunies<sup>398</sup> ? *Madam Fickle* (D'Urfey) nous en offre un contrepoint féminin lorsque la protagoniste, après avoir menti à trois gallants différents, finit par leur préférer un quatrième, son mari, et filer avec lui le parfait amour sans subir de châtement. Ce cas se rapproche de la scène finale de *The Debauchee* (Behn) : dans ce qui s'apparente à une scène de reconnaissance, Lord Loveless, figure patriarcale noble et lucide, se rend compte que son amante Alithia Saleware le trompe, et la punit. Lord Loveless rend ensuite justice en punissant le personnage dominant, Careless, pour son désir coupable pour sa belle-mère. Mais ces conclusions sont bien plus ambiguës qu'elles ne le semblent à première vue. Tout d'abord, Careless ne se repent à aucun moment de son désir incestueux. Sa punition est d'ailleurs bien faible, puisqu'il finit par épouser une veuve qu'il n'aime pas, certes, mais immensément riche et

---

du spectateur qui a pu la croire défaite. Cet épisode est rapporté entre autres dans *The Ornament of Action*, où l'on peut lire le commentaire : « Without the epilogue, it would be a very different play, much more bombastic and more than a little hysterical. With the epilogue, the play is revealed as pure pretence and we can never take it quite as seriously again » (préface de P. HOLLAND, *The Ornament of Action: Text and Performance in Restoration Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. ix).

<sup>396</sup> R. RHODES, *Flora's Vagaries*, Londres, William Cademan, 1670, (1663), acte I, p. 11.

<sup>397</sup> Denis Lagaé-Dévolde observe la même instabilité, mais en propose une interprétation plus optimiste : « la forme comique elle-même tend traditionnellement vers le retour à la stabilité. Sa visée ultime, sa fin, est de montrer un processus achevé, où les dérèglements initiaux, cause de désordre, ont disparu [...]. Cependant, comme on le verra, si les dramaturges, dans la très grande majorité des cas, opèrent ce retour à l'ordre, ils ne manquent pas d'en souligner l'ironie, et s'ingénient à faire vibrer les ambiguïtés [...]. On peut voir dans cette manière de ne pas finir une sorte de défi aux préoccupations eschatologiques des puritains. » (thèse de doctorat de D. LAGAE, *Circularité dans la Comédie de la Restauration anglaise (1660-1700)*, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 2001, p. 385-6).

<sup>398</sup> Pat Gill écrit à propos de ce trope : « Time and again Behn's plays couple intelligent, alluring, faithful women with affable rogues who hurt and deceive them, suggesting that this unequal and burdensome pairing is simply the gendered way of the world » (Pat GILL, « Gender, sexuality, and marriage », dans D. PAYNE FISK (éd.), *A Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 194).

qui lui est soumise. Surtout, la figure de Lord Loveless comme patriarche justicier est profondément instable : Lord Loveless n'est pas le mari d'Alithia, il en est l'amant, et elle est mariée à un autre. Lord Loveless, malgré la supériorité de son statut social sur le mari Saleware, un marchand, est donc en position paradoxale pour jouer les patriarches redresseurs de torts. Le mari en question semble tout à fait indifférent à la fois à la punition de sa femme et à sa condition de cocu<sup>399</sup>. On peut rapprocher cette résolution étrange de celle de *The Souldiers Fortune* (Otway), qui donne le dernier mot au personnage de pervers polymorphe, voyeur et ridicule, Sir Jolly Jumble. C'est lui qui, de façon inattendue, énonce un étrange *carpe diem* final, de même qu'il avait fait office de chœur antique parodique tout au long de la pièce. Cette fin renverse le rôle de Sir Jolly dans le reste de la pièce, comme on peut l'observer particulièrement dans le passage suivant :

*Lady Dunce* – Really, Sir Jolly, you are more of a Philosopher than I thought you were.  
*Sir Jolly Jumble* – Philosopher, Madam! Yes, Madam, I have read Books in my time; odd, Aristotle, in some things, had very pretty Notions<sup>400</sup>.

L'interlocutrice de Sir Jolly peut être interprétée ici comme une figure du spectateur, qui n'aurait vu dans le personnage de Sir Jolly qu'un bouffon ridicule : or, comme l'indique cette réplique, le bouffon est peut-être finalement le seul philosophe, le plus sage de tous. Pour preuve, lorsqu'à peine un peu plus loin Sir Jolly déclare « there are no honest Fellows living, but Whore-Masters », la réplique a des tonalités satiriques classiques... sauf que Sir Jolly se trouve être, de fait, le seul personnage de toute la pièce qui ne trahit personne. Ce qui ne revient pas à dire que Sir Jolly serait présenté comme un modèle moral à imiter : il n'en demeure pas moins que Sir Jolly joue le rôle à la fois de figure-repoussoir de pervers, d'honnête homme parodique, de figure véridique, de personnage farcesque et d'instance satirique (il offre d'ailleurs à ses convives de goûter de son « Root Satyrion »). Sir Jolly est un personnage inassignable, qui suscite en même temps le rire et le dégoût, mais à qui le dramaturge donne pourtant le dernier mot pour organiser le sens d'une pièce d'une grande précarité morale et symbolique.

On a déjà évoqué combien les fins comiques qui accordent des récompenses à des personnages jugés amoraux ou immoraux ont pu choquer les spectateurs et commentateurs contemporains. Il faut ajouter à cela le fait que, dans certains cas, l'ambiguïté morale, la tension potentielle, vient plutôt de punitions injustes de personnages innocents. Le cas de *The Town-*

---

<sup>399</sup> A. BEHN, *The Debauchee: or, the Credulous Cuckold*, Londres, John Amery, 1677, (1677), acte I, p. 53 et suivantes.

<sup>400</sup> T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, Londres, James Magnes and Richard Bentley, 1681, (1680), acte V, p. 62. L'ensemble des citations du paragraphe est tiré de l'acte V, p. 61-63.

*Fopp* (Behn) est particulièrement frappant à cet égard. Lorsque Lord Plotwell consent au divorce de son neveu Bellmour et de Diana, dont il avait arrangé le mariage, il reconnaît son erreur avec modestie. Tout semble s'arranger puisque Bellmour et Celinda, celle qu'il aimait vraiment, peuvent alors se retrouver et s'aimer librement. Mais la soeur de Bellmour, Phillis, est aussi présente sur scène : or celle-ci, non seulement parfaitement innocente mais vantée pour sa vertu, est unie de force à un personnage dominé présenté comme ridicule et violent, Sir Tawdrey, qui se vante publiquement de vouloir continuer à fréquenter des prostituées après son mariage<sup>401</sup>. Le divorce ne lui est pourtant pas accordé comme à son frère, et on peut considérer que Phillis est punie encore davantage que le personnage dominé, Sir Tawdrey lui-même. Le cas du personnage éponyme de *Sir Salomon* (Caryll) peut aussi être interprété comme un exemple d'injustice flagrante : humilié par sa promise, par ses amis et par ses serviteurs alors que, comme on l'a vu, il a fait preuve d'une générosité véritable envers eux, Sir Salomon peut être présenté, en fonction des choix d'acteurs ou de mise en scène, autant comme la cible d'un rire mérité des spectateurs devant son comportement ridicule que comme la victime de la cruauté injustifiée des autres contre lui. Sir Salomon, en plus de bénéficiaire de plusieurs soliloques touchants, ne subit pas l'humiliation collective finale traditionnelle puisque le dramaturge le fait quitter la scène avant la fin de la pièce, indice peut-être de clémence envers un personnage plus complexe que véritablement coupable ou ridicule.

La question du pardon final est aussi, au-delà de la récompense individuelle imméritée de personnages amoraux, une question épineuse. Dans plusieurs pièces, le pardon des transgresseurs apparaît non pas comme un retour à l'ordre, au contrôle et à l'équilibre, mais comme la justification hâtive d'un état de fait injuste. Dans le contexte de la Restauration, ces scènes de pardon peuvent faire écho plus particulièrement à *l'Act of Oblivion* de Charles II, un pardon presque général conçu par le roi comme un signe de sa magnanimité et du consensus entourant son retour sur le trône, mais perçu par l'opposition comme un signe de sa faiblesse, voire de sa trahison par beaucoup de ses opposants et soutiens<sup>402</sup>. On peut revisiter l'exemple de *The Committee* (Howard), l'une des pièces écrites le plus rapidement après la Restauration et

---

<sup>401</sup> A. BEHN, *The Town-Fopp: or Sir Timothy Tawdrey*, Londres, James Magnes and Richard Bentley, 1677, (1676), acte V, p. 66. On peut rapprocher cette fin amère pour le personnage féminin de celle de *Sir Courtly Nice* (Crowne), où le personnage dominé Sir Courtly se retrouve marié à une vieille femme suite à un quiproquo. Il refuse ce mariage, ce qui humilie la mariée, âgée mais innocente, devant les autres personnages rassemblés. Il est vrai que l'âge du personnage suffit à le prédisposer à un destin comique.

<sup>402</sup> La plupart des historiens s'accordent à dire que la tentative de clémence de *l'Act of Indemnity*, et plus généralement les dispositions légales de la première Restauration, étaient un échec. Barry Coward titre par exemple son chapitre sur la question « The Failure of the Restoration Settlement » (B. COWARD, *The Stuart Age, op cit*, p. 291).

célèbre pour sa soi-disant intransigeance envers les personnages de Puritains, dans cette perspective spécifique. On a déjà décrit comment la pièce proposait une stratégie politique fondée sur une esthétique carnavalesque et une interprétation historiographique partielle de la guerre civile, reposant sur la mise à l'écart de boucs émissaires, le couple Day. Cerné par les preuves de ses turpitudes (qui vont jusqu'à la pratique de l'avortement de ses bâtards !), Mr Day supplie à plusieurs reprises ses ennemis de le pardonner, en répétant compulsivement l'expression « let us be Friends<sup>403</sup> ». Ces termes exacts (« be Friends ») sont repris par les personnages dominants qui, magnanimes, pardonnent tout aux Day une fois leurs propres biens récupérés, et vont même jusqu'à offrir aux rebelles 500 livres, un cadeau dont la justification semble pour le moins nébuleuse. Careless conclut en s'exclamant « we are all Friends », et la pièce se clôt sur un retentissant :

*Careless* – Now, Mr Day, if you will have good luck in every thing,  
Turn Cavalier, and cry, God bless the King.

Cet apparent cri de victoire n'est pas dépourvu d'ambiguïtés : le jeu de l'acteur peut, bien sûr, suffire à donner un sens ironique à la réplique. Mais la pièce ne donne aucun indice sur la réaction des Day non plus : sont-ils obéissants, soumis, reconnaissants de ce pardon, ou au contraire préparent-ils déjà leur revanche après une repentance superficielle ? Ne rejoignent-ils le parti du roi que par opportunisme, simplement parce qu'ils ont été dénoncés ? Vu le nombre de crimes dont les Day sont responsables, on peut se demander si les pardonner facilement, et aller même jusqu'à les récompenser, n'est pas faire preuve d'une naïveté coupable plutôt que de clémence. Dans tous les cas, difficile de ne pas considérer cette réconciliation générale comme artificielle, voire précaire. Comme l'écrit Ashley Marshall dans *The Practice of Satire in England*, la conscience de la précarité de cette résolution apparaît très vite :

The first years of Charles's reign were particularly conducive to such camouflaged attacks, in part because so much of the settlement was decidedly unsettled (would this regime last, and on what terms?) and in part because the ill treatment of Cavaliers deflated their triumphalism<sup>404</sup>.

Selon Marshall, loin de produire l'euphorie attendue, *l'Act* stimule rapidement la production de satires camouflées sous des sous-entendus inoffensifs. Si l'on prend en compte que le succès de *The Committee*, loin d'être limité aux premières années de la Restauration, s'étend sur plusieurs

---

<sup>403</sup> On trouve aussi l'expression « that we may all be Friends » (R. HOWARD, *Five new Plays, viz. The Surprisal, The Committee, Comedies, and The Indian Queen, The Vestal Virgin, The Duke of Lerma, Tragedies*, 2e éd., Londres, Henry Herringman, 1692, (1662), acte V, p. 110. Toutes les citations du paragraphe sont sur cette page.

<sup>404</sup> A. MARSHALL, *The Practice of Satire in England, 1658-1770*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2013, p. 102.

décennies, on peut conjecturer sans difficultés que le ressentiment profond des royalistes après l'*Act of Oblivion* et les conséquences funestes à long terme pour le soutien à la couronne sont parfaitement connus du public<sup>405</sup>. Sans compter que les tensions des années 1680 sont, comme on l'a vu, souvent présentées rhétoriquement comme le résultat d'une mauvaise gestion des conséquences de la guerre civile. Dans ces circonstances, peut-on réellement envisager que ce pardon final, cette fin sans doute trop rapide et excessivement optimiste, ait été pris au sérieux par le public de 1687, qui connaît les conflits et difficultés suscités par le pardon imprudent du roi vingt-cinq ans plus tôt ?

*The Surprisal* (Howard), une pièce écrite elle aussi autour des premières années de la Restauration et par le même auteur, présente des ambiguïtés comparables. L'infâme Villerotto est un personnage pervers, cruel, résolument dominé : lui aussi fait l'objet d'un pardon équivoque. Alors que Lodovico, magnanime, accepte de le réintégrer dans la communauté des personnages (« Well, I love peace » puis « ... all thoughts / Of my revenge on others vanish<sup>406</sup> »), Villerotto se retourne encore une fois contre lui, en une ultime trahison. C'est pourtant lui qui tient le seul discours de justice sociale de la pièce :

*Villerotto* – [...] to think it barbarous injustice to starve  
Amidst that Plenty which your Swords  
Secur'd or purchas'd [...]  
Those that have Power over us  
Confirm themselves by Cruelty and Cheating;  
One they call Justice, th'other Pollicy.  
Mean while the poor must starve, or else be whip'd [...]  
The rich and powerful part of Men  
Are answerable for those deeds  
To which they force the poor and the necessitous<sup>407</sup>.

Ce discours retient l'attention pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il se justifie malaisément : Villerotto aurait simplement pu acheter les mercenaires avec de l'argent. Pourquoi lui faire prononcer un tel laïus ? Faut-il voir dans ce passage une démagogie dont la séduction est représentée pour mieux être dénoncée ? Si Villerotto joue vraisemblablement le rôle d'agitateur

---

<sup>405</sup> Selon *The London Stage*, la pièce est représentée, durant la période examinée, au moins aux dates suivantes : novembre 1662, juin 1663, mai, août et octobre 1667, mai 1668, février 1669 et 1671, novembre 1675 et 1679, décembre 1685, février, avril et novembre 1686, et enfin février 1687 (source : W. VAN LENNEP, E. L. AVERY et A. H. SCOUTEN (éd.), *The London Stage, 1660-1800*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1965). À propos d'une autre pièce, John Wallace écrit : « To the Tories the root of Whig depravity was ingratitude ». Wallace fait surtout référence ici à l'ingratitude après la clémence de l'*Act of Oblivion* (J. M. WALLACE, « Otway's 'Caius Marius' and the Exclusion Crisis », *Modern Philology*, vol. 85/4, mai 1988, p. 363-372, p. 365).

<sup>406</sup> R. HOWARD, *The Surprisal*, Londres, Henry Herringman, 1665, (1662), acte II, p. 20. Cialto s'oppose par son attitude à Villerotto justement, dont la motivation à faire le mal au long de la pièce vient d'une volonté de se venger d'une décision de justice qu'il juge injuste, sur laquelle la pièce reste d'ailleurs vague.

<sup>407</sup> *Id.*, (1662), acte II, p. 18.

opportuniste, que penser des injustices dont le peuple fait l'objet ? Sont-elles inventées de toute pièce par Villerotto pour servir sa cause, ou bien les injustices subies par le peuple existent-elles réellement, faisant ainsi de Villerotto une figure véridique ? Il est vrai que le soldat à qui ce discours s'adresse prend conscience de son erreur de jugement à peine quelques scènes plus loin, et retrouve sa conscience perdue :

*Enter Montalto solus.*

*Montalto* – What has this Rascal perswaded us to!

Nay, rather, what have I perswaded my self to! [...]

Wou'd this Rhetorical Gentleman had his Money again [...]

I find I have more Conscience then I thought I had<sup>408</sup>.

Ce passage rend manifeste le fait que les soldats, après avoir été sensibles au discours de Villerotto, se considèrent finalement comme manipulés par sa rhétorique habile pour leur faire prendre les armes. Pourtant ce passage, un simple appel à une « conscience » vague, peut aussi être interprété comme insuffisant par rapport à la longueur et la portée des accusations portées par Villerotto. Un peu plus loin, les soldats mercenaires évoquent la possibilité de revenir, une fois de plus, sur leur parole, ce qui a pour effet de relativiser la prise de conscience survenue plus tôt, et suggérer la réversibilité de leur repentance (« We have more to confess Sir; / Or if you please we'l unconfess it all again<sup>409</sup> »). La résolution en faveur de l'ordre dans *The Surprisal* ne signifie donc pas que la pièce soit vidée de tout potentiel subversif : en partant de l'instabilité du pardon comique final, on peut au contraire proposer une lecture de la pièce qui met en évidence les manquements des personnages dominants, et par extension, du camp royaliste.

Si l'on considère la fin de *Flora's Vagaries* (Rhodes), les personnages dominants sont pardonnés de leur transgression par le patriarche Grimani, de façon assez rapide. L'insuffisance potentielle de ce premier pardon est compensée par un second par Lodovico, qui pardonne lui aussi entièrement son ancien ami de sa trahison (« a General Act of Grace<sup>410</sup> »), mais l'acceptation et le repentir d'Alberto sont si lents à venir qu'on peut douter de leur sincérité. Même surprise générale dans *The Old Troop* (Lacy) où, alors que les hypocrisies des troupes Parlementaires mettent en danger la nation, le Capitaine leur adresse les mots suivants :

---

<sup>408</sup> *Id.*, (1662), acte II, p. 22.

<sup>409</sup> *Id.*, acte V, p. 53.

<sup>410</sup> R. RHODES, *Flora's Vagaries*, *op. cit.*, p. 74. Rappelons ici que si la première édition connue de la pièce date de 1670, la première représentation remonte à 1663, soit peu de temps après l'*Act of Oblivion*.



*Captain* – Although the wealth that's here be great, and the Kings wants require it; yet, to shew that he had rather have his subjects hearts than money, he has Commission'd me to return every man his own again<sup>411</sup>.

La pièce se clôt sur un « God bless the King, and all his good Souldiers », ainsi qu'un très optimiste « You see, Lieutenant, how with good usage the people return to their Loyalty<sup>412</sup>! », une exclamation dont la naïveté, surtout au fur et à mesure que les années avancent, fait soupçonner un sous-entendu ironique<sup>413</sup>. La préface de *The Royalist* (D'Urfey), pourtant de vingt ans postérieure à *l'Act of Oblivion*, évoque la magnanimité du pardon royal, mais avec des précautions rhétoriques qui, là encore, font douter de son bien-fondé :

...Nor is it proper we should forget (though the King can) offences of that barbarous and unparallell'd nature, but rather strive with our utmost vigilance and power to oppose and detect'em<sup>414</sup>.

La capacité à pardonner là où d'autres ne pardonneraient pas est-elle réellement un signe de la magnanimité supérieure du roi, ou plutôt de sa naïveté, de son impéritie ? En 1682, date de la première publication de *The Royalist*, difficile de continuer de défendre les conséquences de cette décision, surtout à l'heure où la menace d'une seconde guerre civile semble peser sur le royaume.

La fin de *The Spanish Fryar* (Dryden) est caractéristique de ces fins comiques où les tensions sont exacerbées plutôt que résolues. Rappelons que *The Spanish Fryar* représente un roi légitime déposé et un usurpateur qui meurt en paix, sans subir de châtement ni de justice poétique. Sa fille, Leonora, règne après lui : en plus d'être la fille de l'usurpateur, elle est bigote (« Oh Religion and Roguery, how they go together! » dit Pedro à son propos), ce qui l'identifierait a priori au pôle dominé<sup>415</sup>. Il s'agit cependant de l'un des personnages les plus ambigus du corpus : à la fin de la pièce, elle s'attire même la sympathie de plusieurs personnages, à qui son sort tire des larmes de compassion<sup>416</sup>. La complaisance envers la figure de l'usurpatrice est observable par exemple dans l'échange suivant entre deux personnages secondaires :

---

<sup>411</sup> J. LACY, *The Old Troop: or, Monsieur Raggou*, Londres, William Crook and Thomas Dring, 1672 (1664), acte V, p. 58. On trouve un peu plus loin une autre allusion à la clémence du roi (*Ibid.*, p. 62). Comme pour *Flora's Vagaries*, la première édition disponible date de bien après la première représentation connue, qui a eu lieu en 1664.

<sup>412</sup> J. LACY, *The Old Troop: or, Monsieur Raggou, op. cit.*, (1664), acte V, p. 62.

<sup>413</sup> La pièce est représentée au moins en 1664, 1668 et 1672. Le caractère forcé, voire inquiétant de ce pardon abrupt et peut-être injustifié a pu être davantage appuyé par les comédiens au fur et à mesure des représentations, alors que le mécontentement lié à *l'Act of Oblivion*, et en particulier aux conflits de propriété qui s'en sont ensuivis, devenait plus aigu.

<sup>414</sup> Préface de T. D'URFEY, *The Royalist*, Londres, Joseph Hindmarsh, 1682, (1682), n. p.

<sup>415</sup> J. DRYDEN, *The Spanish Fryar or, The Double Discovery*, Londres, Richard Tonson and Jacob Tonson, 1681, (1680), acte I, p. 4.

<sup>416</sup> *Id.*, acte V, p. 74.

*Pedro* – What Title has this Queen but Lawless Force?  
 And Force must pull her down.  
*Alphonso* – Truth is, I pity *Leonora*'s case;  
 Forc'd, for her Safety, to commit a Crime  
 Which most her Soul abhors<sup>417</sup>.

Ce passage questionne ouvertement la légitimité de la reine Leonora. Le crime auquel le passage fait allusion est pour l'usurpatrice d'avoir donné l'ordre d'exécuter le roi légitime prisonnier, un ordre dont elle affirme plus tard dans la pièce, peut-être de façon fallacieuse, qu'il a été mal compris. Les motivations de Leonora sont non pas sa sécurité ou celle de l'Etat comme l'affirme le personnage (« her Safety »), mais son amour, qu'elle place au-dessus de tout : dans un soliloque précédent ce passage, Leonora admettait vouloir exécuter le roi déchu pour pouvoir contracter un mariage avec son amant Torrismond, contre la volonté de son propre peuple. Un peu plus loin, le même personnage de Pedro commente un discours de l'usurpatrice en disant : « (*aside*) Well said, i' faith, / This Speech is e'en too good for an Usurper<sup>418</sup> ». Le discours auquel il se réfère est celui où Leonora se dédouane de toute responsabilité quant à la mort du roi légitime, en faisant porter tout le poids de cette action funeste sur son second, Bertran, qui aurait selon elle mal interprété ses ordres :

*Leonora* – This 'tis to counsel things that are unjust:  
 First, to debauch a King to break his Laws  
 (Which are his Safety), and then see Protection  
 From him you have endanger'd.

Cette tirade de Leonora contre son second est située dans un dispositif d'ironie dramatique : le spectateur a en effet été témoin du « malentendu », dont plusieurs éléments portent à soupçonner que Leonora l'a elle-même organisé. Dans cette pièce, la figure de l'usurpatrice est traitée avec ambiguïté, si ce n'est complaisance : elle est décrite tantôt comme un tyran (« Tyrant »), tantôt comme la plus douce des femmes (« The sweetest, kindest, truest of her Sex »), cette dernière description perdant du crédit sur la première du fait qu'elle est formulée par Torrismond, personnage qu'on peut interpréter comme aveuglé par son amour<sup>419</sup>. Figure centrale de l'autorité, Leonora est donc aussi potentiellement une figure de la duplicité féminine. D'autant plus qu'à l'auto-réhabilitation de Leonora correspond un pendant comique : à la fin de la pièce, le personnage dominant Lorenzo accuse le frère catholique Dominic de crimes qu'il

---

<sup>417</sup> *Id.*, acte IV, p. 53.

<sup>418</sup> Cette citation et la suivante : *Id.*, acte IV, p. 56. Le choix de l'aparté renforce la sincérité du personnage.

<sup>419</sup> *Id.*, acte IV, p. 58-62 pour les trois mentions du terme « Tyrant » et la dernière citation. Lorsqu'on lui rappelle que Leonora est une usurpatrice, il répond d'ailleurs « Grant she be » (*Id.*, acte IV, p. 60).

lui a lui-même demandé de commettre afin de servir sa cause amoureuse<sup>420</sup>. Dominic est bien un personnage corrompu, hypocrite et vicieux, mais cette compromission est aussi ce qui a permis à Lorenzo de se servir de lui comme d'un intermédiaire dans ses aventures, notamment en se servant du rôle de confesseur du moine pour faire passer des messages à son amante, un rôle que Dominic a par ailleurs rempli avec diligence. Dominic et Leonora sont des figures symétriques : dans un tel contexte, difficile d'identifier la cible de la critique, si tant est qu'il y en ait une, puisque le camp des vainqueurs comme des vaincus paraît au fond également corrompu. Que ce soit dans le *high plot* ou le *low plot* de cette comédie (auquel l'étiquette de tragi-comédie pourrait en réalité correspondre davantage), le cynisme et le calcul sont assez généralisés pour rendre difficile l'identification d'un propos politique ou moral compréhensible. Loin de désigner un camp du bien, ou de donner une victoire symbolique, la fin de la pièce, avec le retournement de Leonora et de Lorenzo, fait perdre de la légitimité morale et symbolique au camp des dominants. L'ensemble de la pièce est donc figé par sa fin, non pas dans une lisibilité plus nette, mais dans une plus grande précarité interprétative.

L'exemple le plus frappant d'un tel fonctionnement est sans doute celui de *City Politiques* (Crowne). Dans cette pièce, mensonge et vérité sont sans cesse entrelacés, comme dans le passage où Rosaura, un personnage dominant pris en flagrant délit d'adultère, s'indigne contre toute évidence : « Your Witnesses are perjurd Rascals ». À l'inverse, alors que tous les personnages pensent que Craffy, un personnage vicieux et ridicule, est fou, c'est en réalité lui qui dit la vérité<sup>421</sup>. Même l'une des intrigues amoureuses, entre Artall et Lucinda, est placée sous le signe du doute : dans un coup de théâtre peu commun, Artall prétend qu'il est en réalité le frère de Lucinda, et qu'il n'a voulu la séduire que pour tester sa vertu. La pièce culmine dans un feu d'artifice de faux témoignages où chacun s'accuse puis retire ses accusations par lâcheté, laissant le lecteur-spectateur dans une confusion où vérité et loyauté sont des mots qui n'ont plus de sens. L'accusation de faux témoignage d'un personnage qui dit le vrai et le sentiment de vertige provoqué par cette dialectique insoluble du mensonge et de la vérité trouve un écho dans l'actualité du pseudo-complot papiste, et plus particulièrement à l'affaire des témoins irlandais de 1680-81<sup>422</sup>. Dans *City Politiques*, la mauvaise foi et la malhonnêteté sont partagés par les deux camps dominant et dominé, ici Whig et Tory, résultant en une pièce particulièrement ambiguë dans son interprétation politique. L'appartenance au camp Tory des

---

<sup>420</sup> J. DRYDEN, *The Spanish Fryar or, The Double Discovery*, op. cit., (1680), acte IV, p. 45.

<sup>421</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, Londres, Richard Bentley and Joseph Hindmarsh, 1683, (1683), acte V, p. 66 pour les deux mentions.

<sup>422</sup> Pour l'ensemble des références sur cette affaire, consulter l'index.

deux personnages désignés explicitement comme tels (Florio et Craffy) est, par exemple, douteuse dans les deux cas, ou plus précisément elle n'est jamais affirmée sans ambiguïté. Il faut préciser que si l'opposition constituée, conformément aux attentes de personnages aux caractéristiques assignables au type dominé, est explicitement identifiée comme Whig, l'étiquette de Tory n'est applicable que plus confusément. Tout se passe comme si le camp Tory n'avait pas de structuration, d'étiquette, de principes communs, en somme, pas d'existence positive, et n'était constitué que d'une vague réaction d'hostilité individuelle à l'opposition. L'exemple le plus frappant de ce fonctionnement instable se trouve à l'acte IV. Doctor Panchy lit une lettre venant soi-disant d'un groupe loyaliste, déclarant qu'eux aussi décident de former un parti :

*Dr Panchy – We, the Loyals, etc., finding to the grief of our Hearts, a certain sort of People, consisting of Hobbists, Atheists, Fanaticks, and Republicans, have for several years last past, pursued a pernicious Plot, to root out the true Religion, subvert our Laws and Liberties, and set up Arbitrary Power [...] The whole Kingdom in such case, being destitute of all security of their Religion, Laws, Estates and Liberties: Sad experience in the Case, the Rump Committee of Safety, Nol and Dick in England: And Massianello here, having proved the wisest Laws to be of little force to keep out Tyranny under no Price, or no lawful Prince [...] we bind our selves one to another, jointly and severally, in the Bond of one Firm and Loyal Society, and Association: And do solemnly Vow, Promise and Protest to demolish the said Ignoramus Garrisons<sup>423</sup>.*

La transparence des références (à Hobbes, à Oliver et Richard Cromwell sous leurs surnoms de Nol et Dick, aux *Ignoramus Juries*, plus loin à *Absalom and Achitophel* et à Towzer, le surnom du maître censeur Roger L'Estrange, et ainsi de suite) est ici trompeuse. Ces références sont en fait hétéroclites et incohérentes : que viennent faire les Républicains avec les Hobbistes ? La menace de monarchie absolue avec l'héritage cromwellien ? Que fait Masaniello, le rebelle napolitain, dans cette liste ? Les noms et termes de la politique contemporaine ne fonctionnent plus comme des repères, mais comme des chausse-trappes dans cette accumulation baroque. Surtout, on apprend quelques pages plus loin que la lettre est un faux, rédigé par Florio. Les deux personnages de Craffy et Florio mentent volontiers pour servir leurs propres intérêts, ce qui rend leurs déclarations précaires de manière générale, et d'ailleurs aucun ne confirme ni n'infirme l'accusation d'être Tory de façon convainquante. Dans le cas de Florio, son allégeance au camp Tory (si tant est qu'elle existe) ne peut être déduite que du fait qu'il infiltre le camp Whig, et par la structuration de son personnage autour de caractéristiques dominantes (jeunesse, masculinité centrée sur la séduction et le cocuage, flexibilité morale). En réalité, Florio semble moins Tory qu'individualiste, au service de sa propre cause. La fin de la pièce est loin d'apporter

---

<sup>423</sup> *Id.*, acte IV, p. 49-50, et p. 52 pour la découverte que la lettre a été écrite par Florio.

une résolution concluante à cette prolifération baroque de faux-semblants. Le gouverneur finit par rétablir l'ordre et éviter le pire en conjurant la paranoïa des complots et contre-complots. Le dramaturge lui accorde le mot de la fin :

*Governor* – And so Gentlemen, leave off the new Trade you have taken up, of managing State Affairs, and betake yourselves to the Callings you were bred too, and understand. Be honest, meddle not with other Mens matters, especially with Government, 'tis none of your Right<sup>424</sup>.

Ce retour à l'ordre final rappelle la fin de *The Committee* dans sa mise en récit carnavalesque des troubles politiques. On y retrouve aussi le stéréotype observé auparavant des personnages dominés (ici des Whigs) qui s'approprient l'activité politique de manière illégitime. Mais tout comme dans *The Committee*, ce retour à l'ordre paraît bien faible, à peine quelques lignes, comparé à l'ampleur des désordres provoqués au long de la pièce : population de la ville en armes, rumeurs paranoïaques, menace d'invasion étrangère... Face à l'ampleur du péril, ce court monologue du gouverneur est-il conçu comme suffisant à apaiser les esprits ? Le dramaturge supposait-il le spectateur contemporain convaincu et rassuré par cette intervention patriarcale après les tensions de la pièce ? Un indice encourage à répondre à ces questions plutôt par la négative : si le gouverneur, avec ses paroles rassurantes, a bien le dernier mot dans la pièce elle-même, la présence d'un épilogue a pu avoir pour fonction de semer de nouveau le doute. En effet, l'édition originale précise que c'est l'avocat Bartoline qui doit prononcer cet épilogue : un fait inhabituel, car dans le cas le plus courant, cette information n'est pas indiquée. Comme on l'a vu auparavant, l'épilogue comique est un moment liminaire de la pièce, où l'acteur peut être à la fois lui-même et son personnage. Dans ce cas précis cependant, c'est Bartoline-personnage qui s'adresse ainsi aux spectateurs :

*Bartoline* – If you're for Tories, I will be so too [...] I'll be nimble too, noint me with Gold: I'll quickly to the Tory party skip, Greaze my Fist well, I'll let our Faction slip<sup>425</sup>.

Le comique de ce passage repose sur le caractère ouvertement mercenaire de Bartoline, qui propose directement au spectateur de le corrompre. On retrouve la partition imaginaire de la salle en un public Tory et un public Whig, auquel Bartoline propose, juste avant cet extrait, d'attenter une action en justice contre le théâtre s'il est insatisfait de l'orientation politique de la pièce. Il est vrai qu'une telle déclaration d'opportunisme n'est guère surprenante dans la bouche du personnage : à l'acte III, Bartoline s'était déjà déclaré capable de vendre son propre frère

---

<sup>424</sup> *Id.*, acte V, p. 79.

<sup>425</sup> Épilogue de *Id.*, n. p.

pour de l'argent. Mais le fait que le personnage le plus puissant et peu scrupuleux de la pièce revienne sur scène après la déclaration apaisante du roi, en donnant la preuve de la menace qu'il représente toujours, pourrait bien achever de décrédibiliser la tentative de résolution finale, déjà fragile.

On voit à travers ces exemples que la résolution comique classique, loin d'offrir un sentiment de clôture, de lisibilité accrue aux pièces, peut au contraire contribuer sensiblement à déstabiliser leur interprétation. Cette absence de résolution moralement satisfaisante reconfigure rétrospectivement l'interprétation de l'ensemble des pièces. Que penser par exemple d'un personnage récompensé malgré ses mensonges, voire pour ceux-ci ? Le spectateur, ou peut-être un certain type de spectateur, était-il supposé rire de bon cœur de cette précarité interprétative, rire jaune, s'en inquiéter ? Le triomphe final de personnages moralement compromis est-il supposé susciter un sentiment de révolte, d'injustice, ou au contraire la satisfaction d'une justice poétique incomplète, mais esthétiquement satisfaisante ? Ces exemples montrent comment les codes et ressources du genre comique traditionnel ouvrent les possibilités interprétatives de ces pièces plutôt qu'elles ne les limitent. Cela est vrai non seulement au niveau structurel comme on l'a vu ici, mais aussi au niveau textuel, voire lexical, où le registre comique entre en concurrence avec d'autres registres, ce que l'on peut observer, notamment, à travers le recours considérable au registre héroï-comique.

## 2) « Grandiose mediocrity » : l'impasse héroï-comique

L'une des conséquences de l'instabilité du discours sur le passé, que celui-ci soit récent ou plus ancien, est la difficulté à représenter un héroïsme au présent<sup>426</sup>. Nous avons vu combien l'éthique de la loyauté et du serment, souvenirs omniprésents d'un monde féodal à la fois proche et perdu à jamais, était mise à l'épreuve y compris chez les personnages dominants. De même, les références héroïques, légendaires ou chevaleresques sont nombreuses dans les comédies du

---

<sup>426</sup> Christine Sukic fait remarquer que l'héroïsme, depuis Homère, s'inscrit toujours dans une lignée, un schéma archétypal, c'est-à-dire qu'il est toujours en même temps *nostalgie* de l'héroïsme (C. SUKIC, « 'The safe memorie of dead men': réécriture nostalgique de l'héroïsme dans l'Angleterre de la première modernité », dans *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, en ligne, 2013, p. 57-72).

corpus. Les références les plus appuyées concernent la geste arthurienne. Les chevaliers de la Table Ronde et l'amour courtois (parfois relus à travers un prisme précieux) constituent en effet de loin la majorité des références héroïques, que celles-ci soient directes ou plus souples, comme la nostalgie vague d'un monde déchu où l'ancienne magnanimité n'a plus cours<sup>427</sup>. Mais les références héroïques, féodales ou chevaleresques sont aussi systématiquement dégradées et mises à distance par un traitement ironique, comme nous allons le voir à présent<sup>428</sup>.

Le titre de chevalier (« Knight ») est particulièrement adapté à des jeux de mots héroï-comiques et glissements de sens que l'on peut retrouver aussi bien au début qu'à la fin de la période. On a vu combien ce titre de petite noblesse évoquait à la fois le lointain prestige, la distinction élitiste et la précarité financière et symbolique réelle de cette classe sociale intermédiaire, ce qui a pu constituer l'une des raisons de sa popularité dans les comédies à la Restauration. Une autre particularité de ce titre est que, peut-être plus que tout autre, il convoque le souvenir d'un imaginaire féodal. La médiocrité de nombreux personnages de chevaliers évoque donc une dégradation symbolique plus large, celle du système de valeur fondé sur l'honneur, le courage au combat, le lien homosocial. Un exemple tiré de *The Cheats* (Wilson) illustre ce propos : les chevaliers y deviennent des « knights of the forked order », c'est à dire en fait des cocus<sup>429</sup>. Dans *City Politiques* (Crowne), le prologue fait référence à des « Dreadful Knights, (I say not of the Post<sup>430</sup>) » : l'expression désignant généralement un gibier de potence (le « post » en question étant un *whipping-post*), et plus particulièrement un faux témoin professionnel. Le bon mot est savoureux en pleine affaire des faux témoins irlandais. Par ce jeu de mot ironique, le spectateur est amené à passer d'un imaginaire féodal à son inverse, un monde de faux serments, de politique mesquine, de luttes de pouvoir intestines. Plus loin, dans le même prologue, ces tristes sires sont de nouveau appelés ironiquement « strange Tongue Warriors », combattants futiles d'un monde dégradé où l'héroïsme ne passe plus que par le verbe, lui-même dégradé, du parjure<sup>431</sup>. Plus tard, dans *The Town-Fopp* (Behn), Sir Timothy Tawdrey est comparé par une servante au « Knight of the Burning Pestle », référence déjà en soi héroï-

---

<sup>427</sup> Peu de travaux récents se sont intéressés à l'influence « précieuse » dans la comédie de la Restauration, avec les précautions d'usage concernant ce terme. On peut signaler cependant un article classique de David S. Berkeley (D. S. BERKELEY, « 'Préciosité' and the Restoration Comedy of Manners », *Huntington Library Quarterly*, vol. 18, n° 2, février 1955, p. 109-128).

<sup>428</sup> Denis Lagaë-Dévoldeire remarque aussi que l'intrigue héroïque ne semble exister que pour être parodiée (thèse de doctorat de D. LAGAE, *Circularité dans la Comédie de la Restauration anglaise (1660-1700)*, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 2001, p. 213 et suivantes).

<sup>429</sup> J. WILSON, *The Cheats*, Londres, John Ford, 1671, (1663), acte V, p. 67.

<sup>430</sup> Prologue de J. CROWNE, *City Politiques*, Londres, Richard Bentley and Joseph Hindmarsh, 1683, (1683), n. p.

<sup>431</sup> La citation complète reste inquiétante : « such strange Tongue Warriors over-ran the Town / And Blew the Stage, almost the Kingdom down » (prologue *Id.*, n. p.)

comique à une pièce de Francis Beaumont, inspirée entre autres de Don Quichotte<sup>432</sup>. L'expression de « chevalier errant » (« Knight Errant ») revient aussi dans plusieurs textes, tout au long de la période : on la trouve à la fois dans *The Surprisal* (Howard), *The Wild Gallant* (Dryden), *The Humorists* (Shadwell), *A Fond Husband* (D'Urfey) ou *The Second Part of the Rover* (Behn<sup>433</sup>). Ce passage tiré de *The Virtuoso* (Shadwell) peut ici faire office d'exemple représentatif :

*Miranda* – Oh, if your Knight Errants and we agree upon the point, they'll soon deliver us distressed Damsels from our Enchanted Castle<sup>434</sup>.

On voit ici que la référence est doublement ironique : les héros sont absents, et loin d'être une demoiselle en détresse, Miranda finit par prendre elle-même en main son propre sauvetage. La popularité de cette figure n'est guère étonnante étant donné la complexité de ses connotations : à la fois héros et paria, figure épique mais isolée, vestige anachronique d'un monde disparu, le chevalier errant est, comme le Cavalier en exil, une figure sans lieu. Enfin, la dégradation la plus féroce du titre a sans doute lieu dans *The Souldiers Fortune* (Otway), lorsque Beaugard se retrouve perdu sans son entremetteur Sir Jolly, comme on peut le voir dans la citation : « What the Devil shall I do to recover this days loss again, my honourable Pimp too, my Pander Knight has forsaken me<sup>435</sup> ». Le chevalier n'est ici plus qu'un maquereau, dans un monde où le sens de l'honneur n'est possible que mis à distance par une double oxymore (« honourable Pimp » et « Pander Knight »). Ce thème donne lieu à un comique de répétition qui rythme toute la pièce. Le pervers Sir Jolly est appelé plusieurs fois ironiquement « the Flower of Knighthood » et répète sans cesse « I am a Gentleman<sup>436</sup> ». Lorsque Beaugard, lui-même un Lord, lance à Sir Jolly une malédiction pour avoir manqué à sa promesse de lui amener des prostituées, il invoque justement la noblesse de celui-ci (« Sir, I wish all your Noble Family hang'd from the bottom of my heart »), et Sir Jolly lui répond sur le même ton, se réclamant d'un paradoxal sens de l'honneur dans le vice (« Fail ye? Am I a Knight? »). Le comique réside ici dans la dégradation de l'allusion courtoise.

---

<sup>432</sup> A. BEHN, *The Town-Fopp: or Sir Timothy Tawdrey*, Londres, James Magnes and Richard Bentley, 1677, (1676), acte I, p. 9.

<sup>433</sup> R. HOWARD, *The Surprisal*, Londres, Henry Herringman, 1665, (1662), acte I, p. 15 ; J. DRYDEN, *The Wild Gallant*, Londres, Henry Herringman, 1669, (1663), acte V, p. 68 ; T. SHADWELL, *The Humorists*, Londres, Henry Herringman, 1671, (1670), acte I, p. 10 ; T. D'URFEY, *A Fond Husband: or, The Plotting Sisters*, Londres, James Magnes and Richard Bentley, 1677, (1677), acte III, p. 24 ; A. BEHN, *The Second Part of the Rover*, Londres, Jacob Tonson, 1681, (1681), acte V, p. 79.

<sup>434</sup> T. SHADWELL, *The Virtuoso*, Londres, Henry Herringman, 1676, (1676), acte I, p. 13.

<sup>435</sup> T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, Londres, James Magnes and Richard Bentley, 1681, (1680), acte III, p. 31.

<sup>436</sup> *Id.*, acte I, p. 5, puis acte II, p. 14 ainsi que pour les deux citations suivantes.



Comme dans ce dernier exemple, c'est dans le rapport des personnages masculins aux femmes et à leur propre performance de genre que les références héroï-comiques et chevaleresques sont le plus exploitées. Dans *Flora's Vagaries* (Rhodes), Alberto parle de son ami Lodovico de la manière suivante :

*Alberto* – I was walking with the brave Sir Knight that killed the Dragon, and rescued the Lady, you know who I mean, who for all his Valour, fled at first sight of your Cousin<sup>437</sup>.

Le passage illustre bien l'ambiguïté avec laquelle Lodovico, un personnage pourtant clairement dominant, est comparé avec le tueur de dragon. L'allusion n'est pas entièrement ironique, puisque Lodovico vient effectivement de faire preuve d'un héroïsme authentique en sauvant une jeune femme d'une attaque malveillante, mais la valeur de Lodovico s'arrête aux affaires amoureuses, car son fier courage le quitte à la vue de la jeune femme qui lui plaît<sup>438</sup>. Le prestige de la référence chevaleresque déteint donc sur le personnage en même temps qu'il est mis à distance, et le personnage est simultanément élevé et ironiquement rabaisé par la comparaison. On retrouve une tension similaire dans *The Surprisal* (Howard), où Castruccio ironise sur l'ambition de sa fille de se marier par amour, une ambition qu'il attribue à des lectures idéalistes de récits de chevalerie :

*Castruccio* – Hey day, no more of this Love-Logick:  
What, you would have it a Romance,  
And after some long time, and strange Adventures,  
Discover pity for your Knight Errant<sup>439</sup>.

De la part d'un vieil oncle sénile et dominé, la comparaison du jeune premier avec un chevalier errant, bien que certainement ironique, n'est pas nécessairement péjorative, mais toujours est-il que la romance est désignée comme un genre périmé, et le chevalier errant un personnage décevant, caduque, désuet. Ce traitement complexe rappelle l'allusion au monde des romances dans *The Humorous Lovers* (Cavendish), lorsqu'une jeune première et sa servante lisent ensemble *Pharamond or the History of France* de La Calprenède<sup>440</sup>. Ensemble, elles se perdent dans des rêveries chevaleresques, pour finir par regretter la banalité et le peu d'efforts que fait

---

<sup>437</sup> R. RHODES, *Flora's Vagaries*, Londres, William Cademan, 1670, (1663), acte II, p. 19.

<sup>438</sup> On apprend plus loin dans la pièce que Lodovico n'a jamais fréquenté de bordel, ni connu d'expérience amoureuse. Il est probable que cette précision serve à faire entendre au spectateur que Lodovico est vierge, ce qui constitue une occurrence unique chez un personnage aussi manifestement dominant.

<sup>439</sup> R. HOWARD, *The Surprisal*, *op. cit.*, (1662), acte II, p. 15.

<sup>440</sup> Gauthier de Costes, sieur de La Calprenède (1609-1663) est célèbre pour ses longues épopées en prose, aussi critiquées pour leur style que célèbres pour leur caractère prenant et les passions qui s'y déchaînent. *Faramond, ou l'histoire de France*, commencé en 1661 et laissé inachevé, est traduit dès 1662 en anglais sous le titre de *Pharamond, or, The History of France a new romance*. Une nouvelle édition et traduction en est proposée en 1677, année de publication de *The Humorous Lovers*.

leur amant en titre à l'impuissance manifeste (« He never so much as broke a Launce to maintain your beauty<sup>441</sup> »). On ne sait si c'est la naïveté des deux femmes ou l'incompétence décevante des amants qui est davantage censée susciter le rire. Le nom même de Pharamond constitue une référence burlesque, puisque c'est aussi le nom d'un personnage de la pièce comique *Philaster* de Francis Beaumont et John Fletcher, à savoir un poltron lubrique qui courtise une princesse<sup>442</sup>. Sir Arthur, un personnage proche du *fop* dans la pièce *Sir Salomon* (Caryll), se compare aussi implicitement à un chevalier lorsqu'il décrit son entreprise de séduction en disant : « I shall return immediately in a pretenders equipage with Drums beating, and Colours flying<sup>443</sup> ». Cet imaginaire courtois du tournoi se retrouve de façon aussi dégradée dans *The Humorists* (Shadwell), où Brisk fanfaronne crânement :

*Brisk* – By the Coat of our Family, which is an Ass Rampant, a very ancient and honourable one, I am ready to venture my life under the Banner of your Beauty<sup>444</sup>.

L'imaginaire courtois médiéval (les armoiries de famille, l'oriflamme, le sacrifice de sa vie pour une dame) est ici sapé par la dégradation du « lion rampant » héraldique en âne. Dans *The Souldiers Fortune* (Otway), Courtine devient lui aussi un chevalier (« my enchanted Knight ») après une parodie de cour courtoise dans la bouche de son amante Sylvia<sup>445</sup>. De même Loveby, dans *The Wild Gallant* (Dryden), devient un héros de conte lorsqu'il compare son modeste logement de location à un château (« my Lodging, which, as long as I rent it, is my Castle<sup>446</sup> »). La référence est récupérée plus loin lorsqu'Isabelle le compare, ironiquement encore une fois, à un chevalier errant, pour finir par se résoudre à prendre en charge le rôle héroïque et partir délivrer elle-même son amant<sup>447</sup>. Dans la même pièce, une prostituée sur le retour est élevée au titre de « Lady Du Lake », lorsqu'elle se met à pleurer sur scène son honneur perdu non seulement avec le père, mais aussi avec le grand-père de Loveby : la référence à la fée Viviane, bien que dégradée, n'est pourtant pas vaine puisque Loveby, finalement attendri, la protège<sup>448</sup>. Même ambiguïté dans *Madam Fickle* (D'Urfey), où c'est le personnage dominé de Sir Arthur

---

<sup>441</sup> W. CAVENDISH, *The Humorous Lovers*, Londres, Henry Herringman, 1677, (1667), acte I, p. 8.

<sup>442</sup> On ne dénombre pas moins de quatre éditions de *Philaster* entre la Restauration et la Glorieuse Révolution.

<sup>443</sup> J. CARYLL, *Sir Salomon; or, The Cautious Coxcomb*, Londres, Henry Herringman, 1671, (1670), acte II, p. 23.

<sup>444</sup> T. SHADWELL, *The Humorists*, *op. cit.*, (1670), acte III, p. 38.

<sup>445</sup> T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, *op. cit.*, (1680), acte IV, p. 46.

<sup>446</sup> J. DRYDEN, *The Wild Gallant*, *op. cit.*, (1663), acte I, p. 5.

<sup>447</sup> *Id.*, acte V, p. 70 et 74.

<sup>448</sup> *Id.*, acte IV, p. 43. On retrouve une référence à la Dame du Lac dans *An Evening's Love* (Dryden), lorsque Bellamour désigne les mystérieuses femmes qu'il a croisées par le nom de « Ladies of the Lake » (J. DRYDEN, *An Evening's Love, or the Mock-Astrologer*, *op. cit.*, (1668), acte I, p. 7).

qui est associé à la légende arthurienne, persuadé qu'il est de posséder l'épée de Lancelot<sup>449</sup>. Dans *An Evening's Love* (Dryden), Bellamy utilise une comparaison courtoise pour rassurer une jeune femme sur la constance de son amant (« he's as constant as a Romance Heros »), sauf que l'amant en question est, bien sûr, infidèle au possible, et la comparaison a un effet, une fois de plus, résolument ironique<sup>450</sup>. Sir Martin Marr-all, dans la pièce éponyme, prétend lui aussi jouer les chevaliers (« my Mistress shall see my Valor ») mais sa démonstration ne convainc pas non plus puisqu'il se contente de faire jouer son épée dans le vide (« Sir Martin flourisheth his Sword », dit la didascalie<sup>451</sup>). L'allusion aux romances dans *The Humorists* (Shadwell) est plus cruelle encore, lorsque Raymund, parlant de son ami Crazy, lui dit : « I'll swear all Women ought to believe thou lov'st them, for thou hast suffer'd more for them than all Knight Errants in Romances ever did », en parlant, évidemment, des maladies vénériennes qui affligent ce dernier<sup>452</sup>. C'est dans la même pièce que Crazy et Drybob, deux personnages ridicules, interrompent un combat bouffon pour tenter leur chance auprès de Mrs Frisk dans une nouvelle parodie de séduction courtoise (« Dear Madame *Friske* let me kiss but this fair hand, and that will inspire me to kill twenty such Rascals in an Afternoon<sup>453</sup> »). *The London Cuckolds* (Ravenscroft) exploite largement ce même ressort héroï-comique. Un domestique, pensant que son maître Ramble va se faire surprendre par le mari que celui-ci est en train de faire cocu, décrit la situation de la manière suivante :

*Roger* – Now thought I, must my Master be cramb under the bed, or thrust in a Closset, or Woodhole, and remain in Purgatory all night to save a Lady's honour – unless I work at his deliverance<sup>454</sup>.

La référence est doublement comique. D'une part c'est le domestique qui endosse le rôle du sauveur de son maître : un peu plus tard, Ramble, caché dans un placard, reprend exactement

---

<sup>449</sup> L'obsession de Sir Arthur se double d'une dimension nationaliste : à travers ses collections, c'est le fantôme d'une Angleterre authentique que le personnage cherche à retrouver : « No, he was a *Britain* Sir, a hardy *Britain* », dit-il par exemple à propos d'un crâne qu'il conserve précieusement (les deux citations, T. D'URFEY, *Madam Fickle: or the Witty False One*, *op. cit.*, 1677, (1676), acte III, p. 25).

<sup>450</sup> J. DRYDEN, *An Evening's Love, or the Mock-Astrologer*, *op. cit.*, (1668), acte III, p. 35.

<sup>451</sup> J. DRYDEN, *Sir Martin Marr-all: or, The Feign'd Innocence*, Londres, Henry Herringman, 1691, (1667), acte V, p. 48 pour les deux citations. Il faut préciser que ce terme technique de « flourish » désigne en escrime des réalités assez diverses : si les gestes en question ont en commun d'être essentiellement ornementaux (sans efficacité particulière au combat), ils peuvent aussi représenter de véritables prouesses techniques. L'interprétation du terme comme une gesticulation impressionnante mais peu virtuose paraît la plus cohérente avec le personnage, mais on pourrait aussi lire ce geste comme une authentique démonstration de maîtrise, et rendre ainsi le personnage plus complexe.

<sup>452</sup> T. SHADWELL, *The Humorists*, *op. cit.*, (1670), acte I, p. 3.

<sup>453</sup> *Id.*, acte III, p. 30. Plus loin Drybob parle de prendre d'assaut le château de sa belle (« storm this enchanted Castle ») lorsqu'il se présente devant Theodosia avec une échelle (*Id.*, acte IV, p. 47).

<sup>454</sup> E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, Londres, John Hindmarsh, 1682, (1681), acte III, p. 30 (suite à une erreur dans la pagination, correspond à la p. 31 dans l'édition originale).

le même registre héroï-comique (« What must I do now, venture to be discore'd, or stay here and dye a Martyr to save a Lady's honour<sup>455</sup>? »). D'autre part, « sauver l'honneur d'une dame » signifie ici non pas préserver sa chasteté, mais uniquement sauver le vernis superficiel de sa réputation. Mais la référence la plus mordante vient de l'amante elle-même, qui se moque ainsi de son galant, sur qui on vient de vider un pot de chambre :

*Arabella* – She [*Arabella herself*] could not choose but love you for such a piece of Knight Errantry, and take you about the Neck, and kiss you [...] At least, Sir, let your Picture be drawn in this posture, to present to her, and write underneath – *The Wandering Black-Knight*<sup>456</sup>.

Arabella taquine son bien-aimé en le comparant au mystérieux chevalier noir des contes, et en proposant même de l'immortaliser au sommet de son anti-héroïsme : ainsi l'amour lui-même n'est-il pas protégé des ravages de l'ironie. L'ironie vis-à-vis de l'héroïsme est une caractéristique que l'on retrouve dans *The Second Part of the Rover* (Behn), où Willmore décrit ainsi son entreprise de séduction d'une femme qu'il décrit comme monstrueuse (car très grande) mais qu'il cherche à obtenir pour sa fortune :

*Willmore* – here stands the bold Knight, designs to enter the Lift with *Thogogandiga* the Giant; a good Sword will defend a worse cause than an ugly Wife [...] and if it be not better to be Master of a Monster than Slave to a damn'd Commonwealth [...] I grew weary of this vertuous Poverty<sup>457</sup>.

Le passage est héroï-comique à plus d'un titre, puisque le monstre terrifiant est féminisé, et que le « héros » déploie lui-même sa propre épopée à la troisième personne. On pourrait encore multiplier les exemples, mais on se contentera de mentionner une dernière allusion dans *Tarugo's Wiles* (St Serfe), lorsqu'un client de la *coffee-house* compare le reste de la clientèle à des « Politick Speculatists of the Roundtable » : ici encore, l'allusion s'inscrit dans un discours de déclin, d'obsolescence de l'héroïsme<sup>458</sup>.

Outre ces échos chevaleresques, on trouve aussi dans le corpus quelques autres références épiques. Ainsi Craffy, personnage résolument dominé, se compare-t-il à César lorsqu'il entreprend sa belle-mère dont il est perversément amoureux :

---

<sup>455</sup> *Id.*, acte III, p. 30. On note également l'utilisation dégradée du mot « martyr ».

<sup>456</sup> *Id.*, acte III, p. 33.

<sup>457</sup> A. BEHN, *The Second Part of the Rover*, *op. cit.*, (1681), acte III, p. 42. On retrouve ici le thème du *Cavalier* en exil qui déplore sa pauvreté.

<sup>458</sup> T. ST SERFE, *Tarugo's Wiles: or, the Coffee-House*, Londres, Henry Herringman, 1668, (1667), acte II, p. 20. Cette expression rejoint le propos sur la connotation péjorative du mot « politick » identifiée plus haut.

*Craffy* – I care not, I'll pass the *Rubicon*, and he *aut Casar* [sic], *aut nullus* – I come then to tell thee such a story, as no Age, nor History, can do the like<sup>459</sup>.

L'allusion est d'autant plus comique qu'elle se double d'une formule latine : sans doute une partie seulement du public pouvait-il d'ailleurs saisir la référence. L'autre référence à César n'est pas plus glorieuse, puisqu'on la trouve dans la bouche d'un cordonnier interrogé par Medley et Dorimant dans *The Man of Mode* (Etherege) :

*Shoomaker* – Nay, Good Master, why shou'd not you  
Write your own Commentaries as well as Caesar?  
*Medley* – The Raskal's read, I perceive.  
*Shoomaker* – You know the old Proverb, Ale and History<sup>460</sup>.

Enfin, une allusion à Alexandre le Grand dans *She Wou'd if She Cou'd* (Etherege) est marquée du même sceau de la dégradation<sup>461</sup>. On pourrait plus largement articuler à cette liste les nombreux personnages de soldats à la condition misérable, souvent décrite comme anti-épique puisqu'elle consiste, pour l'essentiel, en de longues marches sous la pluie, des pillages hasardeux et une pauvreté douloureuse. La description de la vie de soldat par Lady Duncce, qui vient de renouer avec son ancien amant perdu de vue pendant la guerre, peut ici servir d'exemple représentatif :

*Lady Duncce* – What think you now of a cold wet March over the Mountains, your Men tir'd, your Baggage not come up, but at night a dirty watry Plain to Encamp upon, and nothing to shelter you, but an old Leager Cloak as tatter'd as your Colours? Is not this much better now, than lying wet and getting the Sciattica<sup>462</sup>?

De cette description prosaïque, on voit bien à quel point l'héroïsme épique est absent. La vie de soldat est une vie pauvre et misérable : le confort de l'amour extraconjugal vaut bien mieux. L'allusion à la guerre peut également être burlesque, comme le prouve la remarque de Bellmour dans *An Evening's Love* (Dryden), qui décrit des passants :

*Bellmour* – Why, is any business more publick than drinking and wenching? Look on those grave plodding fellows, that pass by us as though they were meditating the reconquest of Flanders: fly 'em to a Mark, and I'll undertake three parts of four are going to their Courtezans<sup>463</sup>.

---

<sup>459</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte III, p. 37.

<sup>460</sup> G. ETHEREGE, *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter*, Londres, Henry Herringman, 1676, (1676), acte I, p. 10.

<sup>461</sup> « *Sir Oliver* – Madam Rampant, a Girl that shines, and will drink / At such a rate, she'a Mistress for *Alexander*, were / He alive again » (G. ETHEREGE, *She Wou'd if She Cou'd*, Londres, Henry Herringman, 1668, (1668), acte III, p. 39).

<sup>462</sup> T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, *op. cit.*, (1680), acte V, p. 46.

<sup>463</sup> J. DRYDEN, *An Evening's Love, or the Mock-Astrologer*, *op. cit.*, (1668), acte I, p. 3.

Dans ce passage, valeurs épiques (la reconquête des Flandres) et valeurs civiques (« publick business ») sont également dégradées, réduites à des affaires scabreuses dans une même chute burlesque. Ici encore, l'héroïsme guerrier, tout comme l'héroïsme des contes, est résolument impossible.

Ces références prises dans leur ensemble ont plusieurs points communs. On peut déjà constater ici que les allusions chevaleresques, épiques ou antiques sont systématiquement dépeintes sur le mode héroï-comique. Elles concernent majoritairement les personnages masculins, et en particulier en relation avec leurs performances amoureuses décevantes : ainsi l'héroïsation ou la mythologisation des personnages féminins servent-elles aussi essentiellement à mettre en valeur l'incapacité masculine à assumer le rôle qui devrait être le sien, dans un mouvement qui rappelle l'esthétique carnavalesque mentionnée précédemment. Ce phénomène est très visible dans l'extrait suivant de *The London Cuckolds* (Ravenscroft), où Eugenia, une fausse prude, doit cacher son premier amant au second lorsque son mari revient à l'improviste. Elle se change alors en metteur en scène, et enseigne à Ramble (personnage dominant) à adopter une posture épique appropriée :

*Eugenia* – Draw your Sword, be angry, threaten, swear you'll kill.

*Ramble* – Who, your husband?

*Eugenia* – Anybody, no matter<sup>464</sup>.

La logique héroïque dévoyée est ici source de comique : Ramble doit apprendre (et d'une femme qui plus est !) un héroïsme qui ne semble pas lui venir naturellement. Le personnage ne paraît pas saisir ce qui est attendu de lui, et la colère de héros épique que lui suggère Eugenia serait, dans tous les cas, mal placée dans une situation où l'honneur et la dignité semblent absents puisqu'il s'agit d'un amant et d'un cocu, situation profondément comique si ce n'est farcesque. Il est également frappant que dominés et dominants sont autant l'un que l'autre menacés d'un traitement héroï-comique : là on l'on aurait pu attendre une différence de ton, l'héroïsme authentique semble partout résolument impossible.

Pourtant le recours au mode héroï-comique n'est pas qu'un simple constat de dégradation : c'est une opération complexe qui maintient la fiction d'un idéal disparu par le geste même de constater sa caducité. Comme l'ont remarqué plusieurs critiques, le registre héroï-comique permet en effet à la fois de maintenir une certaine nostalgie de l'idéal héroïque et la conscience mélancolique d'un monde dégradé, où l'héroïsme authentique n'est plus perçu

---

<sup>464</sup> E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, op. cit., (1681), acte IV, p. 39.

comme possible. John Traugott par exemple parle de la « nostalgie » de l'héroïsme caractéristique de la Restauration (« the Restoration, an age perfectly cynical but with a sick nostalgia for the virtues of love and honor of a putative past »), héroïsme désormais impossible mais dont l'idéal se refuse pourtant à disparaître. À propos de Dryden plus précisément, Traugott écrit aussi : « he wanted to have his cake and eat it too, maintain the heroic while exhibiting the cynical ». En d'autres termes, le registre héroï-comique permet de maintenir la tension esthétique et idéologique entre aspiration à un idéal héroïque et impuissance à l'actualiser sans la résoudre<sup>465</sup>. Cette vision rejoint celle de David Farley-Mills, qui constate à propos du poème héroï-comique *Hudibras* de Samuel Butler :

The result is a curious mixture of celebratory comedy in which Hudibras himself becomes the triumphant clown-hero and satirical, destructive comedy which aims to destroy what is being created<sup>466</sup>.

La profusion incontestable de références héroï-comiques dans les comédies illustre exactement cette coexistence de célébration et de destruction que décrit Farley-Mills. Susan Staves, quant à elle, va jusqu'à parler, à propos de la littérature de la Restauration en général, d'un âge d'or de l'échec épique (« the great age of the failed epic »). Pour la citer plus longuement :

That the audience's reaction to the heroic protagonists mingled admiration and amusement reflected both their lingering respect for the ideal and their awareness that it was unrealistic<sup>467</sup>.

Susan Staves s'intéresse ici à la réaction des spectateurs plus qu'à l'angle esthétique, mais relève néanmoins la même ambivalence entre admiration et respect pour un idéal encore valide et conscience mélancolique d'un échec de sa réalisation, qui produit chez le spectateur un sentiment contrasté, un comique irrésolu mêlé d'amertume. Michael Neill conçoit ce clair-obscur comme une présence fantômatique, spectrale de l'héroïsme et de la galanterie (« the heroic ghost of Cavalier gallantry »), entre présence et absence, suggérant que c'est l'imaginaire *Cavalier* lui-même qui oscille entre persistance ambiguë et sentiment douloureux de sa propre caducité, que résume sa formule lapidaire de « médiocrité grandiose » (« grandiose

---

<sup>465</sup> John Traugott remarque que l'héroïsme semble impossible même dans la crapulerie, ainsi : « the society almost sighs that a man cannot even be heroically wicked » (J. TRAUGOTT, « The Rake's Progress from Court to Comedy: A Study in Comic Form », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 6, n° 3, 1966, p. 381-407, p. 402).

<sup>466</sup> D. FARLEY-HILLS, *The Benevolence of Laughter: Comic Poetry of Commonwealth and Restoration*, Londres, Macmillan, 1974, p. 383 pour la première citation, p. 390 pour la seconde.

<sup>467</sup> S. STAVES, *Player's Sceptre: Fictions of Authority in the Restoration*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1979, p. 41 et p. 52.

mediocrity<sup>468</sup> »). Ce que permet donc de révéler l'abondance des références héroï-comiques, c'est le caractère véritablement fondateur de cette irrésolution : il s'agit en fait moins de trancher entre sérieux et parodie, entre révérence et irrespect que de constater que se maintiennent ensemble, dans une impossible opposition, ces termes pourtant contradictoires. On peut aussi y lire l'expression d'un moment où le comique et le tragique se rejoignent, voire une « relocalisation » du tragique, pour reprendre une expression d'Elisabeth Angel-Perez<sup>469</sup>. Les références héroï-comique ne sont ainsi pas des irrégularités : elles constituent au contraire des épiphénomènes témoins de contradictions structurelles profondes, de dilemmes insolubles à la fois politiques et esthétiques. Loin d'être un accident ponctuel, le recours au registre héroï-comique pourrait bien constituer la clé de lecture la plus riche de ces contradictions, ce que nous allons voir à présent.

### 3) Burlesque, ironie, parodie : une esthétique de l'instable

*« After your whining Prologue, Sir,  
who the Devil would have expected such a Farce<sup>470</sup>? »*

L'observation de ces références héroï-comiques agit comme un levier pour attirer l'attention sur le nombre et l'importance plus générale des passages burlesques, ironiques et parodiques dans les comédies du corpus : les pièces comiques sont en effet criblées de passages où le comique repose sur la subversion d'une forme esthétique préexistante. Mais ce qui est plus remarquable encore, comme on a déjà commencé de l'observer à plusieurs reprises, c'est que de très nombreux passages sont interprétables *à la fois* sur le mode sérieux et sur le mode parodique : au point qu'on peut non seulement postuler que la ligne de démarcation entre les

---

<sup>468</sup> M. NEILL, « Heroic Heads and Humble Tails: Sex, Politics and the Restoration Comic Rake », *The Eighteenth Century*, vol. 24, n° 2, Printemps 1983, p. 115-139, p. 138 et p. 116.

<sup>469</sup> L'expression concerne le théâtre contemporain. Dans cet article, Elisabeth Angel-Perez explore cependant le lien entre *wit* et tragique, dans une perspective historique qui commence avec Hobbes, Locke et Hume. Elle remarque aussi que les mots de « laughter » et de « slaughter » ne sont séparés que par une seule lettre, comme si la cruauté était toujours présente en latence dans le rire (E. ANGEL-PEREZ, « 'In the heart of each joke hides a little holocaust' (George Tabori): Horrend hilarious Wit on the British Contemporary Stage », *Miranda*, n° 19, 2019, p. 2 et p. 8).

<sup>470</sup> Sir Anthony dans A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, Londres, D. Brown, 1682, (1682), acte I, p. 10.



deux est loin d'être nette, mais que ce flou est en réalité structurel, volontaire et signifiant. On parlera ici donc non seulement d'ironie, mais aussi de potentiel ironique pour désigner ce flottement riche de sens entre esprit comique et esprit de sérieux.

S'il est difficile aujourd'hui de définir le processus ironique avec précision, les lexicographes et rhétoriciens du XVII<sup>e</sup> siècle, de Robert Cawdrey à Edward Philipps en passant par Thomas Blount, semblent avoir éprouvé les mêmes difficultés. Les dictionnaires contemporains identifient pour la plupart un discours moqueur, qui dit le contraire de ce qu'il semble dire (en particulier dans ses éloges), mais sans aller beaucoup plus loin<sup>471</sup>. La pauvreté du discours théorique contemporain comparée au fourmillement de la pratique peut donner une idée de la complexité du processus ironique. Wayne C. Booth résume parfaitement les tensions contradictoires qui résultent de l'usage de l'ironie dans *A Rhetoric of Irony* :

Irony is usually seen as something that undermines clarities, opens up vistas of chaos, and either liberates by destroying all dogma or destroys by revealing the inescapable canker of negation at the heart of every affirmation<sup>472</sup>.

Ce qui frappe dans la définition de Booth, c'est le caractère irrésolu de la tension entre l'ironie comme force créatrice et destructrice. Cette tension est même ce qui fonde le mode ironique, qui en est la condition, au point que le malentendu possible est, lui aussi, au cœur du processus ironique : en laissant entendre le contraire de ce que l'on dit, on court le risque du malentendu. À moins que ce « risque » ne constitue le sens même de la posture ironique, que ce soit pour se soustraire à la censure ou pour faire ressentir un sentiment de distinction à ceux qui parviennent à la saisir, par opposition, peut-être fantasmée, à un autre public qui ne serait pas à même de la déceler<sup>473</sup>. Quant à la parodie, sa définition semble tout d'abord plus précise : le mot apparaît au début du XVII<sup>e</sup> siècle, avec le sens déjà de récupération d'œuvres antérieures à des fins comiques. Mais là encore, les limites du genre sont en réalité floues : Mikhail Bakhtine y voit une forme de dialogisme, là où Linda Hutcheon la rapproche de l'ironie au fonctionnement à double niveau<sup>474</sup>. Les deux modes se fondent en tout cas sur une même rhétorique de l'implicite, avec la menace toujours possible d'une incompréhension, d'une prise au sérieux accidentelle.

---

<sup>471</sup> Pour un résumé concis de ces questions, voir le chapitre « Irony » de Jack Lynch dans J. LYNCH (éd.), *The Oxford Handbook of British Poetry, 1660-1800*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 668-669.

<sup>472</sup> W. C. BOOTH, *A Rhetoric of Irony*, Chicago, University of Chicago Press, 1974, p. ix.

<sup>473</sup> Jack Lynch reste prudent cependant sur la soi-disant capacité de l'attaque oblique à échapper à la censure : « the surviving evidence [...] suggests that it was unlikely to be a successful defense strategy » (Jack LYNCH, « Irony », dans J. LYNCH (éd.), *The Oxford Handbook of British Poetry, 1660-1800*, op. cit., p. 672.

<sup>474</sup> M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, D. Olivier (trad.), Paris, Gallimard, 1978; L. HUTCHEON, *A Theory of Parody*, New York, Methuen, 1985; M. A. ROSE, *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993. Pour des réflexions sur les usages de la parodie au XVIII<sup>e</sup> siècle,

On peut commencer par évoquer le cas crucial de *Madam Fickle* (D'Urfey). Dans cette pièce, le génie de la facétieuse Madam Fickle, qui parvient à duper trois amants en même temps en laissant croire qu'elle appartient à chacun, est essentiellement un génie parodique : étant donné que chacun de ses amants emploie un registre amoureux différent, Madam Fickle n'a qu'à reprendre les tics oratoires susceptibles de faire croire ces amants naïfs à une communion totalement factice. Son art de la parodie confine au virtuose, comme on peut le voir dans ce passage où l'espiègle Fickle se prépare à accueillir son deuxième amant :

*Fickle* – This is my passionate Lover; one that Wooes by Method, and speaks blank Verse. The same stile: Let me see; *When Sapho Lov'd! Oh Heaven! What throngs of woes oppress'd her harmless Breast?* Very well – I have it rarely. Now my Posture – This Book – Languishing Eyes – So – And necessary Handkerchief to wipe Imaginary Tears off – So – The Devil in't if this is not Melancholly enough.

*Enter Manley.*

*Manley* – Life of my Soul, bright Treasure of the World, Queen of perfections, and the best Of all thy Charming Sex – What Dismal Fate Has caus'd this alteration? Why are thy Eyes, Late the extreame of Glorious Light, now clouded? [...]

*Fickle* – Pardon my Frailty Sir: I have not learn'd the Power to dissemble: Who cou'd read The hapless Fate of wretched *Ariadne?* Her *Theseus* falsefood, and the piercing Mones [*sic*] Of a distress'd Maid? [...]

*Manley* – Mine The truest Heart that e're obey'd the Dictates Of Loves Imperial Power, from that hour That first obtain'd my Eye the happy Object Of your Perfections, my poor fetter'd Heart, Proud of the Chaines of such a Conquering Beauty, Resolv'd to Grace the long wish'd Victory With a perpetual Constancy.

*Fickle* – And mine, Bless'd with the Pleasure of your Loves Adresses, Grew proud of such a Fortune: Happy Celia Wou'd I oft cry; if thou canst purchase him, Thy Race is finish'd, th'astract of all Love, Vertue and Valour [...].

*Manley* – My Soul!

*Fickle* – My Heart!

*Manley* – My Life! My Vital Spirits! Oh Heaven I fool my self in too much Love, and dote on my own Happiness. [*Kneels and kisses her Hand.*]

*Fickle* – He's finely caught<sup>475</sup>!

---

voir par exemple R. L. MACK, *The Genius of Parody: Imitation and Originality in Seventeenth-Century and Eighteenth-Century English Literature*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007.

<sup>475</sup> T. D'URFEY, *Madam Fickle: or the Witty False One*, Londres, James Magnes and Richard Bentley, 1677, (1676), acte II, p. 17-18.

Le comique de ce passage repose sur le contraste entre le lexique et la syntaxe de Madam Fickle pour ainsi dire « hors scène » (ne se prépare-t-elle pas comme une actrice à un rôle ?) et l'accumulation de catachrèses et de métaphores littéraires (le cœur enchaîné, la beauté conquérante, la demoiselle en détresse) déferlant dans l'échange en vers blancs avec l'amant tragique. À cet amant tragique succèdent l'amant précieux, puis l'amant spirituel, auxquels Madam Fickle répond dans les registres appropriés : comme on le voit dans ce passage, on peut même aller jusqu'à considérer que chacun des discours des amants est lui-même, dans sa cruelle absence d'originalité et la prévisibilité des images qu'il convoque, déjà un discours parodique. Les références intertextuelles au mythe d'Ariane et Thésée ainsi qu'à la poétesse Sapho contribuent aussi à renforcer la dimension parodique de l'échange. Plus tôt, c'est l'univers pastoral qui était convoqué à des fins comiques dans une chanson évoquant les amours d'Astrée et Céladon : là aussi cependant, le contexte des mensonges en cascade de Fickle inscrit cette pastorale dans un cadre tel qu'il force une interprétation parodique. Le comique de répétition produit par l'exclamation « Unfortunate Minute! », qui permet à Fickle d'échapper par trois fois à un amant pour rejoindre le suivant, achève de placer les trois discours sur un pied d'égalité qui les relativise, ce qui produit un effet d'ironie incontestable.

L'astuce de Madam Fickle a pu être inspirée de celle de Rhodophil et Doralice dans *Marriage A-la-Mode* (Dryden), présenté sur scène quelques années plus tôt. Alors que dans *Madam Fickle*, seul l'un des deux personnages a conscience d'être dans une parodie et l'autre prend le discours pastoral au sérieux, dans cette pièce, les deux personnages sont complices. Unis par un mariage malheureux, ils jouent la comédie de l'amour échevelé alors qu'ils se détestent. Rapidement, l'illusion se dissipe :

*Doralice* – O dear Rhodophil!  
*Rhodophil* – O sweet Doralice! [*Embracing each other.*  
 [...] *They walk contrary ways on the Stage; he, with his hands in his pocket, whistling: she, singing a dull melancholly Tune.* [...] ]  
*Rhodophil* – My comfort is, thou art not immortal<sup>476</sup>.

La dimension parodique est déjà présente dans les noms des personnages eux-mêmes, ainsi que dans les soupirs (« O » répétés) et les exclamations. Mais à ces paroles vaines succèdent des actes autrement plus révélateurs : les didascalies décrivant les gestes et déplacement des personnages sont très rares, ce qui rend leur précision ici d'autant plus exceptionnelle.

---

<sup>476</sup> J. DRYDEN, *Marriage A-la-Mode*, Londres, Henry Herringman, 1673, (1672), acte III, p. 31-32.

Mais la pratique de la parodie n'est pas toujours aussi structurante : elle semble souvent au contraire envahir à l'improviste le discours des personnages. Plusieurs passages des pièces présentent ainsi un brusque changement de ton, souvent accompagnés de commentaires métalittéraires. Lorsque Sir Generall Amorous, dans *The Rambling Justice* (Leanerd), se lance dans une tirade de séduction, ses échos grandiloquents inattendus sont sans doute pensés pour provoquer le rire davantage que l'admiration :

*Sir Generall Amorous* – Come blush no more, I am thy Husband now, and with a Passion more innate then his, I will exhilarate thy soul, and lead thy senses in a sea of pleasures, where, arm in arm, wee'l wanton 'twixt the Waves, and every minute find new pastimes out, revel in joys of uncontroul'd delights, and dwell for ever in this bright *Elyzium*<sup>477</sup>.

Il est vrai que la caractérisation du personnage (un vieux libidineux) décourage d'emblée la prise au sérieux de ses tentatives de séduction : toujours est-il que l'on observe, à cet endroit, l'intrusion d'un discours autre dans la pièce comique. Dans cet exemple cependant, le personnage n'est *a priori* pas maître de l'effet comique qu'il provoque, et n'a pas conscience de la nature parodique, plutôt que simplement imitative, de son discours. Mais la parodie peut aller jusqu'à être intégrée au niveau diégétique, et être accompagnée de commentaires métalittéraires de la part des personnages eux-mêmes. Dans *The Virtuoso* (Shadwell) par exemple, Clarinda ne semble pas apprécier la stratégie rhétorique déployée par Bruce pour lui plaire :

*Clarinda* – How now! what foolish Fustian's this? you talk like an Heroick Poet.  
*Bruce* – Since the common down-right way of speaking sense wou'd not please you, I had a mind to try what the Romantick way of whining Love, cou'd do<sup>478</sup>.

Le discours de Bruce précédant ce passage, dans lequel le spectateur ou le lecteur a pu être embarqué (à moins que l'acteur n'ait donné un indice préalable de ce retournement comique), est soudain interrompu et frappé rétroactivement de ridicule par la réduction de son entreprise amoureuse aux codes rebattu d'un genre, qui plus est mal choisi. On observe le même phénomène dans *A Fond Husband* (D'Urfey), à la différence que la chamaillerie a lieu entre deux serviteurs :

*Jeremy* – Let us make Love in some Heroick Vein.  
*Betty* – No, I am for the plain-dealing way<sup>479</sup>.

---

<sup>477</sup> J. LEANERD, *The Rambling Justice, or the Jealous Husbands*, Londres, Thomas Orrell and James Vade, 1678, (1678), acte IV, p. 43.

<sup>478</sup> T. SHADWELL, *The Virtuoso*, Londres, Henry Herringman, 1676, (1676), acte III, p. 39.

<sup>479</sup> T. D'URFEY, *A Fond Husband: or, The Plotting Sisters*, Londres, James Magnes and Richard Bentley, 1677, (1677), acte V, p. 56.

Ce dialogue constitue, en quelque sorte, une parodie de parodie, puisque les domestiques imitent ici leurs maîtres, qui imitent eux-mêmes des modèles littéraires. Dans les deux exemples, ce sont les élans héroïques qui sont brisés, comme si ceux-ci constituaient un dernier hoquet d'une épopée résolument impossible. Le discours tragique est aussi une cible privilégiée de parodie, comme dans la bouche d'Emilia, surprise en pleine infidélité, qui prétend pour ce défendre être menacée de viol :

*Emilia* – Ah, cruel Man, cannot these Tears prevail? will nothing stop Barbarity? what have I done that cou'd deserve this usage? O most unfortunate of Women<sup>480</sup>.

Le tragique est ici manifestement mis à distance, réduit à un discours utilitaire et non plus absolu : les larmes sont fausses, l'outrage n'existe pas, et les soupirs plaintifs d'Emilia sont plus susceptibles de tirer au spectateur un rictus qu'une larme d'émotion.

Plus généralement, les glissements du sérieux au comique sont nombreux et souvent inattendus. Tous ne sont d'ailleurs pas repérables avec certitude : là aussi, il faut faire une part, toujours évasive, à la *possibilité* de l'ironie. On peut prendre pour exemple le sommet de tension de l'acte IV de *The Surprisal* (Howard). Tout cet acte constitue une gradation vers le moment suprême où les deux jeunes femmes en détresse seraient arrachées aux griffes de l'infâme Villerotto par le personnage dominant, Cialto. Les deux prisonnières font preuve d'un courage dans l'épreuve qui contribue à construire l'attente d'une intervention chevaleresque. Pourtant Villerotto met à distance la grandiloquence tragique des deux femmes :

*Villerotto* – I fear'd you might have acted  
Some pretty odde phantastical Scene,  
Perhaps to let a little blood out, and then  
Talk finely, whilest the purple drops distill'd;  
Calling your selves, your Virtues Martyrs<sup>481</sup>.

Non seulement la rhétorique pathétique et victimaire des héroïnes ne fonctionne pas (« I fear you might have acted... »), mais en réalité, le moment d'héroïsme qui doit résoudre cette tension dramatique n'a pas lieu : à la place, c'est Miranzo qui débarque sur scène, déguisé en moine, coupant court au sauvetage héroïque attendu pour le dégrader en une scène confuse et burlesque. On observe aussi, dans certains cas, une surexploitation de la cohérence de ces stéréotypes qui

---

<sup>480</sup> *Id.*, acte IV, p. 44.

<sup>481</sup> R. HOWARD, *The Surprisal*, Londres, Henry Herringman, 1665, (1662), acte V, p. 58. Quelques pages plus tôt, Villerotto mettait déjà à distance la résistance désuète des deux femmes en disant : « No, your Romance trick will not do » (*Id.*, acte V, p. 56).

pourrait constituer un jeu méta-théâtral sur les attentes du public. Dans *City Politiques* (Crowne) par exemple, le personnage de Florio apparaît dès l'ouverture de la pièce en robe de chambre près d'un lit défait, et fait immédiatement l'éloge du vin, feint une maladie vénérienne pour se rapprocher des femmes qu'il convoite (« virtuous Ladies »), insiste sur son royalisme (à travers la mention de « loyalty » et de son « affection to [his] Prince »). Il termine la scène en évoquant son dessein de cocufier le personnage dominé, ici le Podestà (« the worthy Citizen, whom I have elected to be my Cuckold ») avec l'aide de ses amis (« my Atheistical Companions<sup>482</sup> »). Quant à son ennemi Paulo Camillo, il est décrit comme « A Factious, proud, busie, credulous, foolish rich Citizen, chosen Chief Magistrate, or Lord Podestà of Naples », bien sûr impuissant sexuellement et doté d'un incapable de fils, un *fop* aux fermes convictions Whig (« a true Whig as I hope to be sav'd<sup>483</sup> »), aussi malade d'amour qu'il échoue à séduire la moindre femme. On est en droit de penser qu'une telle cohérence du système des stéréotypes, une adhésion aussi complète aux codes établis par déjà deux décennies de comédies, pourrait comporter une part auto-réflexive, potentiellement ironique donc.

En effet, alors que dans *Madam Fickle* la dimension parodique est manifeste, celle-ci n'est parfois qu'une possibilité interprétative. Pour illustrer ce phénomène, on peut prendre l'exemple de *The Rivals* (Davenant). Dans cette pièce s'opposent deux amants d'une même femme : Philander, qui joue le rôle d'amant précieux ou pétrarquiste (« She is divine ») et Theocles, un amant plus réaliste, intéressé par des amours plus terrestres (« I will not, as you do, to Worship her / As she's divine; I love her, to enjoy her / As she's a Woman: and thus both may love<sup>484</sup> »). Comme dans cet exemple, Theocles interrompt sans cesse les élans lyriques de son rival précieux (« You are too Impotent to act, *Philander* »), plaçant à distance la fougue de ce dernier et suggérant que ce personnage doit être interprété dans une optique parodique<sup>485</sup>. Theocles n'est pas le seul à imposer des chutes burlesques à la ferveur pétrarquiste de son ami : c'est le cas aussi de Cunopes, le gardien de la prison où sont enfermés les deux rivaux, joué dans la version originale par l'acteur Cave Underhill. L'extrait suivant en fournit un exemple :

*Philander* – Were I free  
I wou'd do things of such Immensity,  
This blushing Virgin shou'd take Manhood to her,

<sup>482</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, Londres, Richard Bentley and Joseph Hindmarsh, 1683, (1683), acte I, p. 1 à 6 pour toutes les citations. À noter que Florio est désigné dès les *dramatis personae* comme « A Debauch » quand son compagnon Artall, lui, est « A Debauch that follows the Court ».

<sup>483</sup> *Id.*, acte I, p. 6. Il est vrai cependant que le fils Craffy, malgré cet ethos Whig transparent, se vante sur la même page de ne pas fréquenter les *coffee-houses* (« I read no News, go to no Coffee-house, frequent no Club, and take no snuff »).

<sup>484</sup> W. DAVENANT, *The Rivals*, Londres, William Cademan, 1668, (1664), acte II, p. 15.

<sup>485</sup> *Id.*, acte II, p. 16.

And seek to ravish me.  
*Cunopes* – You are tedious, Sir<sup>486</sup>.

Ce passage est comique à plus d'un titre : non seulement les fantasmes précieux (« blushing Virgin ») de Philander sont moqués par Cunopes, mais le fantasme en question peut être lui-même considéré comme parodique dans la mesure où il inclut un renversement des genres, et de fait, quelques pages plus loin, c'est Celania qui vole au secours de son amant plutôt que l'inverse. Le contraste entre forme héroïque et contenu potentiellement ironique se retrouve à plusieurs autres endroits de la pièce : lorsque Celania négocie avec sa conscience la mort de son père contre son amour (« My Duty has resign'd all place to love. / If they should shorten [*my father's*] decaying breath / 'Twill but a little antedate his death »), ou lorsque Philander invoque, de façon improbable, son sens de l'honneur comme une excuse pour s'évader de sa prison. *The Rivals* est une pièce entre deux genres : alors qu'une interprétation sérieuse la classerait volontiers parmi les tragi-comédies, une lecture parodique la ferait basculer résolument parmi les comédies. Établir le degré de parodie a donc des conséquences profondes sur l'interprétation de la pièce dans son ensemble.

Mais au fond, quand le modèle imite l'imitation, que l'imitation imite le modèle, que le potentiel parodique est partout, peut-on encore parler de parodie ? Plusieurs critiques s'accordent à reconnaître la complexité des jeux verbaux et littéraires qui traversent les pièces comiques, et l'importance de la dimension auto-référencielle. À propos de *The Comical Revenge* (Etherege), Robert Markley écrit par exemple :

The play's discrete languages call attention self-consciously to those parodic strategies to complicate the relationship of verbal to aristocratic privilege<sup>487</sup>.

Markley accentue ici le lien identifié dans le stéréotype dominant entre maîtrise du langage et domination sociale, mais sans préciser toutefois en quel sens les stratégies parodiques compliquent la relation entre ces deux éléments. Plus loin, pour interpréter le personnage de Dorimant dans *The Man of Mode* (Etherege), Markley rêve d'un acteur capable de rendre sans trancher la subtilité de ces jeux de langage et la tension qu'ils mettent en scène entre sérieux et ironie, sincérité et esprit de dérision, tension qui, selon Markley, tire sa richesse de ce qu'elle demeure irrésolue (« an actor capable of erasing the line between parody and sincerity<sup>488</sup> »).

---

<sup>486</sup> *Id.*, acte II, p. 21.

<sup>487</sup> R. MARKLEY, *Two-Edged Weapons: Style and Ideology in the Comedies of Etherege, Wycherley and Congreve*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 102.

<sup>488</sup> *Id.*, p. 127.

C'est qu'en réalité, mode héroïque, héroï-comique et parodique se rejoignent, l'ironie et son inverse se confondent. Susan Staves tire des conclusions similaires lorsqu'elle écrit :

There is an odd ambivalence in the audience that both admires and laughs at the extravagance of the heroic protagonists. Panegyric and parody generally become dangerously close<sup>489</sup>.

L'ambiguïté morale des personnages dominants (le public les admire, mais peut aussi rire d'eux) procède selon Staves d'une même logique que l'ambiguïté esthétique qui brouille les limites entre les genres. L'une des sources de cette oscillation est que l'ironie, tout comme la parodie, ne repose que sur des signes formels très ténus, souvent équivoques : c'est le plus souvent une subtile variation dans la voix ou le ton qui la signale. John Wilkins, un critique contemporain, note par exemple de façon particulièrement perspicace :

*Irony* is for the distinction of the meaning and intention of any words, when they are to be understood by way of Sarcasm or scoff, or in a contrary sense to that which they naturally signifie: and though there be not (for ought I know) any note designed for this in any of the Instituted Languages, yet that is from their deficiency and imperfection: For the chief force of Ironies do consist in Pronunciation, it will plainly follow, that there ought to be some mark for direction, when things are to be so pronounced<sup>490</sup>.

La force et le problème de l'ironie résident dans son caractère inassignable, au point qu'on a pu souhaiter, comme le propose ici Wilkins, que celle-ci soit marquée d'un trait distinctif, bien qu'il y ait fort à parier qu'une telle marque rendrait l'ironie inopérante. Bien que la possibilité de l'ironie soit structurelle, sa perception ou non relève, en dernière instance, de la perception subjective du spectateur individuel. En résulte une instabilité supplémentaire quant aux sources théâtrales, dont une grande partie du sens est laissée à la discrétion des acteurs, sans laisser de trace autre que quelques didascalies éparses, sans compter les tensions possibles dans la réception, une partie des spectateurs ayant pu percevoir une tonalité ironique qui aurait échappé à l'autre.

---

<sup>489</sup> S. STAVES, *Player's Sceptre: Fictions of Authority in the Restoration*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1979, p. 42.

<sup>490</sup> J. WILKINS, *An Essay towards a Real Character, and a Philosophical Language*, Londres, Sa. Gellibrand and John Martyn, 1668, p. 357.



#### 4) Satire et comédie

« *the English humour, with which he hath been so lately accustom'd, is not really so dangerous as it seems*<sup>491</sup> »

Le problème de la limite entre référence métalittéraire, parodie, variations de tons et ironie est un problème qui hante non seulement la comédie, mais la satire carolinienne en général. Les convergences sont si troublantes qu'il faut ici opérer un rapprochement entre les deux formes : c'est d'ailleurs pour favoriser ce type de rapprochement qu'Ashley Marshall préfère parler de mode plutôt que de genre satirique<sup>492</sup>. Comme on l'a observé avec des comédies, le caractère insaisissable de l'ironie demeure un problème central dans les questions d'interprétation. Ashley Marshall admet ainsi franchement :

Little attention has been paid to tonal variations in satire, in part because the best satires are assumed to be either admirably sober (because highly moral) or savagely funny (if unsporting). Irony is a problem. If we know enough about an author, then we have some chance at recognizing the presence of irony in his or her text. [...] But if we do not have confidence in our comprehension of what the authorial meaning must be, and if the text's argument does not give itself away, then we are in muddy waters<sup>493</sup>.

Marshall présente ici une aporie : comment établir de façon certaine qu'un texte donné est ironique ou sérieux ? Le problème pourrait, comme elle semble le suggérer, se situer dans le caractère fallacieux de l'alternative. Quant à la tentative de fixer le sens en recourant à des données biographiques sur l'auteur ou l'autrice, on en a déjà évoqué les limites, un fossé pouvant exister entre ce qu'un auteur dit et pense qu'il fait et les effets que le texte produit réellement. Rose Zimbardo évoque aussi, par un autre biais, l'articulation du problème de la parodie avec celui de la variété des tons, et ce qu'on a appelé ici le système des stéréotypes :

As in a dramatic satire of Etherege or Wycherley, these types are not 'characters', not parodies of real social types. They are, rather, linguistic signs<sup>494</sup>.

On relève ici particulièrement l'expression de « dramatic satire », qui dessine elle aussi des liens entre théâtre et pratique satirique. Selon Zimbardo, les types que l'on retrouve chez Etherege

---

<sup>491</sup> Sophronisba à Tarugo, qui a été éduqué en Angleterre (T. ST SERFE, *Tarugo's Wives: or, the Coffee-House*, Londres, Henry Herringman, 1668, (1667), acte I, p. 4).

<sup>492</sup> A. MARSHALL, *The Practice of Satire in England, 1658-1770*, *op. cit.*, p. 5 et suivantes.

<sup>493</sup> *Id.*

<sup>494</sup> R. ZIMBARDO, *At Zero Point: Discourse, Culture and Satire in Restoration England*, Lexington, University Press of Kentucky, 2015, p. 57.

ont donc des référents avant tout linguistiques et littéraires. Il est vrai que rien n'oblige à affirmer que type social et signe linguistique s'excluent mutuellement : comme on l'a vu plus haut, il y a bien un recoupement, certes partiel et souvent subverti, entre des stéréotypes identifiés et des positions sociales, si ce n'est réelles, du moins symboliques, héritées de traditions diverses. Mais le propos de Zimbardo attire surtout l'attention sur la complexité des jeux linguistiques et symboliques qui régissent le fonctionnement des pièces comiques et l'importance non pas de les déchiffrer, d'en tirer une interprétation définitive et tranchée en termes sociaux et politiques, mais d'en maintenir au contraire toute la richesse et la complexité, sans que jamais ne soit totalement exclue la possibilité d'interpréter ironiquement un texte qui, en réalité, n'a pas été voulu comme tel<sup>495</sup>. Le malentendu ironique est structurel, voulu, fondateur : on peut même aller jusqu'à dire que là où la possibilité du malentendu n'existe pas, l'ironie elle-même ne fonctionne plus<sup>496</sup>. Les dynamiques de domination observées jusqu'ici sont bien réelles, observables et quantifiables, y compris dans leur articulation à des bords politiques, mais elles sont aussi, et *simultanément*, sapées par le recours massif aux détournements, par leur inscription dans des contextes parodiques, sans cesse bridées dans leur réalisation par des chutes burlesques, et par la déception des attentes. C'est pourquoi, plus encore que de satire, il faut parler pour ces textes d'un large potentiel satirique.

Parmi les satiristes, celui pour lequel les variations de tons et de registre sont le plus précisément étudiées est sans doute John Wilmot, duc de Rochester, lui-même aussi auteur occasionnel de pièces de théâtre. Modèle d'ambivalence à la fois esthétique et morale, de tension insoluble entre sérieux et parodie, satire féroce et auto-dépréciation, ironie et sincérité, Rochester est la figure-même du poète insaisissable, et le génie parodique et satirique par excellence. Beaucoup de critiques contemporains et modernes de la satire se concentrent davantage sur les usages de la satire, ses différents types et ses cibles que sur ses méthodes, influencés peut-être par les textes théoriques de Dryden sur la question<sup>497</sup>. C'est ainsi à la critique rochesterienne qu'il faut emprunter ici quelques réflexions sur les liens entre variations de ton et instabilité ironique :

---

<sup>495</sup> Cette précaution pourrait être à l'origine des critiques déjà mentionnées qui mettent en garde contre le danger de « surinterpréter » des comédies qui ne seraient que des productions à but commercial et divertissant. Le caractère commercial incontestable de ces productions théâtrales n'entre pourtant pas en contradiction avec leur complexité, bien au contraire.

<sup>496</sup> Ainsi les textes qui signalent trop maladroitement leur intention parodique, satirique ou ironique perdent-ils incontestablement de leur force comique.

<sup>497</sup> Voir par exemple le chapitre « Contemporary Views on Satire » ainsi que « Satire in the Carolean Period », très complets, mais qui n'incluent pas de réflexion sur la parodie (A. MARSHALL, *The Practice of Satire in England, 1658-1770*, *op. cit.*, p. 39-70 et 70-112).

[*Rochester's*] use of speakers [...] varies from poem to poem, and within each poem, but in no case is it consistently or solely ironical. Never wholly serious, yet never wholly facetious, they mock and strike, inviting us to deplore and admire and sympathize<sup>498</sup>.

Selon Griffin, dans un retournement ultime, le registre ironique est lui-même tenu à distance par la variété des jeux lyriques, un phénomène que l'on a observé aussi dans les comédies. Cette oscillation dans l'ironie elle-même, cette instabilité de l'interprétation est selon de nombreux critiques de Rochester ce qui caractérise son mode d'écriture, jeu littéraire complexe, virtuose, dialogique, sur les genres et les tons. Toujours à propos des poèmes de Rochester, Griffin écrit aussi :

[*Rochester*] is shifting, uncertain, undisciplined, able to combine within a single poem widely differing views and tones [...] a divided awareness<sup>499</sup>.

Dans ces deux passages, on voit combien l'art de Rochester est celui du brouillage des frontières : celles entre les genres littéraires, celles entre comique et sérieux, celles, chez le lecteur, entre admiration, rejet et compassion, enfin celles au sein de la conscience du sujet lyrique lui-même (« divided awareness »). Griffin souligne en plusieurs lieux les affinités entre Rochester et le monde du théâtre, plusieurs dramaturges tels que Sedley, Etherege ou Wycherley, sans parler des acteurs et des actrices en vue, faisant d'ailleurs partie de son cercle intime<sup>500</sup>.

Rien n'empêche ainsi de penser que cette oscillation, plutôt que d'être caractéristique de Rochester, procède en réalité d'un véritable mode d'écriture. La coexistence des registres pastoraux, héroïques, tragiques, farcesques avec leur traitement ironique, parodique ou burlesque au sein de mêmes textes est précisément ce sur quoi Rose Zimbardo attire l'attention de son lecteur dans *At Zero Point* : inapte à s'inscrire fermement dans un discours, à se placer dans un cadre référentiel de valeurs fixes, la voix rochesterienne multiplie les modèles qu'elle parodie en même temps, allant même volontiers jusqu'à l'auto-parodie. L'exemple de Thomas Shadwell illustre ce mécanisme d'auto-parodie : dans la scène suivante, tirée de *The Humorists* le comique repose sur des allusions potaches aux Inns of Court que Shadwell a lui-même fréquentées, comme le rappelle la page de titre de l'édition originale, qui annonce « written by THO. SHADWELL, of the Middle Temple ». La scène se déroule comme suit :

---

<sup>498</sup> D. H GRIFFIN, *Satires Against Man, The Poems of Rochester*, Berkeley, University of California Press, 1973, p. 77.

<sup>499</sup> *Id.*, p. 5-6.

<sup>500</sup> Robert Hume rapproche aussi les poèmes satiriques de Rochester de ce qu'il appelle les « pièces satiriques » dans R. D. HUME, « 'Satire' in the Reign of Charles II », *Modern Philology*, vol. 102, n° 3, 2005, p. 332-371, p. 348. Sur les relations complexes de Rochester avec les dramaturges courtisans, on pourra consulter l'ouvrage classique J. H. WILSON, *The Court Wits of the Restoration*, op. cit.

*Theodosia* – Methinks Mr Drybob is a notable man.  
*Brisk* – Ay, Madam, as far as Inns of Court breeding; but alas, we are above those things.  
*Raymond* – Are you above Inns of Court breeding?  
*Brisk* – Yes, that I am Sir, what's that to you?  
*Raymond* – Why it is not six Moneths since you us'd to keep Company with none but Clerks, and call for your Three-pence in Beef at *Hercules Pillars* or the *Harrow* in *Chancery-Lane*, where the whole Company us'd to fall out about the divising of Three-half-pence: when every Night you us'd to drink Ale and put Law Cases as long as you could see<sup>501</sup>.

On peut facilement supposer que ces allusions constituaient de forts marqueurs de connivence goûtés par les initiés, et que la satire ait en fait fonctionné comme une source de complicité plaisante d'une partie public avec le dramaturge. Zimbardo considère le lecteur de la Restauration comme rompu à l'analyse de référents autant politiques, culturels et sociaux que littéraires. Or ce mode d'écriture et de lecture s'applique, selon Zimbardo, aussi hors des œuvres du poète, et tout autant au fonctionnement poétique que théâtral.

S'il est un genre codifié qui se fonde précisément sur ce type de renversement et d'instabilité, c'est le genre satirique. L'esthétique satirique est en réalité l'une des clés pour comprendre les subtilités des alternances entre stabilité du système des stéréotypes comiques et subversion de ce système par le recours incessant à l'ironie. Précisons d'emblée que satire et ironie se recoupent aussi bien dans la théorie que dans la pratique. Néanmoins l'étude du genre satirique lui-même enrichit profondément les lectures des textes comiques théâtraux, au point d'en constituer, peut-être, la clé la plus riche. Le genre satirique est aussi populaire que le terme est fréquemment utilisé : pourtant sa définition est loin d'être transparente. L'usage du terme de *satire* recoupe entre autres celui des termes d'*humor*, *jeering*, *lapoon*, *slander*, *liberl*, *mockery*, *raillery*, *scoffing* et même, bien sûr, de *wit* : il recoupe surtout largement l'usage du mot « ironie », à la différence peut-être que l'ironie ne peut désigner qu'un mode et non un genre. La satire est un genre pratiqué surtout dans l'entre-soi de la cour, et les héritages d'Horace et Juvenal sont remis au goût du jour, notamment avec les nouvelles traductions de Dryden<sup>502</sup>.

L'étude la plus complète et ambitieuse du genre satirique est sans doute celle d'Ashley Marshall dans *The Practice of Satire in England*. Selon cet ouvrage, la satire au XVII<sup>e</sup> siècle est en réalité moins un genre littéraire qu'un mode, qui s'exporte bien au-delà de la forme qui en porte le nom : Marshall n'a de cesse de souligner le caractère polymorphe, protéen, changeant de ce que les contemporains désignent pourtant par ce seul terme<sup>503</sup>. Ce caractère insaisissable

<sup>501</sup> T. SHADWELL, *The Humorists*, *op. cit.*, (1670), acte III, p. 40.

<sup>502</sup> Sur la question, voir aussi p. 260, note 803.

<sup>503</sup> En admettant une définition du terme de satire très large, Marshall estime par exemple qu'on peut retrouver des passages satiriques dans des pièces théâtrales, une position controversée qu'elle justifie ainsi : « Playwrights of the

pose d'inextricables problèmes de définition. Après avoir envisagé plusieurs hypothèses insatisfaisantes, Marshall propose à son tour la définition de travail suivante :

Satire involves some kind of critique and needs a target – that is point one. The critique can be of particular people, of types, of institutions, of modes of behaviour, or of any number of other things; it can be explicit or not. I am deliberately using a milder term than ‘attack’, which has misleading implications concerning motive, negativity, and the degree of hostility behind the satire. Satire is not only critique, of course, and not all critique is satire. Satire involves an element of critique, but beyond that, it needs something else. Critics have tended to use a formula in which satire equals attack or ridicule plus humor or wit. I would suggest a more open set of formulae, including but not limited to critique plus distortion, critique plus humorous ridicule, or critique plus gratuitousness in motive<sup>504</sup>.

Ce qui nous intéresse ici plus particulièrement dans cette définition, c'est la difficulté de Marshall avec les termes d'« attack » et de « critique » : la dimension agressive du mode satirique est à la fois son aspect le plus manifeste, le moins contestable, et le plus difficile à cerner avec précision. La (ou les) cible(s) de la satire, l'effet que la satire cherche à produire, l'intensité de l'attaque portée sont selon Marshall des facteurs de différenciation : elle distingue par exemple entre plus de vingt nuances de satire, parmi lesquelles le commentaire politique, l'invective, la dénonciation féroce, le simple jeu intellectuel, l'attaque *ad hominem*, la provocation amusée... Ces nuances ne sont cependant jamais distinguées conceptuellement, ce qui incite à penser que leur différence est, dans la pratique, ténue, voire insaisissable<sup>505</sup>. L'observation des textes comiques montre en effet que l'une des difficultés majeures est précisément l'alternance, voire la coprésence du mode satirique avec d'autres modes non-satiriques, et l'impossibilité pratique de tracer une limite précise entre les deux. L'intention morale ou réformatrice souvent professée par son auteur n'est pas un indice stable de sa fonction véritable : comme l'écrit avec humour Ashley Marshall, la clarté apparente des motivations du satiriste est même suspecte, et rappelle les professions ostentatoires de moralité des dramaturges dans leurs préfaces (« lot of satirists loudly broadcast valorous intentions, and precious few

---

time quite regularly apply the label ‘satire’ to their works, as for example Congreve’s *Double-Dealer*, Fielding’s *Modern Husband* and Dodsley’s *Toy-Shop* ». S'ajoute à cela le fait que des dramaturges comme Dryden ou Wycherley étaient par ailleurs des satiristes expérimentés, ce qui impose une certaine prudence dans la lecture. Plus loin dans l'ouvrage, Marshall analyse *The Spanish Fryar* comme exemple d'une représentation des Catholiques comme boucs émissaires politiques, ce qui néglige les ambiguïtés importantes évoquées plus haut (A. MARSHALL, *The Practice of Satire in England, 1658-1770, op. cit.*, p. 6 puis p. 75). Des différences structurelles importantes, qui seront détaillées plus loin, séparent néanmoins la pratique satirique de la pratique théâtrale.

<sup>504</sup> *Id.*, p. 3.

<sup>505</sup> Ces distinctions sont proposées dans *Id.*, p. 19. Quelques pages plus loin, Marshall propose une distinction plus précise des types d'entreprise satirique, par exemple entre « attack », « distributive justice » et « provocation », mais cette tentative de distinction bute à son tour sur le caractère insaisissable des textes eux-mêmes, notamment sur la question de l'ironie (*Id.*, p. 31-34).

mean a word of it<sup>506</sup> »). Selon Marshall en tout cas, il est clair que la difficulté à identifier précisément *ce qui* est attaqué dans une satire (la cible pouvant être implicite, ou camouflée derrière une attaque plus bénigne) et *au nom de quoi* l'attaque est menée est constitutive de celle-ci. En conséquence, il n'est pas exclu qu'une même satire ait pu avoir des interprétations radicalement différentes, comme elle l'explique, encore une fois, à propos des écrits de Rochester, dont la complexité rhétorique est telle qu'ils intègrent jusqu'à leur auto-parodie :

Rochester appears, at least some of the time, to be writing for very different types of readers: those who will be shocked, for either aesthetic or ethical reasons; those who can and will be entertained by it; those who might agree with the grim picture presented, and so on<sup>507</sup>.

La figure rochesterienne et la chatoyance de ses postures lyriques autorise ainsi, voire favorise, des réceptions contradictoires, une réversibilité que l'on retrouve, que ce soit sous forme d'ironie véritable ou de simple potentiel ironique, partout dans les pièces comiques, et ce tout au long de la période.

En effet, en plus des glissements ironiques déjà observés dans certains passages, de nombreuses comédies reprennent des codes précis du genre satirique pour les intégrer à leur intrigue dramatique. L'exemple de *The Second Part of the Rover* (Behn) rend le phénomène particulièrement visible : dans une scène étrange de l'acte II, Willmore, un personnage dominant déguisé en charlatan, monte sur des tréteaux pour faire aux passants la promotion d'une soi-disant poudre magique :

*Willmore* – Come, buy this Coward's comfort, quickly buy; what Fop would be abus'd, mimick'd and scon'd, for fear of Wounds can be so easily cured? Who is't would bear the Insolence and Pride of Domineering great men, proud Officers or Magistrates? or who would crunge to States-Men out of fear? [...] Come all you City Wives, that wou'd advance your Husbands to Lord Mayors [...] 'tis this that makes your great Lady doat on the ill-favou'd Fop; your great Man be Jilted by his little Mistriss, the Judge cajol'd by his Semstress, and your Politician by his Comedian<sup>508</sup>.

Dans un cadre qui rappelle assez l'univers de la farce et de la *commedia dell'arte* (les tréteaux, la harangue dans l'espace public), le personnage dominant Willmore, depuis une position isolée et de surplomb, attaque de façon indiscriminée des cibles multiples. La plupart de ces cibles sont prévisibles et stéréotypées (les *fops*, les épouses de la City, les magistrats, qu'on retrouve souvent dans les pièces), d'autres plus risquées, comme cette figure du politicien épris d'une

---

<sup>506</sup> A. MARSHALL, *The Practice of Satire in England, 1658-1770*, op. cit., p. 40.

<sup>507</sup> *Id.*, p. 81.

<sup>508</sup> A. BEHN, *The Second Part of the Rover*, op. cit., (1681), acte II, p. 23.

actrice qui rappelle le roi Charles II et sa maîtresse Nell Gwyn. On peut ainsi lire Willmore dans cette scène comme une figure de satiriste universel, qui ironise aussi bien sur les grands du monde que sur les plus petits dans un même rire sardonique. Les échos de l'univers populaire de la farce pourraient, éventuellement, servir ici à atténuer la portée politique de l'attaque satirique, mais on ne peut pas en dire autant par exemple de *The Souldiers Fortune* (Otway), en particulier dans ce passage dont certains aspects ont déjà été commentés plus haut :

*Beaugard* – I have heard thee rail in my time, wou'd thou wouldst exercise thy talent a little at present.

*Courtine* – At what?

*Beaugard* – Why canst thou ever want a subject? Rail at thy self, rail at me, I deserve to be rail'd at [...].

*Enter two more seeming earnestly in discourse.*

*Beaugard* – That's seasonably thought on, look there, observe but that Fellow on the right hand, the Rogue with the busiest Face of the two, I'll tell thee his History. [...] He was born a Vagabond, and no Parish own'd him; his Father was as obscure as his Mother publick.

*Courtine* – He comes from a very good Family, heaven be prais'd.

*Beaugard* – The first thing he chose to rise by, was Rebellion, so a Rebel he grew, and flourisht a Rebel, fought against the King, and helpt to bring him to the Block [...] He would pray till he cry'd, and preach till he foam'd, which excellent Talent made him popular, and at last prefer'd him to be a worthy Member of that never to be forgotten Rump Parliament.

*Courtine* – Pray Sir be uncovered at that, and remember it with Reverence. [...]

Nauseous Vermin: That such a Swine with the mark of Rebellion on his Forehead, should wallow in his Luxury, whilst honest men are forgotten! [...] His Co-Rogue I have some knowledge of, he's a tattered worm-eaten Case-putter, some call him Lawyer, one that takes it very ill he is not made a Judge.

*Beaugard* – Yes, and is always repining that men of parts are not regarded. [...]

*Courtine* – But friend *Beaugard*, methinks thou art very splenatick of a sudden, how goes the affair of Love forward, prosperously, hah<sup>509</sup>!

Beaugard et Courtine, qui commentent dans cette scène les passants et leur passé respectif depuis un poste d'observation à l'écart de la foule, semblent se placer ici en position supérieure de satiristes. Les deux personnages semblent affirmer ainsi leur dédain aristocratique des masses, adoptant une posture qui rappelle certains pamphlets du début du siècle : comme l'écrit Maria Teresa Micaela Prendergast, cette morgue apparente est l'expression mélancolique d'une perte de pouvoir politique réel. Elle écrit ainsi :

[*The aristocratic satiric posture is*] a struggle to maintain aristocratic autonomy at the center of performance and power [...]. The railers are no longer associated with an emerging political and literary force that is situated at the margins of literary culture;

---

<sup>509</sup> T. OTWAY, *The Souldiers Fortune*, op. cit., (1680), acte II, p. 18-19. Les segments ont été soulignés pour faciliter la lecture.

instead they call attention to the pathos-filled marginality of an older literary/political ideal that has increasingly lost its significance and influence<sup>510</sup>.

En effet, les commentaires ironiques de Courtine et Beaugard (« heaven be prais'd », « excellent Talent », « remember it with Reverence », etc.) sont doublés par une insistance sur la réversibilité du regard satirique, qui n'épargne pas les satiristes eux-mêmes<sup>511</sup>. La lamentation de l'avocat, qui se plaint de ne pas progresser dans sa carrière (« always repining that men of parts are not regarded »), ne rappelle-t-elle pas le ressentiment de Beaugard lui-même d'avoir été victime d'une mise à l'écart injuste ? Le passage s'ouvre d'ailleurs sur la proposition de Beaugard de faire des satiristes eux-mêmes la cible de la satire : « Rail at thy self, rail at me, I deserve to be rail'd at », dit-il avec amertume. La satire culmine donc dans une auto-satire, achevant de déstabiliser le système esthétique, moral et politique de la pièce.

Pour boucler la boucle, il est donc naturel que les personnages de poètes, de dramaturges ou de satiristes soient, à leur tour, les cibles de moqueries dans des mises en abyme vertigineuses, en signe ultime d'auto-dérision. On a déjà évoqué les nombreux personnages de piètres écrivains, qui imposent à un public moqueur leurs mauvais vers, souvent plagiés, dont l'emblème est Ninny de *The Sullen Lovers* (Shadwell<sup>512</sup>). À ceux-là, il faut ajouter Bubble de *A Fond Husband* (D'Urfey) qui, à la fin de la pièce, mû par la cuisante humiliation de son cocuage, menace de s'improviser satiriste :

*Bubble* – I'll go instantly and get a Divorce, and spend the remainder of my Life in penning a Satyr against Women; I'll call it, A CAUTION FOR CUCKOLDS<sup>513</sup>.

Un avertissement, écrit par un cocu ridicule, pour prévenir de futurs cocus : on imagine le succès d'un tel brûlot, et la pièce elle-même pourrait d'ailleurs porter un tel titre. Sir John Twiford de *The Rambling Justice* (Leaerd) quant à lui donne verse aussi dans l'écriture, mais c'est au théâtre qu'il exerce ses talents :

---

<sup>510</sup> M. T. M. PRENDERGAST, *Railing, Reviling and Invective in English Literary Culture, 1588-1617*, op. cit., p. 147. Thomas Habinek explore aussi les tensions entre pratique satirique et *ethos* aristocratique dans son chapitre « Satire as aristocratic play », K. FREUDENBURG (éd.), *The Cambridge Companion to Roman Satire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 177-191.

<sup>511</sup> On a déjà commenté plus haut la réversibilité du regard satirique avec l'exemple de Sir Fopling Flutter et de Dorimant dans *The Man of Mode* d'Etherege (voir p. 129 et surtout p. 348).

<sup>512</sup> Voir p. 142. Il faudrait surtout citer ici la pièce *The Rehearsal*, qui offre une parodie des pièces héroïques grandiloquentes de la Restauration. Le personnage central, Bayes, est censé caricaturer Dryden (G. VILLIERS, *The Rehearsal*, Londres, Thomas Dring, 1672).

<sup>513</sup> T. D'URFEY, *A Fond Husband: or, The Plotting Sisters*, Londres, James Magnes and Richard Bentley, 1677 (1677), acte V, p. 61.



*Sir John Twiford* – [...] but I was telling you my Lords, about the Play. I just now came from the Kings house, and truly every think is very considerably well: and truly I doubt not but to make a considerable advantage of the Comedy; for I have very considerably insinuated myself into the opinion of the Leading Wits, – and I have their – [*The Link-boys sneak off*. promise for applause, for indeed my Lord they know me for a Wit, and were extraordinarily pleas'd with my Heroick Poem call'd *The Man of New-Market* <sup>514</sup>.

La référence finale à *The Man of New-Market* identifie clairement la cible satirique comme Edward Howard, dramaturge frère de Robert et auteur d'une pièce de ce titre publiée la même année<sup>515</sup>. Mais l'exemple le plus facétieux se trouve sans doute à la fin de la scène de *coffee-house* de l'acte III de *Tarugo's Wiles* (St Serfe). Après une dispute longue et animée, les clients de l'établissement s'aperçoivent de la présence discrète d'un personnage étrange, isolé, qui ne prend pas part à la conversation. Chacun s'interroge :

*2d Customer* – I wonder what kind of man that is who is so busie with his Table-book?  
*3d Customer* – I suspect this a Dramatick Poet of weak memory, come to pick up material to help his fancy<sup>516</sup>.

Il est clair ici qu'il s'agit moins d'une satire générale que d'un autoportrait de St Serfe lui-même en dramaturge laborieux : rien n'échappe ainsi au regard satirique, pas même le satiriste lui-même. Car comme le conclut *The Rambling Justice* (Leanerd) :

The fate of Citts and Poet then are even,  
For sure both Fools and Cuckolds go to Heaven<sup>517</sup>.

L'esthétique des pièces comiques de la Restauration est donc celle d'une satire aux cibles sans cesse mouvantes, d'une parodie de parodie, d'un jeu littéraire vertigineusement autoréférentiel : en somme, une poétique de l'instabilité.

## 5) Politique et poétique de l'écart

« For that's one way, how e're the Play fall short,  
T'oblige the Town, the City, and the Court<sup>518</sup> »

---

<sup>514</sup> J. LEANERD, *The Rambling Justice, or the Jealous Husbands*, op. cit., (1678), acte IV, p. 49.

<sup>515</sup> E. HOWARD, *The Man of Newmarket*, London, J.C. for W. Crook, 1678.

<sup>516</sup> T. STSERFE, *Tarugo's Wiles: or, the Coffee-House*, Londres, Henry Herringman, 1668, (1667), acte IV, p. 26.

<sup>517</sup> Épilogue de J. LEANERD, *The Rambling Justice, or the Jealous Husbands*, Londres, Thomas Orrell and James Vade, 1678, (1678), n. p.

<sup>518</sup> Prologue de J. DRYDEN, *Marriage A-la-Mode*, Londres, Henry Herringman, 1673

Une question demeure cependant : quel sens donner à ces jeux verbaux ? Ne faut-il déduire que vanité de leur brillante espièglerie ? La saturation de termes politiques, les allusions taquines aux enjeux politiques du moment, la subversion et le retournement des tropes observés jusqu'ici reviennent-ils tout compte fait, du moins en ce qui concerne les comédies elles-mêmes, à un renoncement apolitique ? « Thou shouldst not be over busie, to side with Parties and with Factions » : ce conseil avisé de Sir Edward à son fils dans *The Squire of Alsatia* (Shadwell) illustre-t-il le rôle des pièces comiques dans le système politique de la Restauration<sup>519</sup> ? La préface du poème *Absalom and Achitophel* de Dryden, dont la première phrase nous a servi plus haut d'exergue, semble être un véritable éloge de l'ambivalence :

For Wit and Fools, they are Consequents of Whig and Tory: And every man is a Knave or an Ass to the contrary side. There's a Treasury of Merits in the *Phanatick Church*, as well as in the *Papists*, and a Pennyworth to be had of Saintship, Honesty and Poetry, for the Lewd, the Factious and the Blockheads. [...] The Commendation of Adversaries, is the greatest Triumph of a Writer; because it never comes unless Extorted. But I can be satisfied on more easy termes: If I happen the please the more Moderate sort, I shall be sure of an honest Party, and, in all Probability, the best Judges. [...] And now, if you are a Malitious *Reader*, I expect you should return upon me, that I affect to be thought more Impartial than I am<sup>520</sup>.

Whig et Tory : chacun, pour ceux de l'autre camp, n'est qu'une canaille. « Honest » et « Blockhead » sont réversibles. Chaque secte, des papistes aux fanatiques, se réclame sa part de sagesse. Les adversaires peuvent parfois tomber d'accord, fût-ce à contrecœur. Qui sont les « modérés » que Dryden appelle de ses vœux pour l'applaudir ? Quant à la dernière phrase (« And now, if you are a Malitious *Reader*, I expect you should return upon me, that I affect to be thought more Impartial than I am »), peut-on concevoir excuse plus évasive ?

Peut-être l'issue de ces apories se trouve-t-elle dans les conditions matérielles de la production théâtrale à la Restauration. Cette hypothèse de l'ambiguïté, voire de l'opacité structurelles que nous avons tirée de l'observation des textes est confortée par les sources disponibles : le premier indice concerne la hauteur des investissements, le second la dépendance matérielle de l'entreprise théâtrale à plusieurs publics. Les théâtres successifs de Londres étaient tous des lieux clos, bien éclairés à la bougie et équipés de machines et de décors potentiellement dispendieux (donc d'équipes pour les produire et les manœuvrer) qu'il s'agissait de rentabiliser. Gérer un théâtre était une entreprise commerciale périlleuse, au point qu'en 1682 les deux

---

<sup>519</sup> T. SHADWELL, *The Squire of Alsatia*, Londres, James Knapton, 1688, (1688), acte III, p. 34.

<sup>520</sup> J. DRYDEN, *Absalom and Achitophel, A Poem*, Londres, Jacob Tonson, 1681

compagnies concurrentes doivent fusionner devant les difficultés financières des comédiens de la King's Company. Il est peu probable qu'une entreprise si coûteuse, impliquant autant de personnel, ait pu être encouragée à prendre des positions politiques risquées. Il faut aussi garder à l'esprit que les comédies étudiées ici ne sont accessibles au lecteur contemporain qu'après leur représentation sur scène parfois plusieurs mois d'affilée. Le lecteur moderne n'a donc accès qu'au produit final de plusieurs agents potentiels : acteurs et actrices, gestionnaires des théâtres, dramaturge, imprimeur, censeur enfin, chacun ayant pu contribuer à la production du texte final. Ces différents agents n'ont pas les mêmes intérêts objectifs, comme on l'a déjà mentionné à propos des dédicaces. Le ou la dramaturge, suivant sa stratégie personnelle, peut dépendre financièrement soit de la bienveillance d'un dédicataire (ce qui pourra le conduire à orienter le paratexte dans la direction la plus susceptible d'être agréable à celui-ci, y compris artificiellement) soit des recettes des représentations, ce qui a pu les conduire plutôt à interioriser les demandes et attentes variables de publics très divers, afin d'être susceptible de plaire au plus grand nombre. Il est probable que la plupart des dramaturges professionnels aient dépendu des deux à la fois, ce qui pourrait contribuer à expliquer une fois encore l'écart objectif entre déclarations d'intentions des auteurs, en particulier dans les dédicaces, et la réalité nuancée des textes<sup>521</sup>. Il n'était sans doute pas dans l'intérêt de dramaturges professionnels de dépendre trop étroitement du caprice d'un seul mécène, surtout lorsque celui-ci risquait à tout moment de tomber en disgrâce, comme cela a pu souvent arriver<sup>522</sup>. Nombre de dramaturges ont d'ailleurs une carrière politique mouvementée, changeant plusieurs fois de protecteur ou mettant leur plume alternativement au service de causes opposées, Dryden étant l'exemple le mieux connu. À propos du système du mécénat, la dédicace de *The Country Wit* (Crowne) frappe par sa franchise exceptionnelle. Le dramaturge y écrit avec candeur :

---

<sup>521</sup> On peut s'appuyer ici sur une comparaison, tout en gardant à l'esprit ses limites, avec la situation française, exposée ici encore par Alain Viala : « Les deux images de l'écrivain, celle d'un homme qui se voue à chanter la gloire des Grands qui se font ses mécènes et celle d'un homme qui fait argent de la vente de ses oeuvres au public, loin de s'opposer dans les faits, se composaient. La conception archaïque et la conception moderne se trouvaient ainsi en état d'équilibre pratique ». Viala complète son propos plus loin : « Le jugement formulé par les institutions n'avait sa pleine efficacité que s'il était confirmé par les honnêtes gens, et l'applaudissement public restait de peu de prix sans la confirmation par une ou plusieurs institutions. [...] La double approbation était nécessaire pour se faire un nom » (A. VIALA, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 113 et p. 168).

<sup>522</sup> Le mécénat est un système dont l'avantage principal est d'apparaître comme un échange désintéressé. Pour une analyse approfondie du système de mécénat, ses ambiguïtés et ses différences avec le clientélisme dans l'espace français, consulter *Id.*, p. 51 et suivantes. À propos de la situation française, Alain Viala écrit : « Il n'est pratiquement pas de pamphlet de cette époque derrière lequel on ne découvre les obligations d'un client. Il est dès lors bien difficile de savoir quelle était la pensée politique de l'auteur : ce qu'on lit en réalité n'est bien souvent que le discours imposé par sa dépendance. [...] Les effets de duplicité sont donc à cette époque des plus banales. Certains auteurs faisaient sans vergogne se succéder des ouvrages contradictoires [...]. Le reniement maladroît risquait d'ôter à la prise de position nouvelle toute valeur et toute efficacité ». Viala précise cependant quelques lignes plus loin que les effets d'ambiguïtés laissaient toutefois la possibilité à l'auteur de laisser malgré tout entendre sa pensée propre (*Id.*, p. 59-60).

... so Dedicators, who trouble great Men, only to gain their protection, sacrifice not to their Patrons, but sacrifice their Patrons to themselves<sup>523</sup>.

On peut lire ce passage comme un aveu de dépendance financière, donc de relation d'intérêt utilitaire entre auteur et dédicataire : une confession qui tranche au milieu de la rhétorique obséquieuse dont les dédicaces sont coutumières. On peut avancer l'hypothèse que les dramaturges non-professionnels ont été les plus susceptibles de rechercher, dans l'écriture et la production de pièces, d'autres types de gratifications, par exemple en termes de prestige ou de réseaux de sociabilité. Mais la situation n'est pas nécessairement très différente pour ceux d'entre eux qui auraient bénéficié de sources de financement indépendantes (offices, titres, rentes d'un domaine, ou plus simplement parts dans la gestion du théâtre par exemple) : en effet, le reste du personnel théâtral ne disposant pas d'une telle autonomie, gestionnaires et acteurs n'ont pu influencer d'éventuelles déclarations ou plaisanteries politiques jugées trop provocatrices ou risquées que dans le sens d'une prudence accrue. Le risque financier et collectif que suppose l'entreprise théâtrale suppose un degré de circonspection plus grand que ne le ferait la satire de cour par exemple, qui n'implique que son auteur. À la Restauration, le centre de gravité de la vie théâtrale, qui fait valoir ses traditions et ses intérêts propres avant tout, n'est pas le ou la dramaturge individuel(le), c'est l'institution théâtrale elle-même.

Quant à la question annexe des publics, le débat de A.S. Bear avec Harold Love à propos de l'origine sociale et de la fréquentation des théâtres avait fait apparaître deux hypothèses essentielles : soit les théâtres comptaient essentiellement sur une clientèle restreinte, pour l'essentiel courtisane, soit ceux-ci comptaient aussi sur une clientèle bourgeoise locale<sup>524</sup>.

And [*the King's*] indulgence he will much prefer  
To all th'applause of the Theatre

écrit Shadwell dans le prologue d'*Epsom-Wells*, comme s'il y avait là un choix à faire<sup>525</sup>. L'hypothèse d'un théâtre courtisan encouragerait plutôt une interprétation royaliste des textes, tandis que l'autre cas de figure ferait pencher du côté d'une institution discrètement subversive, en harmonie avec les tendances traditionnellement parlementaires de la ville de Londres. Mais à y regarder de plus près, ces deux hypothèses ne s'excluent pas nécessairement l'une l'autre : le théâtre a bien pu être particulièrement dépendant d'une certaine clientèle tout en cherchant à

---

<sup>523</sup> Dédicace à Charles Sackville, comte de Middlesex, de J. CROWNE, *The Country Wit*, Londres, James Magnes and Richard Bentley, 1675, (1676), n. p.

<sup>524</sup> Voir le détail du débat p. 30 et suivantes.

<sup>525</sup> Prologue to the King and Queen, spoken at Whitehall, T. SHADWELL, *Epsom-Wells*, Londres, Henry Herringman, 1673, (1672), n. p.

élargir celle-ci autant que possible. On peut tout à fait imaginer les conséquences esthétiques d'une double dépendance sociale et politique : l'ambiguïté des comédies que l'on a constatée serait ainsi le reflet non pas d'un échec, mais bien plutôt du succès d'une ambition commerciale double. Le comique ambigu, ironique et insaisissable que l'on a identifié comme caractéristique des comédies de la Restauration, et qui n'est détectable qu'à la lumière de la remise en réseau des textes, est aussi le produit de ses conditions matérielles de production.

### *Ambiguïté structurelle et vie politique*

L'instabilité de la vie parlementaire, gouvernementale et courtisane, les conditions politiques plus générales de représentation constituent une autre preuve importante en faveur de l'hypothèse d'une ambiguïté voulue et structurelle. Tout d'abord, la question de l'ambiguïté, de l'ironie et du sous-entendu pose en retour celle de la censure. On a vu dans quelle mesure le rire pouvait être un instrument de domination et de pouvoir, dans une perspective hobbesienne s'illustrant dans les schémas répétitifs de domination d'un type de personnage stéréotypé sur l'autre. La censure constitue un instrument supplémentaire d'exercice de cette domination. Même si l'efficacité et la systématisme réelles de la censure à la Restauration sont des questions débattues, celle-ci a pu parfois s'exercer avec sévérité<sup>526</sup>. Surtout, la censure a pu avoir une efficacité corrolaire bien au-delà de son action mesurable, notamment sous la forme volatile de l'auto-censure. Les débats sur l'action de la censure ne sauraient prendre en compte le revers insaisissable que constituent l'intériorisation par les agents des exigences de cette censure et les précautions de ceux qui les anticipent. Annabel Patterson aborde ce problème sous l'angle du concept de « marchandage culturel » (« cultural bargain »), qu'elle définit comme suit :

... the subtle intersections of state censorship with self-censorship, as fear shades into caution, caution into prudence, and prudence into more self-serving emotions and motives [...] the only truly effective system of censorship in the modern world –the one that is self-imposed<sup>527</sup>.

Parfois inconscient, ce « marchandage culturel » serait le produit d'un mélange de prudence, d'intériorisation des contraintes et d'intérêts matériels, qui aboutirait à une ambiguïté

---

<sup>526</sup> La pratique irrégulière de la censure est résumée ainsi par Robertson : « Censorship, though hardly airtight, was often effective; yet consensus, when it was attained, proved transient. Tensions and divisions riddled almost every administration in the Stuart period » (R. ROBERTSON, *Censorship and Conflict in Seventeenth-Century England: The Subtle Art of Division*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2009, p. 207).

<sup>527</sup> A. M. PATTERSON, *Censorship and Interpretation: The Conditions of Writing and Reading in Early Modern England*, Madison, University of Wisconsin Press, 1984, p. 17-23.

herméneutique structurelle. Randy Robertson, réagissant au propos d'Annabel Patterson, parle du développement d'une véritable « poétique de l'opacité », un code de conduite tacite qu'il assimile à une sorte de contrat social lockéen :

In Patterson's view, the 'artfulness' and indirection to which authors resort in criticizing rulers was a form of diplomacy, of 'playing by the rules'. The censor discerns the adverse nature of the writer's remarks but allows them because they are tactfully oblique. The benefit of subscribing to such a code – for both parties – was a purer harmony in the state, *concordia discors* in the public sphere; indeed, on Patterson's account, the 'contract' or 'cultural bargain' was the 'joint project (of) writers and political leaders', a quasi-Lockean covenant binding the government and its critics<sup>528</sup>.

Selon Patterson et Robertson, censeur et auteurs sont moins opposés l'un à l'autre qu'engagés mutuellement dans une sorte d'accord tacite où l'un anticipe les demandes de l'autre, qui en retour accepte de fermer un œil sur une certaine dose de subversion au nom de l'harmonie supérieure de la sphère publique. Robertson raffine ensuite sa vision en y articulant l'idée de *concordia discors*, c'est-à-dire l'idée de l'articulation subtile d'un discours subversif ou polémique à un discours apparemment consensuel, concept qu'il développe de la manière suivante :

... despite their divergent politics, in their various forays into the public sphere these authors engaged in the subtle art of division – the artful insinuation of divisive polemic into a discourse ruled by the rhetoric of consensus<sup>529</sup>.

Ce code, déchiffirable uniquement par les initiés, structure une sorte de double-entendre : le texte tiendrait ainsi, dans un geste ironique parfait, deux discours contradictoires à la fois, sans qu'il soit possible de trancher entre un sens et l'autre. Plusieurs publics ont aussi pu être sensibles à différents aspects du texte et de la performance théâtrale, chacun riant alternativement à des plaisanteries différentes, entre farce et allusion subtile. L'écriture cryptique produit au sein du public des dynamiques complexes, elle galvanise les initiés et laisse perplexe ceux qui n'y voient que du feu. Elle permet une plasticité, ou plus précisément une pluralité de sens qui autorise chaque spectateur à s'appropriier le discours représenté de la manière qui lui convient.

En plus de la nécessité imposée par la censure et de l'infidélité des dramaturges à leurs bénéficiaires, il faut ajouter l'instabilité politique chronique qui rythme le règne des deux derniers Stuart. On a vu en effet comment le rire pouvait aussi être un rire paradoxal, gêné,

---

<sup>528</sup> R. ROBERTSON, *Censorship and Conflict in Seventeenth-Century England: The Subtle Art of Division*, op. cit., p. 20.

<sup>529</sup> *Id.*. Pour appuyer son propos, Robertson cite un passage de Roger L'Estrange, tiré de *Considerations and Proposals In Order to the Regulation of the Press* (1663) : « they that write in fear of Law, are forc'd to cover their Meaning inder Ambiguities, and Hints » (cité dans *Id.*, p. 10).

compensatoire d'un sentiment de faiblesse et de précarité. Comme l'écrit Anne Dunan-Page de façon remarquablement concise :

the [*Stuart*] regime was infrastructurally weak and dependant on partnerships between government and independent agents<sup>530</sup>.

Cette collaboration nécessaire entre deux couches sociales aux origines et aux intérêts divergents (selon Dunan-Page, le gouvernement lui-même et ses agents extérieurs) pourrait être mise en parallèle avec la dépendance déjà signalée du théâtre à la Restauration à plusieurs publics hétérogènes. L'instabilité politique chronique, les tensions inhérentes du régime n'ont pu que contribuer à l'émergence de ce comique particulier fondé sur l'équivoque. Elisabeth Bourguignat, dans *Persifler au siècle des Lumières*, observe un phénomène semblable dans la France pré-révolutionnaire. Elle écrit ainsi :

Dans une période de stabilité, on rit moyennement, dans une période révolutionnaire, le rire cède la place à l'action, mais à la veille d'une mutation d'envergure, les tensions exacerbées ne s'expriment souvent que par les éclats du rire. Celui-ci, qui procède par allusions (les rieurs ne formulent généralement pas de manière explicite la connaissance partagée sur laquelle se fonde leur complicité), sert d'exutoire à la violence latente, qui ne peut ou ne veut pas encore s'exprimer directement, et bande les ressorts de l'action à venir. Dans ce type de situation, tout le monde rit : les partisans du changement, et ceux du *status quo*. En effet, si le rire a une face subversive, qui est bien connue, il a une face éminemment conservatrice, qu'on ne met pas assez souvent en valeur. Le rire est ce qui permet de supporter la situation existante et les tensions qui la parcourent jusqu'à l'éclatement final : il est la consolation des uns, et la justification des autres. Le rire peut exprimer la résignation aussi bien que la révolte, et être l'instrument du conservatisme aussi bien que de la subversion [...]. Les équivoques et le non-dit qui caractérisent ces deux types de rire permettent, malgré leur antagonisme, de fleurir en même temps, et même de se mêler. Les uns rient avec les autres sans savoir si, au fond, ils rient des mêmes choses. Le caractère tacite des motivations du rire permet toute sorte de malentendu<sup>531</sup>.

Cette citation entre profondément en résonance avec le fonctionnement observé ici des pièces comiques. Bourguignat commence par constater un lien entre le développement d'un type unique de comédie avec une situation d'incertitude politique particulièrement exacerbée comme a pu l'être la période des dernières décennies de gouvernement Stuart. Là où Bourguignat parle de violence à venir, en postulant un lien entre rire et violence latente, on pourrait aussi bien parler de la violence de conflits irrésolus comme ceux des années 1640 et 1650, qui continuent d'influencer la vie politique longtemps après la Restauration proprement dite. Plus précisément encore, Bourguignat met à jour l'importance de ce malentendu structurel pour comprendre le

---

<sup>530</sup> A. DUNAN-PAGE et B. LYNCH (éd.), *Roger L'Étrange and the Making of Restoration Culture*, Aldershot, Ashgate, 2008, p. 70.

<sup>531</sup> E. BOURGUIGNAT, *Persifler au siècle des Lumières*, Paris, Creaphis Editions, 2016, p. 291-292.

fonctionnement de ce type de rire issu d'une situation de malaise. Le rire se passe d'explication : un spectateur peut donc rire sans savoir de quoi, ou pour une raison radicalement opposée à celle du spectateur voisin. Rire ensemble permet d'ignorer provisoirement ces différences de motivation, de se cacher dans le groupe, d'éviter de viser quelqu'un en particulier (ce qui peut avoir des conséquences gênantes ou douloureuses pour toutes les parties), il peut même indemniser du fait d'être visé par la satire. Ce constat rejoint celui de Sophie Maruejols :

The comic form [...] becomes a means of making sense of a multi-faceted, complex and ever-changing world whose propensity for *not* making sense, whose absurdity resists our interpretative power, our need for coherence and order, a world that leaves us at times with only two options: laughing or crying<sup>532</sup>.

Dans son ambiguïté, le rire collectif fondé sur un malentendu, peut ainsi être l'agent d'une miraculeuse réconciliation provisoire. Interprétée avec optimisme, l'ambiguïté structurelle peut ainsi se concevoir comme un espace de légèreté, de rencontre, où chacun, moqué tour à tour, rirait aussi de lui-même. Au théâtre de plus, et surtout dans de petites salles intimes comme ont pu l'être celles de la Restauration où acteurs et public se voient l'un l'autre, le public dispose d'une arme non négligeable face à un spectacle qui lui déplaît : celle de ne pas rire. Un silence de la salle, une absence manifeste de réaction attendue, un rire intempestif sont autant de facteurs de gêne, voire d'humiliation possibles pour les dramaturges et les acteurs. Si faire rire est une arme, le prix de l'échec peut être élevé. La face subversive et la face conservatrice du rire, son rôle consolatoire et son rôle consolidateur d'un état de fait ne sont pas opposés, ils sont complémentaires, et ne sauraient exister l'un sans l'autre. Comme le résume Mark Dawson :

The theatre was a space where multiple claims of gentility, or elite social placement, were simultaneously and routinely produced and consumed, accepted and rejected – behind the scene, on the stage and in the auditorium amongst writers, players, spectators<sup>533</sup>.

Facteurs politiques et sociologiques s'articulent, aussi bien chez les acteurs, les dramaturges que les spectateurs, pour produire, le temps de la représentation mais aussi, comme on l'a vu, de la lecture, des dynamiques conflictuelles, contradictoires, et pourtant productrices de sens. Seule l'équivoque sur laquelle l'humour se fonde permet de réconcilier ainsi, du moins provisoirement, des tensions aussi contraires.

---

<sup>532</sup> S. MARUEJOULS, « Rethinking Laughter in Contemporary Anglophone Theatre », *Miranda*, n° 19, Université Toulouse 2 - Le Mirail, 7 octobre 2019 (en ligne : <http://journals.openedition.org/miranda/19889> ; consulté le 28 avril 2020)

<sup>533</sup> M. S. DAWSON, *Gentility and the Comic Theatre of Late Stuart London*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 17.



Lorsqu'il est correctement encadré et organisé par les structures de pouvoir, le rire est un lieu où permettre à une opposition de s'exprimer et le meilleur moyen d'en désamorcer la puissance subversive. Bourguignat écrit ainsi :

Je pense que le rire n'est pas toujours [...] une activité qui interviendrait de façon aléatoire selon la bonne humeur ou le caractère enjoué des acteurs. C'est souvent un rite essentiel qui permet de solder la violence latente des transactions inégales et de compenser les dysfonctionnements les plus anodins et parfois (pendant un temps) les plus graves<sup>534</sup>.

La comédie permet de négocier la contradiction suivante : si le personnel théâtral aseptise la pièce de tout potentiel subversif, celle-ci ennue, le théâtre ne joue pas son rôle, le public ne suit pas. En même temps, étant données les conditions de production théâtrales, aucune pièce ne peut se permettre d'être complètement à charge. Le rire a donc, là aussi, plusieurs fonctions contradictoires : il crée et reflète à la fois les jeux d'influence, dédommage d'une absence de pouvoir ou, au contraire, diffuse le ressentiment potentiel lié à une domination excessive. Il peut compenser les dysfonctionnements d'un groupe, accorder une légitimité à la contestation sans pour autant lui donner les moyens d'une action révolutionnaire, désamorcer une contestation qui gronde, établir ou maintenir la cohésion du groupe tout en ménageant à la fois d'éventuels sentiments de supériorité et la complicité et l'esprit de résistance des inférieurs. On a vu que chacune de ces fonctions se retrouvait à différents moments de la plupart des pièces. Le rire est un outil démocratique (il renvoie chacun à ses limites morales et sociales), mais il cimente ou conteste aussi alternativement les systèmes d'allégeance internes au groupe. On est complice de ceux avec qui l'on rit, on rit par précaution, par peur d'être la prochaine cible de la flèche comique, on rit pour montrer son appartenance à un camp contre un autre, ou alors on peut refuser son rire. Tout sauf un jaillissement spontané, le rire est donc un langage, une arme sociale et politique à la fois infraverbale et d'une grande précision.

Certains dramaturges semblent admettre le caractère structurel de cette pratique du louvoiement. On en trouve même des traces chez une autrice à l'engagement Tory ostentatoire, pour utiliser un terme anachronique, comme Aphra Behn. Le prologue de *The Second Part of the Rover* dit ainsi :

In vain we labour to reform the Stage;  
Poets have caught too the Disease o'th' Age, [...]  
In publick Spirits call'd, Good o'th' Commonweal.  
Some for this Faction cry, others for that,  
The pious Mobility for they know not what [...]

---

<sup>534</sup> E. BOURGUIGNAT et A. LORGNIER, « Le Rôle du rire dans les organisations », *Le Journal de l'Ecole de Paris de Management*, vol. 3, n° 119, 2016, p. 8-16, p. 12.

Our Author too, as all new Zealots do,  
Full of conceits and contradiction too<sup>535</sup>.

On trouve dans ce prologue plusieurs éléments qui confirment l'hypothèse d'une pratique de l'ambiguïté volontaire : d'un côté Behn semble reconnaître l'existence d'une vie partisane tranchée à laquelle les dramaturges participeraient pleinement comme acteurs (« Some for this Faction cry, others for that [...] Our Authors too »), de l'autre, cet engagement, admet-elle, est plein d'insuffisance et de contradictions. Plus loin dans le même prologue, Behn évoque la question de la réception différenciée. Ce passage semble confirmer l'hypothèse de doubles lectures possibles lorsqu'elle écrit plus loin :

Plays were so useful thought to Government,  
That Laws were made for their establishment.  
How e're in Schools differing Opinions jar  
Yet all agree i'th'crowded Theatre<sup>536</sup>.

Ce passage symbolise à lui seul le fonctionnement du comique théâtral de la Restauration. Il dit tout d'abord à quel point le théâtre comme institution s'inscrit dans le paysage politique de l'époque (« Plays were so useful thought to Government ») et dans une stratégie concertée où gouvernement et législateur jouent un rôle d'encadrement de la pratique. Mais surtout, cet extrait donne des indices possibles sur la réception double de ces pièces : le théâtre y est présenté comme un lieu unique où se produit le consensus (« Yet all agree i'th'crowded Theatre ») à partir d'un dissensus (« differing Opinions jar »). Le miracle du spectacle consiste en la levée momentanée des oppositions, état d'exception permis par le malentendu comique. C'est en cela que les comédies de la Restauration sont le plus profondément politiques, si l'on entend le terme au sens que lui donne, par exemple, Debora Shuger (« politics: shifting power relations constituted by the interplay of domination and resistance<sup>537</sup> ») : elles constituent une communauté composée d'éléments hétérogènes sans en résoudre les tensions internes. Comme l'écrit Pierre Serna, rire en groupe est toujours un acte politique :

---

<sup>535</sup> Prologue d'A. BEHN, *The Second Part of the Rover*, Londres, Jacob Tonson, 1681, (1681), n. p. Il est vrai que les prologues ne sont pas toujours écrits par les auteurs de la pièce elle-même, mais en l'absence d'information particulière, rien ne permet d'affirmer que ce n'est pas le cas ici.

<sup>536</sup> Prologue d'*Id.*, n. p. Plusieurs critiques de Behn ont interprété les contradictions idéologiques manifestes de la dramaturge comme le résultat des tensions entre son proto-« féminisme » et ses convictions Tories. Anita Pacheco quant à elle considère que les valeurs Tories de Behn suffisent à les expliquer (« Behn had reservations about Stuart rule that derived not from her gender politics but from her Tory values », A. PACHECO, « Reading Toryism in Aphra Behn's *Cit-Cuckolding Comedies* », *The Review of English Studies*, vol. 55, n° 222, novembre 2004, p. 690-708, p. 691). Les conditions matérielles de représentation, surtout pour une dramaturge professionnelle comme Behn, pourraient aussi abonder dans ce sens.

<sup>537</sup> D. SHUGER, *Censorship and Cultural Sensibility: The Regulation of Language in Tudor-Stuart England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2006, p. 6.

Rire devient une stratégie, un savoir-faire, un pouvoir être, une posture, une revendication, une affirmation de sa liberté et de sa capacité plus qu'à agresser, à désarmer son adversaire. La politique du rire exprime dès lors un marqueur de sociabilité et plus encore une expression complexe d'une culture, avec son infinité de codes, de signes, d'habitus, de rituels et de savoirs accumulés qui forment le ciment d'un groupe, résultat d'une histoire, fruit d'expériences accumulées par une communauté donnant sens au vivre ensemble<sup>538</sup>.

Marqueur de sociabilité, expression de codes, ciment d'un groupe : on voit ici à quel point le rire a des fonctions à la fois incluantes et excluantes, fonctions contradictoires que seul un régime d'ambiguïté systématique peut remplir. Serna conclut sur la formule énigmatique : « insaisissable, le rire est son contraire<sup>539</sup> ».

### *Ambiguïté et stéréotypes*

Le fondement des stéréotypes comiques est de plus, ce qui peut paraître à première vue contradictoire, particulièrement adapté à une poétique ironique du paradoxe et de l'ambiguïté. Tout d'abord, l'outrance liée aux stéréotypes pourrait permettre aux spectateurs de ne jamais se reconnaître eux-mêmes dans les cibles comiques pourtant conçues, si l'on en croit certaines préfaces du moins, pour dénoncer leurs travers. Comme l'écrit Alfred Sauvy à propos de la télévision :

Sur l'écran, nous ne craignons plus rien ; ce n'est pas tant que la fiction nous rassure, car elle nous saisit bien, mais l'outrance nous permet de ne pas nous reconnaître, dans ce monde de féroces ou de grotesques. Nous pouvons ainsi rire ou nous scandaliser des autres<sup>540</sup>.

Dans cette conception du spectacle, qui entérine l'échec de l'ambition réformatrice comique traditionnelle, chacun ritait toujours d'un autre asymptotique, sans que personne ne se reconnaisse jamais réellement dans les caricatures grotesques représentées sur scène. On peut mettre cette conception de la comédie en parallèle avec la thèse développée par Ruth Amossy dans *Le Stéréotype, Crise et transformation*. Amossy écrit ici à propos de l'écrivain Romain Rolland :

[*Romain Rolland*] enchaîne deux stéréotypes conflictuels sans les opposer, gommant en quelque sorte la dichotomie. Plutôt que d'exacerber les antagonismes, l'auteur cherche à

---

<sup>538</sup> P. SERNA (éd.), *La Politique du rire : satires, caricatures et blasphèmes, XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champ Vallon, 2015, p. 14\*.

<sup>539</sup> *Id.*, p. 18.

<sup>540</sup> A. SAUVY, *Humour et Politique*, Paris, Calmann-Levy, 1979, p. 109.

s'appuyer sur les stéréotypes existants pour glisser vers d'autres, plus appropriés à sa thèse<sup>541</sup>.

La stratégie didactique (puisqu'il s'agit pour l'écrivain de défendre une « thèse ») décrite ici par Amossy repose sur une alternance de la part de l'écrivain entre le déjà connu, à savoir le stéréotype, et les variations discrètes sur ceux-ci, variations qui deviennent alors lourdes de sens et de force de persuasion. C'est ainsi que ce qui pourrait s'apparenter à un dysfonctionnement, à une contradiction logique, est en fait voulu et fait même partie intégrante du fonctionnement comique. Il ne s'agit donc ni de propagande, ni de satire destructrice : les comédies de la Restauration ne dénoncent rien de façon univoque, ne promeuvent rien non plus, attaquent des cibles apparentes pour mieux en ménager d'autres, satirisent ce qu'elles soutiennent et encensent pour démolir dans un jeu vertigineux où le sérieux et l'ironie ne sont jamais séparables. Ce que nous montrent ces textes comiques, c'est à quel point subversion et légitimation du pouvoir en place, loin de s'opposer, s'articulent, en particulier selon les modalités de la comédie.

Il existe en effet une particularité du comique, déjà mentionnée plus haut : celui-ci se passe d'explication. Cela constitue à la fois sa force et sa faiblesse. Jean Ruhlmann par exemple y voit plutôt une faiblesse :

... la grande faiblesse du comique, par contraste avec un discours argumentatif sur une raison a priori donnée en partage – en ce qu'il n'existe qu'en vertu de celui qui le reçoit, le décode et l'identifie, donc le valide par sa réaction<sup>542</sup>.

Mais ce que Ruhlmann interprète comme une faiblesse pourrait bien être justement la plus grande force de la comédie : celle de présenter des contradictions irrésolues sans les résoudre, de provoquer une communion sur un malentendu, et de permettre à chaque spectateur d'interpréter ce qui lui est présenté de la manière qui le sert, y compris au risque de l'incompréhension. Les textes comiques sont infiniment flexibles, se prêtent volontiers à ces jeux d'ironie, ces parodies audacieuses, ces improvisations isolentes. Les possibilités qu'ils ouvrent sont inépuisables et parlent encore à notre époque postmoderne, pourvu que des metteurs en scène attentifs veuillent bien s'en emparer.

---

<sup>541</sup> Ruth AMOSSY « Stéréotype et argumentation », dans A. GOULET (éd.), *Le Stéréotype, Crise et transformation*, Centre Culturel International de Cerisy, Presses Universitaires de Caen, 1994, p. 57.

<sup>542</sup> J. RUHLMANN, « Comique, éloquence et discours politiques en 'voix' de réhabilitation », *Histoire@Politique*, vol. 1, n° 1, 2007, p. 9-31, p. 1-9, p. 7.



## Conclusion

« *I must be too much a Madman to be trusted  
with such an Edg'd Tool as Comedy*<sup>1</sup> ».

À travers la lecture en détail d'un corpus comparé de quarante textes assimilables au genre comique, que l'on a défini au sens large pour obtenir un échantillon représentatif de la variété contemporaine du genre, le constat principal qui s'impose est que les comédies de la Restauration requièrent un mode de production et de réception spécifique, que nous avons appelé le « potentiel ironique ». Il s'agissait de répondre à la question faussement candide : de quoi le rire de la Restauration est-il le signe ? Les occurrences où les dramaturges choisissent explicitement d'indiquer qu'un personnage rit nous servirons ici à illustrer le propos.

On peut commencer par postuler que dans son expression la plus simple, le rire, dans l'art de la comédie, est l'expression d'une joie, d'un sentiment agréable de communauté, d'appartenance, qui se révèle dans le plaisir de son éclat. Quelques passages dans les textes montrent effectivement des personnages qui rient, ou parlent du rire, dans un contexte euphorique. Tel est le cas par exemple dans *The Committee* (Howard) : le personnage de Ruth s'exclame « Cheerful [*sic*] Spirits are the best Bladders to swim with! », et Careless lui répond joyeusement plus loin « clear soul make light hearts ». Bidy ne semble pas dire pas autre chose dans *The Old Troop* (Lacy) lorsqu'elle renchérit : « merry people are likely honest<sup>2</sup> ». Le rire n'est-il pas connu pour chasser la mélancolie, à en croire le sous-titre du pamphlet anonyme *Mirth in Abundance*, paru à quelques mois de la Restauration<sup>3</sup> ? L'exemple le plus frappant est celui de *The Royalist* (D'Urfey) : le héros, Sir Charles Kinglove, éclate de rire pas moins de six

---

<sup>1</sup> Préface d'A. COWLEY, *Cutter of Coleman-Street*, Londres, Henry Herringman, 1663, n. p.

<sup>2</sup> R. HOWARD, *Five new Plays, viz. The Surprisal, The Committee, Comedies, and The Indian Queen, The Vestal Virgin, The Duke of Lerma, Tragedies*, 2e éd., Londres, Henry Herringman, 1692, (1662), acte I, p. 67, acte II, p. 76 et J. LACY, *The Old Troop: or, Monsieur Raggou*, Londres, William Crook and Thomas Dring, 1672, (1664), acte II, p. 16. On peut repérer déjà une certaine ironie dans la réplique de Bidy, étant donné qu'aucun personnage de la pièce ne peut être considéré comme honnête.

<sup>3</sup> Le titre complet mérite d'être cité en entier : *Mirth in Abundance, Set Forth and Made Manifest in Many Jestes, upon Several Occasions, full of Wit and Truth. Contriv'd to Relieve the Melancholy, and Rejoice the Merry ; to Expell Sorrow, and Advance Jollity. All of them New and Noble, Free from Rayling Baudery, Blasphemy or Incivility. Collected and Set Together by a Lover of Lawfull Mirth, and True Hearted Society* (ANONYME, *Mirth in Abundance*, Londres, Francis Grove, 1659).

fois, y compris pour s'amuser de ses propres plaisanteries<sup>4</sup>. Le rire et la bonne humeur sont leur propre objet, et la régulation morale et sociale entraînée par ce rire n'en est qu'une heureuse conséquence. Comme le formule Davenant dans son prologue de *The Man's the Master* :

A little he was fain to moralize  
That he might serve your Minds as well as Eyes:  
The Proverb sayes, Be merry and be wise<sup>5</sup>.

« Be merry and be wise » : on comprend, par la simplicité de cette formule lapidaire, que le dramaturge n'a guère besoin de trop insister pour que le public sache naturellement tirer les justes leçons du spectacle qui lui a été présenté. Les exemples de ce type de rire sont cependant peu nombreux, et les personnages concernés sont tous associés à la cause royaliste. L'esprit de légèreté est étroitement associé aux personnages dominants, qui sont souvent royalistes, tandis que l'esprit de gravité et de sérieux est associé aux dominés, notamment les Puritains et non-conformistes. Les constantes dans les dynamiques de domination sont donc suffisamment asymétriques et explicites pour obliger à dépasser cette théorie d'un rire neutre et bienveillant.

Plus largement, nous avons vu à quel point les comédies du corpus reposaient sur une série de formules, de codes, de stéréotypes à la fois thématiques et structurels qui, issus de diverses traditions théâtrales et pamphlétaires, faisaient émerger chez le spectateur contemporain un horizon d'attente politique et esthétique précis. La lecture comparée a permis de faire émerger et de définir des standards comiques, organisés autour de deux pôles de caractéristiques qu'on a appelés pôle des « personnages dominants » et pôle des « personnages dominés » pour refléter la dynamique hiérarchique qui les régit. Ces stéréotypes se donnent à lire aussi politiquement. Ceux-ci se nourrissent entre autres de la tradition des humeurs, inspirée surtout de l'héritage de Ben Jonson, encore particulièrement vivace à la Restauration comme l'attestent aussi bien les discours théoriques que la pratique théâtrale. Une autre tradition, celle des pamphlets de la guerre civile, avec ses représentations caricaturales des *Roundheads* et des Cavaliers, rejoint l'héritage jonsonien pour constituer l'origine à partir desquels se développent ces stéréotypes comiques. Ces stéréotypes constitués ont une étonnante longévité, avec des constantes observables tout au long des vingt-huit années suivant la Restauration de 1660.

Le premier mouvement de la réflexion a consisté à établir ces codes, à en tracer les contours, à en distinguer les variantes. On a ainsi constaté l'articulation entre déterminations sociales et caractéristiques éthiques telles que l'attitude vis-à-vis de l'honneur, de l'argent, de la

---

<sup>4</sup> T. D'URFEY, *The Royalist*, Londres, Joseph Hindmarsh, 1682, (1682), acte I, p. 4-5, puis acte III, p. 23, acte IV, p. 42 et 44, enfin acte V, p. 52 et p. 60.

<sup>5</sup> W. DAVENANT, *The Man's the Master*, Londres, Henry Herringman, 1669, n. p.

parole donnée, du *wit*, de la pratique religieuse, mais aussi les comportements genrés et sexuels différenciés. Ces stéréotypes sont fortement politisés : ainsi les personnages de Whigs s'inscrivent-ils dans la continuité des personnages dominés *Roundheads*, alors que les *Tories* des comédies de 1680 se construisent sur la base des dominants des comédies de 1660. L'observation d'une telle constance, articulée au fait que les personnages de royalistes obtiennent les faveurs sexuelles et financières qu'ils recherchent dans l'immense majorité des cas, conduit à proposer une lecture hobbesienne des pièces, où l'agressivité (notamment sexuelle) des personnages royalistes et leur triomphe mimerait la revanche symbolique que ceux-ci prennent dans la vie politique sur leurs ennemis historiques. Le rire deviendrait donc ici une arme destructrice, vengeresse, et au service des puissants. Les extraits à l'appui de cette vision sont nombreux. Dans *Flora's Vagaries* (Rhodes), deux jeunes et séduisants royalistes se moquent ainsi du vieux sénateur Grimani, qui cherche à épouser une femme beaucoup plus jeune que lui :

*Lodovico* – Does this suit with your quality? I thought you had been old enough to have left these boys tricks at [*sic*] these years, ha, ha, ha.

*Grimani* – 'Tis very well.

*Prospero* – A Senator and go a Mumping, ha, ha, ha.

*Grimani* – Very fine, better and better, laugh on, but I shall make ye all smart for't, that I shall.

*Prospero and Lodovico* – Ha, ha, ha<sup>6</sup>.

À deux contre un et à la faveur des conventions comiques qui font des barbons amoureux des figures toujours ridicules, Grimani le Puritain a tout d'une cible comique idéale. Dans *The Wild Gallant* (Dryden), le personnage dominé est privé non pas de sa fiancée mais, dans une circulation des caractéristiques des stéréotypes, de son domaine personnel, ce qui fait rire Isabella qui s'exclame à son propos :

*Isabella* – [*he is*] good for nothing but to be worm'd out of your estate, and Sacrificed to the god of Laughter<sup>7</sup>.

Cette remarque met en évidence à quel point l'appropriation agressive de propriétés devient le symbole d'une humiliation plus large, y compris sexuelle, puisqu'ici le personnage masculin est exposé au rire moqueur d'un personnage féminin. Autre humiliation sexuelle dans la dernière scène de *Sir Martin Marr-all* (Dryden) où tous les personnages rient de Sir Martin, ce qui fait prendre conscience à sa fiancée Millicent qu'elle ferait mieux d'épouser plutôt le charmant

<sup>6</sup> R. RHODES, *Flora's Vagaries*, Londres, William Cademan, 1670, (1663), acte III, p. 42.

<sup>7</sup> J. DRYDEN, *The Wild Gallant*, Londres, Henry Herringman, 1669, (1663), acte III, p. 32.



Cavalier qui lui est supérieur en tout point. Sans aller jusqu'à dire que ces stéréotypes sont absolument stables, on peut tout de même observer l'exceptionnelle longévité de ces schémas tout au long de la période, que ce soit dans les comédies considérées comme Whig ou Tory par l'histoire de la critique. Dans ces exemples, le rire reconnaît et renforce donc une domination politique préexistante. Comme le chante Artall au début de *City Politiques* (Crowne) :

*Artall* – There is in every True Protestant Breast  
A *Heraclitus Ridens*, his Contest.  
A Knave in Earnest, and a Saint in Jest<sup>8</sup>.

Si l'on en croit la stabilité de ces stéréotypes, le rire du *Heraclitus Ridens* (une allusion à un pamphlet contemporain en faveur de la couronne) semble être résolument du côté du pouvoir, un rire de puissant.

Pourtant les personnages qui rient ne sont pas toujours en position de force : la canaille et le saint de la chanson de *City Politiques* semblent en réalité dangereusement proches, si ce n'est interchangeables. Il faut tout d'abord constater, à partir de l'exemple de *The Debauchee* (Behn), que le rire vient souvent des personnages mis en échec. Tel est le cas par exemple du mari Saleware lorsque celui-ci découvre l'infidélité de sa femme :

*Tom Saleware* – ... you might have told me you had a mind to –  
*Alithia Saleware* – To what, Coxcomb?  
*Tom Saleware* – Ha, ha, ha, I, I never put on this fain'd anger, the Plot is discover'd, and I am not jealous<sup>9</sup>.

Dans *The London Cuckolds* (Ravenscroft) aussi, les personnages exclus sont invités à prendre part à leur propre humiliation. C'est le cas dans cette scène où le cocu confondu joint son rire à celui du groupe contre lui :

*Alderman* – you are in a Dream; ha ha ha [...] Do not your Arms ake? Ha, ha ha [...].  
*Omnes* – Ha, ha, ha<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, Londres, Richard Bentley and Joseph Hindmarsh, 1683, (1683), acte I, p. 4.

<sup>9</sup> A. BEHN, *The Debauchee: or, the Credulous Cuckold*, Londres, John Amery, 1677, (1677), acte V, p. 48. Dans la même pièce, l'épouse découvrant que son mari lui est infidèle rit aussi : « *Lady Thrivewell* – Ha, ha, ha [...] Where shall you find from the Carman to the States-man, one free from such a fault? ». De même, la veuve Crostill ne parvient pas à réprimer un rire hystérique lorsqu'elle reçoit une lettre d'insultes de son amant (*Id.*, (1677), acte I, p. 10 et acte III, p. 28).

<sup>10</sup> L'épilogue conclut d'ailleurs : « Rouze up ye drouzie Cuckolds of our Isle, / We see your acking hearts through your forc'd smile » (E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, Londres, John Hindmarsh, 1682, (1681), acte V, p. 56-58 pour les premières références, n. p. pour l'épilogue).

Le jeu d'acteur peut apporter des nuances subtiles aux deux rires présentés ici, mais toujours est-il que le rire de l'échevin représente le paroxysme de son humiliation. Le personnage éponyme de *Sir Salomon* (Caryll) se voit lui aussi forcé de rire de sa tragédie personnelle, encore une fois la perte d'une fiancée :

*Sir Salomon* – Have I made it my business all my life to separate my self from the common heard of Fooles, and to laugh at the Disasters, which grew from their Principles of Folly? And, am I at last betray'd by a Capriciousness of Fate to a degree of Contempt, and ridiculousness below the most noted Fops, and celebrated Fooles of the Times? [...] *Salomon squeezes out a forc'd Laughter*. I protest, I Laugh as heartily, as I can<sup>11</sup>.

Mais ces rires de malaise ne viennent pas que de personnages dominés, au contraire. Une lecture minutieuse fait apparaître de nombreux cas où les attentes créées par la stabilité des stéréotypes sont plus ou moins subtilement déjouées. Ainsi, dans *Sir Salomon* (Caryll), le personnage dominant Single est aussi, à l'occasion, la cible de moqueries de la part de l'imbécile :

*Single* – That it should be in the power of such a Worme to sting me thus<sup>12</sup> !

La cible comique la moins intimidante (ici, un ver !) peut ainsi refuser son rôle passif et, à son tour, lancer des piques cinglantes. L'examen des comédies en réseau intertextuel fait apparaître au contraire que dans de nombreux cas, les pôles dominants et dominés se rejoignent et vont parfois jusqu'à se confondre. On voit par exemple la multiplication de personnages royalistes déloyaux, opportunistes ou mercenaires, et surtout qui échouent dans leur performances sexuelles ou genrées et font rire, alors que leurs pendants dominés triomphent. Dans *The Humorous Lovers* (Cavendish), toute l'assemblée des personnages réunie se moque des deux dominants qui, dans l'espoir maladroit de séduire les femmes qui leur plaisent, se sont présentés dans des accoutrements à la sophistication ridicule, un comportement normalement caractéristique des personnages dominés<sup>13</sup>. Lorsque le héros de *The Town-Fopp* (Behn) se met à pleurer, c'est le personnage ridicule qui, paradoxalement, se met à rire de lui :

*Sir Timothy Tawdrey* – by Fortune the Rogue is Maudlin – So, ho, ho, so-ho<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> J. CARYLL, *Sir Salomon; or, The Cautious Coxcomb*, Londres, Henry Herringman, 1671, (1670), acte IV, p. 65 et suivantes.

<sup>12</sup> *Id.*, acte III, p. 55.

<sup>13</sup> W. CAVENDISH, *The Humorous Lovers*, Londres, Henry Herringman, 1677, (1667), acte II, p. 19.

<sup>14</sup> A. BEHN, *The Town-Fopp: or Sir Timothy Tawdrey*, Londres, James Magnes and Richard Bentley, 1677, (1676), acte IV, p. 45.

Non seulement Sir Timothy se moque de Bellmour, mais l'expression de « maudlin » le dévirilise. Le personnage éponyme de *Madam Fickle* (D'Urfey) se moque aussi bien de ses trois amants, que ceux-ci aient des caractéristiques dominantes ou dominées :

*Madam Fickle* – Ha, ha, ha, ha – That Heaven shou'd give man so proud a heart  
And yet so little Knowledge – Silly Creature<sup>15</sup>.

Pourtant Madam Fickle n'est, comme on l'a vu, jamais punie pour ses transgressions, et son rire a quelque chose de presque diabolique. Le cas de *Sir Salomon* (Caryll) enfin, où le personnage dominé s'imagine en posture de supériorité, est aussi particulièrement représentatif de cette instabilité du regard satirique :

*Sir Salomon* – I love to hear Fools spend their Grave Fopperies: 'Tis the divertisement  
of my life to laugh at their Folly [...]  
*Wary* – Are you not afraid of Circular Justice, of scurvy Ballads and Lampoons?  
*Sir Salomon* – But I grown [*sic*] wise at the expenses of others<sup>16</sup>.

Le rire est donc hautement réversible. Les déplacements de caractéristiques dominantes et dominées jouent aussi un rôle important : ainsi la multiplication des objets amoureux, qui est le plus souvent dépeinte comme un héroïsme et un signe de la supériorité des royalistes, prend des tonalités plus inquiétantes lorsque celle-ci devient le reflet d'une dépendance et d'une vulnérabilité indignes. On peut rire en effet aussi bien en position de force qu'en position de faiblesse, comme lorsque l'on est mal à l'aise ou divisé. Pris au piège de ses propres contradictions, en proie à des exigences sociales contradictoires, le sujet rit faute de pouvoir agir. Dans *The Sullen Lovers* (Shadwell) par exemple, Lovel, un personnage dominant, dit à son ami Stanford, aigri par les déceptions et l'inconstance des femmes :

*Lovel* – But why don't you make this  
Pleasant to yourself, and Laugh at e'm as I do<sup>17</sup> ?

Le rire ici n'est pas signe de triomphe, mais plutôt de défaite, de faillite, ce que résume parfaitement cette réplique issue de *The Royalist* (D'Urfey), lorsqu'on découvre que les amis de Kinglove l'ont trahi pour rejoindre la cause Whig :

---

<sup>15</sup> T. D'URFEY, *Madam Fickle: or the Witty False One*, Londres, James Magnes and Richard Bentley, 1677, (1676), acte III, p. 37 et acte IV, p. 49.

<sup>16</sup> J. CARYLL, *Sir Salomon; or, The Cautious Coxcomb*, op. cit., (1670), acte I, p. 2 et p. 8.

<sup>17</sup> T. SHADWELL, *The Sullen Lovers: or, the Impertinents*, Londres, Henry Herringman, 1668, (1668), acte I, p. 4. Dans *The Slighted Maid*, Salerno dit aussi à son ami, dans des circonstances semblables : « Be thou a man, and laugh as I do » (R. STAPYLTON, *The Slighted Maid*, Londres, Thomas Dring, 1663, (1663), acte I, p. 5).

*Broom* – Ha, ha, ha; the Rascals make me laugh at what I hate<sup>18</sup>.

La formule « laugh at what I hate » a de quoi interroger : est-ce un signe de sagesse ou de lâcheté que de rire face à son propre échec ? Et que dire du rire d'Artall dans *City Politiques* (Crowne) :

*Artall* – Ha! ha! ha! the dissemulation of these Fellows is pleasant, but, a Pox on't, we pay too dear for these Jest, they cause us confusion and almost ruine<sup>19</sup>.

Florio, l'ami dont parle ici Artall, a en effet mis en danger la communauté en répandant, pour rire, de fausses rumeurs d'invasion française. Artall rit ici des facéties de ses camarades royalistes, tout en doutant de leur bien-fondé : la légèreté est-elle toujours une réaction appropriée ? S'il faut savoir rire, ne faut-il pas aussi comprendre quand le sérieux s'impose ? Le rire est d'ailleurs souvent mélancolique, du moins si l'on en juge par cette description de Loveit par Dorimant dans *The Man of Mode* (Etherege) :

*Dorimant* – She is one of those hoyting Ladies,  
Who gayly fling themselves about, and force a laugh,  
When their aking hearts are full of discontent and malice<sup>20</sup>.

La gaieté et le rire peuvent être douloureux, forcés, et l'humeur sanguine peut céder bien vite la place à la bile noire, comme c'est le cas pour Emelia dans *The Rambling Justice* (Leanerd) :

*Emelia* – I've done jeasting Sir, alas my fit lasts but a little while, and then I am so melancholy<sup>21</sup>.

Le rire est donc loin d'être une pratique univoque. Le discours royaliste, en apparence triomphaliste, se double de critiques politiques subtiles, sous la forme de figures patriarcales en difficulté ou de discours providentiels ambigus. Les représentations du passé historique, en particulier celles de la guerre civile et du règne d'Elisabeth I<sup>ère</sup>, se montrent aussi particulièrement instables, et servent souvent de prétexte à une critique oblique de la politique de Charles II, et ce dès les toutes premières années de la Restauration. Enfin, les épisodes et références héroï-comiques nombreux, l'héritage satirique spécifique détectable dans plusieurs passages des textes, mais aussi plus largement l'omniprésence d'un fort potentiel ironique renforcent la tension créée par ces dysfonctionnements du discours royaliste.

---

<sup>18</sup> T. D'URFEY, *The Royalist*, *op. cit.*, (1682), acte IV, p. 47-48.

<sup>19</sup> J. CROWNE, *City Politiques*, *op. cit.*, (1683), acte I, p. 4.

<sup>20</sup> G. ETHEREGE, *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter*, Londres, Henry Herringman, 1676, (1676), acte V, p. 91.

<sup>21</sup> J. LEANERD, *The Rambling Justice, or the Jealous Husbands*, Londres, Thomas Orrell and James Vade, 1678, (1678), acte III, p. 28.

Ces contradictions n'ont cependant pas vocation à être résolues. Elles ne sont pas le signe de l'existence d'une « comédie Whig » séparable d'une « comédie Tory », ni même d'une intention subversive structurée. Au contraire, ce sont les possibilités de sens politiques contradictoires qui font la richesse et l'intérêt de ces textes : tout porte ainsi à croire à un fonctionnement des comédies fondé sur une ambiguïté, une ironie, voire un malentendu organisé et systémique. Si l'on prend cet extrait de *Tarugo's Wiles* (St Serfe) pour exemple, il y semble impossible de déterminer si c'est le héros noble qui est ridicule de ne pas savoir reconnaître un sophisme, ou si les savants le sont par leur snobisme :

*Tarugo* – I suspect this is a *Sophysma*, and such a one that I cannot tell where it lies, though I was four year in the Philosophy-Classe.  
*2d Schollar* – Ha, ha, ha; Four year at Philosophy, and cannot dissect a *Sophysm*! Friend, friend, my advice is you near offer at learning among Scholars agen<sup>22</sup>.

Dans cet extrait, comment savoir qui rit de qui ? Le rappel à l'ordre de Sir Timothy Treat-all de son neveu dans *The City-Heiress* (Behn) illustre ces contradictions :

*Sir Timothy Treat-all* – He has deserv'd it, Madam; First, for lampooning the Reverend City, with its noble Government, with the Right Honourable Gown-men; libelling some for Feasting, and some for Fasting, some for Cuckolds, and some for Cuckold-makers<sup>23</sup>.

Le neveu de Sir Timothy rit de tout et de tous, à la fois des cocus et de ceux qui les font. Les incohérences du système des stéréotypes sont en réalité moins des dysfonctionnements, des exceptions ou des poches de subversions que des ambiguïtés structurelles, seules permettant de négocier un terrain politique et social profondément instable en intégrant une marge de contestation à tout discours, y compris celui qu'on peut globalement qualifier de conservateur.

Ce rire cherche-t-il cependant à produire le changement, à organiser la subversion ? Peut-on par exemple parler de rire Whig et de rire Tory ? On peut en douter, et le dialogue entre Stanford le misantrope et Lovel le réaliste dans *The Sullen Lovers* (Shadwell) est à cet égard éclairant :

*Lovel* – Why dost thou abuse  
This Age so? me thinks, it's as pretty an Honest  
Drinking-Whoring Age as a man wou'd wish to

---

<sup>22</sup> T. ST SERFE, *Tarugo's Wiles: or, the Coffee-House*, Londres, Henry Herringman, 1668, (1667), acte III, p. 19.

<sup>23</sup> A. BEHN, *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, Londres, D. Brown, 1682, (1682), acte III, p. 27.

Live in<sup>24</sup>.

Stanford et Lovel semblent partager le même constat de déroute morale, mais là où l'un se perd dans l'amertume à vouloir que le monde soit autrement, c'est celui qui rit qui se satisfait en réalité de l'état des choses, sans agir. La réversibilité possible du rire n'indique donc pas nécessairement d'intention subversive réelle.

Par ailleurs, les traditions rhétoriques sophistiquées de la Restauration permettent d'interpréter une satire vénéneuse un compliment social paradoxal, comme on peut en trouver particulièrement chez Rochester, une figure à l'influence incontestable dans les cercles littéraires<sup>25</sup>. Comme chez Rochester, même la figure du satiriste est parfois satirisée : on en trouve un exemple dans le personnage de Ninny, toujours dans *The Sullen Lovers* (Shadwell). Humilié, celui-ci quitte la scène en promettant de faire s'abattre sur ses ennemis les foudres de sa verve mordante :

*Ninny* – Well let the Nation sink or swim an'it will for me: henceforward instead of Heroick Verse, hereafter I will shew all my power, and soul and flame, and mettle in Lampon<sup>26</sup>.

Les menaces de Ninny, qu'on a parfois lu comme une caricature de Dryden, font rire plus qu'elles n'inquiètent, et le satiriste en herbe se trouve finalement la cible des moqueries des autres. Le potentiel ironique des comédies, rarement évident mais dont la possibilité n'est jamais tout à fait écartée non plus, crée une esthétique proche de ce qu'Alain Viala appelle la « duplicité » dans *Naissance de l'écrivain*. Il écrit ainsi, à propos de l'âge classique français :

Le propre de la duplicité n'est pas d'instaurer un sens sous le masque d'un autre, mais de faire coexister indissolublement deux significations divergentes. Le texte alors tire son sens tout à la fois de chacune de ces deux significations et de leur coexistence même<sup>27</sup>.

Cette position théorique résonne de manière particulièrement pertinente avec ce passage de *The London Cuckolds* (Ravenscroft), où la servante Engine encourage Arabella à jouer pleinement des ressources de l'ambiguïté satirique dans ses lettres amoureuses :

---

<sup>24</sup> Une page plus loin, Lovel adresse à Stanford le reproche : « You are too Satyricall » (T. SHADWELL, *The Sullen Lovers: or, the Impertinents*, op. cit., (1668), acte I, p. 2-3).

<sup>25</sup> Rochester écrit par exemple certaines de ses satires les plus féroces sur ses amis les plus proches (voir p. 283, note 29).

<sup>26</sup> *Id.*, (1668), acte V, p. 95.

<sup>27</sup> A. VIALA, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 68. Viala récapitule ensuite avec la formulation suivante : « Un texte signifie par la façon dont il donne forme au procès de sens et, dès que deux sens divergents sont à l'oeuvre, sa signification devient triple : il signifie à la fois le sens a, le sens b et leur coexistence » (*Id.*, p. 297).

*Engine* – [Write] a little Letter of rally, that may look like a frolick as it were between Jest and Earnest [...].

En effet, la tentative de semer la confusion fonctionne, puisque plus loin l'amant en question ne sait guère à quoi s'en tenir :

*Townly* – Y'gad she's run in Laughing, I know not whether she be in Earnest or Jest<sup>28</sup>.

Ce serait en réalité gâcher tout le plaisir de la comédie que de trancher de façon irrévocable entre « Jest » et « Earnest ». Les comédies de la Restauration analysées ici, prises dans leur contexte intertextuel, fonctionnent de cette manière : malgré toutes les protestations et déclarations d'intentions des auteurs dans les paratextes, aucune n'est en réalité plus nette dans sa lecture morale que dans sa lecture politique. Aucune n'est dépourvue d'ambiguïtés signifiantes, pour les raisons esthétiques que l'on a vues, mais aussi des raisons qui tiennent aux conditions matérielles de production ainsi qu'au contexte social et politique. Faire apparaître ces ambiguïtés ne revient pas pour autant à « démasquer » le texte d'un sens ostensible superficiel, à faire apparaître une subversion discrète sous une approbation apparente du *status quo*. Il ne s'agit pas plus d'affirmer que ces pièces seraient absolument apolitiques : c'est l'ambiguïté elle-même qui est signifiante, et non ce vers quoi elle serait supposée faire signe. Témoin d'un refus du partisan alors même que prolifèrent des gages à la fois conservateurs et subversifs, l'ambiguïté est donc partout un instrument politique vertigineusement créatif. Et le jour du spectacle, rira bien qui rira le dernier.

---

<sup>28</sup> E. RAVENSCROFT, *The London Cuckolds*, *op. cit.*, (1681), acte I p. 6 et acte V, p. 41.

## Annexes

Cette section propose, pour chaque pièce du corpus, un résumé de l'intrigue, un bilan des représentations connues et des éditions disponibles durant la période 1660-1688, ainsi que les commentaires ponctuels qui ont été jugés pertinents, par exemple sur les choix d'éditions ou certaines indications de couverture.

Les dates de représentations connues ont été tirées d'une étude systématique de *The London Stage*, mais aussi ponctuellement d'informations tirées de *Annals of English Drama* d'Alfred Harbage, *Roscius anglicanus* de John Downes, ainsi que de *Early English Books Online*<sup>1</sup>. Suivant la pratique de *The London Stage*, on utilise ici un système de datation moderne : ainsi l'année 1662 commence-t-elle en janvier et non en mars. Les saisons théâtrales courent de septembre à août. Les dates d'éditions disponibles sont le produit de recherches faites, sauf mention contraire, sur *Early English Books Online*. Pour offrir un panorama un peu plus complet, on a étendu les recherches d'éditions disponibles jusqu'à la fin du siècle.

Les pièces retenues pour le corpus sont celles qui, parmi toutes les pièces dont *The London Stage* mentionne la représentation entre 1660 et 1688 (soit environ 500 pièces), ont fait l'objet soit d'au moins deux éditions plus une représentation connue, soit d'au moins trois représentations connues pour une édition. Ont ensuite été sélectionnées les pièces que la couverture présentait explicitement comme des comédies, y compris lorsque celles-ci s'apparentaient de fait davantage au genre tragi-comique, ce que la division nette en un « high plot » et un « low plot » fait apparaître. Les pièces comiques qui n'étaient pas désignées par une appellation générique particulière ont aussi été retenues. Enfin, on a éliminé les traductions, les adaptations et les réécritures, avec une marge d'appréciation subjective incompressible.

Pour rendre l'ensemble plus maniable, on a proposé ici un double classement, un premier classement rapide par ordre alphabétique d'auteur, un second par date de première représentation connue, subdivisé ensuite par saison théâtrale. Le second classement est le classement raisonné, et inclut quelques informations sur les représentations connues, les éditions disponibles et un résumé succinct.

### ANNEXE 1

#### PRÉSENTATION DU CORPUS PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE D'AUTEUR

(entre parenthèses, l'entrée sous laquelle trouver la pièce dans le classement raisonné)

---

<sup>1</sup> VAN LENNEP William, Emmett L. AVERY et Arthur H. SCOUTEN (éd.), *The London Stage, 1660-1800*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1965 ; HARBAGE Alfred, *Annals of English Drama, 975-1700*, 3 (revised), Londres, Methuen, 1964 ; DOWNES John, *Roscius Anglicanus; or, An Historical View of the Stage*, Robert D. Hume et Judith Milhous (éd.), Londres, Society for Theatre Research, 1987 ; <https://eebo.chadwyck.com/home> (consulté pour la dernière fois le 10 juin 2020).



- BEHN, Aphra – *The Town-Fopp: or, Sir Timothy Tawdrey* (saison 1676/77)  
 – *The Rover: or, the Banish't Cavalier* (saison 1676/77)  
 – *The Debauchee: or, The Credulous Cuckold* (saison 1676/77)  
 – *The Second Part of The Rover* (saison 1680/81)  
 – *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all* (saison 1681/82)
- CARYLL, John (Baron Caryll of Durford) – *Sir Salomon; or, The Cautious Coxcomb* (1669/70)
- CAVENDISH, William and Margaret (Duke and Duchess of Newcastle) – *The Humorous Lovers* (saison 1666/67)
- CROWNE, John – *The Countrey Wit* (saison 1675/76)  
 – *City Politiques* (saison 1683/83)  
 – *Sir Courtly Nice: or, It Cannot Be* (saison 1684/85)
- DAVENANT, William (Sir) – *The Rivals* (saison 1664/65)
- DRYDEN, John – *The Wild Gallant* (saison 1662/1663)  
 – *Sir Martin Marr-all: or, The Feigned Innocence* (1666/1667)  
 – *An Evening's Love, or, The Mock-Astrologer* (saison 1667/68)  
 – *Marriage A-La-Mode* (1671/1672)  
 – *The Assigination: or, Love in a Nunnery* (saison 1672/73)  
 – *The Spanish Fryar, or, The Double Discovery* (saison 1680/81)
- D'URFEY, Thomas – *A Fond Husband: or, The Plotting Sisters* (saison 1676/77)  
 – *Madam Fickle: or the Witty False One* (saison 1676/77)  
 – *The Royalist* (saison 1681/82)
- ETHEREGE, George (Sir) – *The Comical Revenge; or, Love in a Tub* (saison 1663/64)  
 – *She Wou'd if She Cou'd* (saison 1667/68)  
 – *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter* (saison 1675/76)
- HOWARD, Robert (Sir) – *The Committee, or, The Faithful Irishman* (saison 1662/63)  
 – *The Surprisal* (saison 1661/62)
- LACY, John – *The Old Troop: or, Monsieur Raggou* (saison 1664/65)
- LEANERD, John – *The Rambling Justice, or the Jealous Husbands* (saison 1677/78)
- OTWAY, Thomas – *The Souldiers Fortune* (saison 1679/80)
- RAVENSCROFT, Edward – *The London Cuckolds* (saison 1681/82)
- RHODES, Richard – *Flora's Vagaries* (saison 1663/64)
- STAPYLTON, Robert (Sir) – *The Slighted Maid* (saison 1662/63)

SEDLEY, Charles (Sir) – *The Mulberry-Garden* (saison 1667/68)

SHADWELL, Thomas – *The Sullen Lovers: or, The Impertinents* (saison 1667/68)

– *The Humorists* (saison 1670/71)

– *Epsom-Wells* (saison 1672/73)

– *The Virtuoso* (saison 1675/76)

– *The Squire of Alsatia* (saison 1687/88)

ST SERFE, Thomas – *Tarugo's Wiles: or, the Coffee-House* (saison 1667/68)

WILSON, John – *The Cheats* (saison 1662/63)

WYCHERLEY, William – *The Country-Wife* (saison 1674/75)

## ANNEXE 2

### PRÉSENTATION RAISONNÉE PAR DATE DE PREMIÈRE REPRÉSENTATION CONNUE

#### SAISON 1661/2

##### *The Surprisal* – Robert HOWARD

À Sienne, Miranzo et Samira sont frères et sœurs, tous les deux sous la tutelle de leur vieil oncle Castruccio. En bon barbon, celui-ci a des projets de mariage à la fois pour sa nièce, qu'il veut abandonner au nouveau riche stupide Brancadoro, et pour lui-même, avec Emilia, une jeune femme docile, qui bien sûr tombera très vite amoureuse de Miranzo. D'ailleurs Samira ne l'entend pas non plus de cette oreille : elle est déjà amoureuse de Cialto qui, malgré sa grandeur d'âme s'est trouvé ruiné par les intrigues légalistes du père de Brancadoro, un *fop* consommé. Cialto est trop noble pour se laisser voler à la fois sa fortune et sa belle par un usurpateur : il provoque donc Brancadoro en duel. Mais Brancadoro est lâche, et préfère engager un personnage suspect, Villerotto, pour se débarrasser de son rival. Le sombre Villerotto lui-même dit avoir une revanche à prendre sur Cialto, et lui reproche d'avoir écouté son sens de la justice contre ses intérêts égoïstes. Comme Villerotto est tout aussi lâche que son complice, il emploie des soldats désargentés pour assassiner Cialto : d'abord attirés par l'appât du gain, ceux-ci finissent cependant par écouter la voix de leur conscience et renoncer à leur sinistre projet. Emilia et Samira, complices, s'enfuient ensemble le jour de leur mariage forcé mais tombent dans les griffes de l'infâme Villerotto, dont le vrai visage apparaît au grand jour : il les séquestre et, excité par leur résistance, projette de les violer. Elles se préparent au suicide, mais c'est Miranzo déguisé en moine qui les sauve, involontairement et de façon burlesque. Finalement Cialto récupère ses propriétés de Brancadoro et peut épouser Samira. On apprend que le sombre Villerotto est en fait un ancien ami de Cialto, et bien qu'il soit finalement mis hors d'état de nuire, il ne se reprend pas sincèrement.

Troupe : King's Company.

Édition utilisée : 1665.

Éditions disponibles : 1665, 1692.

Représentations connues : avril 1662, avril 1667, août 1667, avril 1668, mai 1668.

### SAISON 1662/3

#### *The Committee, or, The Faithful Irishman* – Robert HOWARD

Un groupe arrive de Redding en coche : Colonel Blunt, un personnage un peu bougon et misogyne, mais néanmoins honnête et franc, Mrs Day, une parvenue prétentieuse, et Arabella, une héritière dont on apprend que la propriété a été confisquée par un « Committee of Sequestrations ». Mrs Day voit immédiatement en Arabella une fiancée pour son fils idiot et soumis, Abel, ce qui est d'autant plus pratique qu'elle-même et son mari siègent au comité. Colonel Blunt vient en ville pour les mêmes raisons : récupérer sa propriété confisquée. Il croise Teague, un Irlandais simplet mais très loyal, qui entre à son service. Reste Ruth, « fille » des Day (en fait fille adoptée par pur intérêt) et amie d'Arabella. Pour jouer un tour affectueux à son ami, elle enseigne au pauvre Abel l'art de la séduction, art dont il fera la pitoyable démonstration en essayant de séduire maladroitement Arabella. On voit ensuite siéger le fameux comité : M. Day, poussé par sa femme, cherche à y faire reconnaître une fausse lettre du Roi. L'absence de solidarité des membres du comité, derrière leurs belles promesses et leur discours religieux, transparait rapidement. Ni Arabella ni Blunt ne parviennent à récupérer leur propriété, mais au moment où Blunt et Careless refusent de jurer sur le Covenant Arabella et Ruth les remarquent et tombent amoureuses. On découvre au passage l'origine sociale sordide de Mrs Day, qui travaillait à la cuisine de Careless avant d'arriver au pouvoir. Ruth et Careless se courtisent de façon très explicite, mais Ruth n'a toujours pas révélé sa vraie identité de fille de Cavaliers, et la croyant fille véritable des Day, Careless refuse de l'épouser. Quand Careless et Blunt sont arrêtés, Arabella vient à leur rescousse et les libère. Blunt lui fait alors sa déclaration avant de s'enfuir. Ruth décide de voler aux Day les titres de propriété qui sont les siens et découvre au cours de ce forfait d'autres preuves de l'immoralité des Day. Lors d'une grande scène de reconnaissance finale, les Day sont confondus (on découvre que le faible M. Day entretient en fait des maîtresses et a des bâtards), Ruth rétablit sa véritable identité (elle s'appelle Anne et est fille de Cavalier), les propriétés reviennent à leur propriétaires légitimes respectifs. Les héros pardonnent aux Day avec magnanimité, et tous acclament le roi.

Troupe : King's Company.

Édition utilisée : 1692 (« the Second Edition Corrected »). Malgré le succès sur scène de cette pièce, l'édition utilisée n'est que la seconde. Elle est aussi très postérieure aux premières représentations : étant donné son caractère fortement référentiel, on peut s'attendre à ce que le texte ait subi de nombreux changements.

Éditions disponibles : 1692.

Représentations connues : novembre 1662, juin 1663, mai 1667, août 1667, octobre 1667, mai 1668, février 1669, février 1671, novembre 1675, novembre 1679, décembre 1685, février 1686, avril 1686, novembre 1686, février 1687.

#### *The Wild Gallant* – DRYDEN

La pièce s'ouvre sur deux profiteurs, Failer et Burr, qui arnaquent leur tailleur, Bibber. Arrive le « wild gallant », Loveby, un petit aristocrate déclassé qui loge chez les Bibber. Sa logeuse le harcèle parce qu'il ne paie pas le loyer (par négligence aristocratique), alors que le mari, lui, est en admiration devant la supériorité de l'esprit de Loveby et lui passe tout. Miraculeusement,

Loveby trouve de l'argent dans sa poche : on apprend plus tard que c'est Lady Constance, fille de Lord Nonsuch et amoureuse de lui, qui les lui donne en secret en volant son père. Ce père a l'intention de la donner à Sir Timorous, un *Knight* riche, opportuniste mais froussard, mais même lui change d'avis devant la médiocrité de ce candidat. Le froussard intéresse en revanche Isabelle, cousine de Constance, qui a bien l'intention de se procurer un mari riche et idiot. Pendant ce temps, Loveby doit justifier son argent miraculeux à Constance (il croit que cette manne lui vient du joaillier Setstone, ou peut-être du diable lui-même), qui s'amuse de le voir mentir. Lord Nonsuch s'aperçoit qu'il lui manque de l'argent, et soupçonne Loveby, dont personne ne connaît l'origine de la fortune. Une scène présente Loveby entouré de prostituées dont il est proche, ce qui agace Lady Constance. Bibber le tailleur continue de couvrir d'argent Loveby par pure fascination, et Loveby fait miroiter à sa femme une place à la cour. Isabelle, pour pouvoir épouser Sir Timorous, fait croire à son père qu'elle est enceinte. Toute la maisonnée devient folle, au point que même les hommes se croient « enceintes » ! Loveby, acculé, est finalement obligé de rendre l'argent, ce qu'il n'a pas les moyens de faire. La vérité est découverte. Loveby finit par épouser Constance, Isabelle passe un accord avec Sir Timorous, le tailleur Bibber et sa femme repartent bredouille.

Troupe : King's Company.

Édition utilisée : 1669. Cette première (?) édition a pu suivre une remise en scène à succès dont on aurait perdu la trace.

Éditions disponibles : 1669 (x2), 1684, 1694, 1695.

Représentations connues : février 1663.

### ***The Slighted Maid* – Robert STAPYLTON**

L'histoire se passe à Naples. Lugo est promis à une certaine Diacletia (elle-même aimée par le prince Salerno), mais aime sa soeur Leandra et repousse le mariage. Un autre triangle est formé par Iberio qui, lui, aime Pyramena : mais lasse de sa jalousie celle-ci a épousé un certain Decio sur un coup de tête. À peine le mariage prononcé Pyramena retourne dans les bras d'Iberio, avec la bénédiction étrange de son mari. Mais c'est qu'en réalité ce mari, Decio, s'appelle Ericina et est la demoiselle délaissée du titre : quittée par Iberio, celle-ci a pris l'identité de son propre frère mort pour se venger. Une sorcière grecque, Menanthe, qui se dit la mère de la vertueuse Leandra, essaye de vendre sa fille à Lugo. On découvrira bien sûr à la fin que Menanthe n'est pas la vraie mère de Leandra : Leandra est en fait une princesse volée. La menaçante Menanthe s'allie au douteux pirate Peralta (autrefois pardonné, il retombe à cette occasion dans le vice) en l'épousant. Peralta pense ainsi pouvoir tromper sa complice alors que c'est elle qui a la main. Après beaucoup de retournements de situation et de danger, tout le monde se réconcilie et se marie avec la bonne personne. Même la jeune délaissée du titre est pardonnée et finit par faire un mariage heureux. On découvre la véritable identité de princesse de Leandra. Seuls Menanthe et Peralta sont punis.

Troupe : Duke's Company.

Édition utilisée : 1663.

Éditions disponibles : 1663 (x2).

Représentations connues : février 1663, mai 1663, juillet 1668.

### ***The Cheats* – John WILSON**

Bilboe et Titere Tu sont de petits escrocs qui ont usurpé des grades militaires. Le premier couche avec la femme de l'*Alderman* Whitebroth. Cet Alderman a pour héritière Beatrice, que le jeune squire Afterwit, pourtant piètre séducteur, cherche à épouser au plus vite : il vient en effet d'hériter d'une propriété sans avoir les moyens de l'entretenir, sans compter que le même Whitebroth le tient à la gorge par un système de dettes malhonnêtes. Afterwit embauche l'astrologue escroc Mopus pour lui venir en aide. Celui-ci a une grande influence sur sa clientèle, essentiellement féminine, et saura convaincre Beatrice en faisant apparaître par magie « l'image » de son futur mari, en réalité Afterwit lui-même. L'astrologue est lui-même dominé par sa femme, qui subit à son tour l'influence d'un autre gibier de potence, l'opportuniste Scruple. Scruple a « fait carrière » dans le non-conformisme grâce à une rhétorique d'inspiration casuiste douteuse, et est parvenu à s'assurer la loyauté d'une troupe de femmes impressionnables. Tenté de retourner sa veste en se conformant, il renonce finalement, non sans soutirer une coquette somme à ses naïves ouailles. Pendant ce temps, Bilboe et Titere Tu organisent un faux duel qui leur permettra de prouver leur courage sans risque. Plusieurs scènes comiques isolées se succèdent autour de personnages secondaires, tels que le Constable cocufié (par l'Alderman) ou l'avocat escroc. L'Alderman ne pourra finalement pas empêcher le mariage d'Afterwit et de Beatrice, mais accordera son pardon à tous, et seul Scruple refusera de rejoindre la danse générale.

Troupe : non précisée.

Édition utilisée : 1663 (« The Second Edition »). Étant donné le scandale des premières représentations de la pièce, il est probable que la version imprimée ait été corrigée ou modifiée par rapport à la version représentée sur scène.

Éditions connues : 1664, 1672, 1684 (x2), 1693.

Représentations connues : mars 1663.

### **SAISON 1663/4**

#### ***Flora's Vagaries* – Richard RHODES**

Otrante est fille du riche et vieux sénateur Grimani, un ancien marchand, qui veut la marier de force. Elle est aussi soumise et obéissante que sa cousine Flora est pétillante et insolente. Elle est convoitée par Francisco qui projette de l'enlever de force, aidé de son ami Lodovico. Mais ledit Lodovico change soudain de camp quand il comprend qu'il est en train de participer à l'enlèvement d'une femme contre son gré : c'est finalement lui qui chasse Francisco, et qui attire l'attention de la belle Otrante, alors même qu'il se dit ennemi juré des femmes et de l'amour. C'est aussi l'occasion pour Alberto de rencontrer Flora, une jeune fille pleine d'astuce et à la langue bien pendue. Vexé, Francisco embauche deux gredins pour régler son compte à Lodovico : bien sûr, ceux-ci ne feront qu'échouer dans leur mission. Le vieux Grimani se méfie de Flora et Otrante, qui mijotent des stratagèmes pour rejoindre leurs bien-aimés, et décide de se déguiser en confesseur pour leur extorquer leurs secrets. Mais elles ont bien vite fait de le reconnaître et en profitent pour le railler. Le soir, Lodovico, finalement vaincu par les charmes d'Otrante, vient l'enlever avec son consentement : il tombe sur Francisco, ils se battent, Francisco est blessé. Sur son « lit de mort », celui-ci dénonce injustement Lodovico, dans un esprit de vengeance. Heureusement celui-ci a eu le temps d'épouser sa belle, et lorsque le père les retrouve il est trop tard. Devant le fait accompli et la noblesse de Lodovico, le sénateur Grimani pardonne tout le monde, avec un peu de mauvaise grâce. Lodovico lui-même n'hésite

pas à pardonner Francisco, dont les blessures ne sont pas si graves et qui reconnaît finalement la supériorité de son rival Lodovico.

Troupe : King's Company.

Édition utilisée : 1670. Malgré l'écart temporel important avec la première représentation, il s'agit sans doute d'une première édition.

Éditions disponibles : 1670, 1677.

Représentations connues : novembre 1663, août 1664, février 1667, octobre 1667, février 1668.

### ***The Comical Revenge; or, Love in a Tub* – George ETHEREGE**

High plot : Le colonel Bruce, un jeune noble de grande valeur morale, est amoureux de Graciana, qui lui est promise en mariage. Mais lorsque Graciana rencontre Lord Beaufort, qui l'aime aussi, la valeur de Bruce ne suffit pas à la retenir, et les amants s'enfuient ensemble. Fou de douleur, Bruce provoque alors Beaufort en duel : ce dernier gagne, mais lui laisse la vie sauve. Cela ne suffit cependant pas à calmer Bruce, qui se jette sur son épée pour abrégier sa souffrance amoureuse. Heureusement, il se remet finalement de ses blessures, et lorsqu'Aurelia, la sœur de Graciana, lui avoue son amour jusque-là secret, il en tombe amoureux et bénit l'union de Beaufort et Graciana.

Low plot : Sir Frederick Frolick est un jeune fêtard convoité par une riche veuve, Mrs Rich. Son serviteur français, Dufoy, dont l'accent est la source principale de comique, se fait battre et finalement coincé dans une sorte de tonneau. La pièce montre une succession de scènes comiques où Wheadle, Palmer et Sir Nicholas Cully, un ancien Parlementaire, se font escroquer de différentes façons (au jeu, par de faux rendez-vous amoureux, par des déguisements, par un duel avorté) et chantent des chansons à boire. Sir Nicholas Cully finit par être marié par erreur à une prostituée. Sir Frederick, après avoir mis en scène son propre enterrement, finit par épouser la riche veuve.

Troupe : Duke's Company.

Édition utilisée : 1664.

Éditions disponibles : 1664 (x2), 1669, 1667, 1684, 1689, 1697.

Représentations connues : mars 1664, avril 1664, janvier 1665, octobre 1666, avril 1667, novembre 1667, avril 1668, février 1669, mars 1669, novembre 1671, août 1672.

## **SAISON 1664/5**

### ***The Rivals* – William DAVENANT**

La paix est revenue au royaume d'Arcadie : le prince Arcon est parvenu à vaincre le tyran. Bien qu'ennemis, deux guerriers valeureux se sont distingués : Theocles et Philander. Ceux-ci sont très amis, et comme ils sont retenus prisonniers ensemble ils parviennent à faire contre mauvaise fortune bon cœur. Celandia, la fille du Provost, tombe amoureuse en les espionnant, mais refuse de dire de qui. Tout bascule dans le burlesque lorsque les deux amis aperçoivent la belle Heraclia, nièce du prince, dont ils tombent tous les deux amoureux : Philander se révèle un amant précieux, prompt aux élans lyriques, tandis que Theocles s'avère plus entreprenant. Justement, le roi décide de libérer seulement Theocles, ce qui fait enrager son ami : la rupture entre eux est consommée. La pièce tourne à la farce lorsque Cunopes, le hideux gardien de

prison, décide de faire sa cour à la servante de Celia en se prenant lui aussi pour un amant précieux. C'est au nom des épreuves de l'amour qu'il consent à lui céder la clé de la prison qui retient Philander prisonnier. Mais au lieu de s'enfuir du pays, les deux amis Philander et Theocles décident, chacun de leur côté, de tenter leur chance, déguisés, auprès d'Heraclia. Theocles prend d'abord l'avantage car il est repéré pour être mis au service d'Heraclia. Toute la cour va au bois de Diane : perdu, Theocles tombe nez à nez avec Philander, qui erre, affamé. Theocles fait preuve de noblesse en permettant à son rival de se nourrir avant de combattre, et le vin (ainsi que le souvenir d'anciennes flammes) rétablit paradoxalement leur complicité. Celia erre elle aussi dans le bois de Diane, rendue folle par l'amour. Le duel finit par avoir lieu et l'ambiance se tend de nouveau. Le roi les surprend et rend un « jugement de Salomon » : ce sera sa nièce, puis le sort, puis enfin l'épée qui décidera lequel des deux doit mourir. Philander est désigné : mais au dernier moment, Celia devenue folle apparaît en cherchant le Philander qu'elle aime, et pour le lui donner en mariage, le prince Arcon gracie même Philander. Double mariage final : Philander est obligé d'épouser Celia qu'il n'aime pas, et Heraclia si convoitée revient donc à Theocles. Tout le monde se réconcilie.

Troupe : Duke's Company.

Édition utilisée : 1668 (anonyme). La première édition semble avoir été publiée quatre ans après la première représentation.

Éditions disponibles : 1668, 1669.

Représentations connues : septembre 1664, décembre 1664, janvier 1665, novembre 1667.

### ***The Old Troop: or, Monsieur Raggou – John LACY***

La pièce s'ouvre sur Tell-troth, qui paye la prostituée Dol pour enquêter sur la vertu d'une jeune fille, Bidy. Nous sommes en pleine campagne militaire, dans le camp royaliste : les soldats, troupe cocasse sans courage ni honneur, boivent et pillent joyeusement. Tell-troth se présente à eux comme un ancien Roundhead qui cherche à passer à l'autre camp. Pendant ce temps, Dol, la prostituée du camp, annonce qu'elle attend un enfant et veut se faire épouser. Elle ne sait pas qui est le père (les pères potentiels sont nombreux, bien que personne ne veuille en prendre la responsabilité) mais décide de jeter son dévolu sur le cuisinier français du camp, Monsieur Raggou, un personnage étrange à l'hygiène déplorable. En parallèle de ce projet, Dol voudrait séduire le jeune assistant d'un certain Cornet, membre de la troupe, moyennant finances. On découvre plus loin qu'il s'agit en fait de Bidy, qui a tout quitté pour suivre Cornet, dont elle est éperdument amoureuse bien que celui-ci demeure évasif sur les questions de mariage (Bidy parvient cependant à rester vierge). Le lieutenant de la troupe veut exploiter l'amour de Dol pour Bidy déguisée et organise un mariage pour la piéger. Pendant ce temps, la troupe pille joyeusement, dans des jeux complexes où chacun se fait passer pour un autre afin d'éviter de justes châtements. La troupe terrorise des villageoises parlementaires en leur faisant croire qu'ils vont dévorer leurs enfants, dans un mélange de chantage, de cruauté et de bonne humeur. Monsieur Raggou, malgré son déguisement, est surpris en flagrant délit de vol et subit la vindicte populaire : on veut le pendre pour le punir. On lui propose d'épouser Dol à la place, châtement qu'il accepte après quelques hésitations. Pendant ce temps, Bidy (toujours déguisée en homme), croit jouer un bon tour à Dol en l'épousant pour ensuite annuler le mariage, mais on découvre que c'est en fait Tell-troth, déguisé en Dol, qu'elle a épousé. Révélation finale : Tell-troth est un ancien amant de Bidy, et comme celle-ci a su rester vierge, rien n'empêche leur union, et l'exclusion de l'ingrat Cornet. Tout s'arrange, l'enfant de Dol devient l'enfant de toute la troupe, et la pièce se clôt sur des slogans royalistes.

Troupe : King's Company.

Édition utilisée : 1672.

Éditions connues : 1672 (x2), 1698.

Représentations connues : décembre 1664 (?), juillet 1668, août 1668.

### SAISON 1665/6

Les spectacles ayant été interrompus pour cause d'incendie, puis de peste, la saison 1665/6 ne comporte aucune pièce répondant aux critères choisis.

### SAISON 1666/7

#### ***The Humorous Lovers* – William et Margaret CAVENDISH**

Courtly est mélancolique parce qu'il aime Emilia. Son ami Boldman, bon vivant et sûr de ne jamais tomber amoureux, se moque de lui. Les deux compères croisent le fâcheux Sir Anthony Altalk, un *fop* qui écrit des pièces et des poèmes, et que tout le monde fuirait s'il n'était pas une dupe aussi facile à escroquer. Courtly et Emilia se courtisent, tandis que Widow Pleasant avoue son amour à Boldman et le trouble, au point que celui-ci perd la raison et devient, à son tour, mélancolique. De viril et spirituel, Boldman devient passif et vulnérable, et devient même un sujet de moquerie pour la veuve par la maladresse de ses tentatives de séduction. Apparaît Furrs, un personnage *humour* hypocondriaque et frileux, qui cherche à se marier. Mistress Hood enseigne de son côté à Dameris l'art de l'amour : justement Sir Anthony Altalk cherche à l'entreprendre et espère la conquérir (sur le malentendu qu'elle est une riche héritière) en exhibant ses vers médiocres. Il donne un long spectacle aux autres personnages, qui se termine de façon burlesque. Il parvient finalement à épouser Dameris, mais on découvre qu'elle n'est pas riche, mais la fille bâtarde de Furrs. Courtly et Emilia s'avouent leur amour et se marient. Boldman sort de sa mélancolie et finit par épouser Widow Pleasant. Furrs épouse la servante Tattle, et Mistress Hood le servant James.

Troupe : King's Company.

Édition utilisée : 1677. L'édition utilisée indique William Cavendish comme seul auteur, mais Pepys décrit à plusieurs reprises (par exemple dans l'entrée du 30 mars 1667) cette pièce comme écrite par Margaret Cavendish. *The London Stage* cite une autre source donnant la même information. Il nous a donc paru prudent d'indiquer ici les deux noms, même si seul le nom d'auteur indiqué dans l'édition originale a été retenu dans le corps du travail.

Éditions disponibles : 1677.

Représentations connues : mars 1667.

#### ***Sir Martin Marr-all: or, The Feigned Innocence* – John DRYDEN**

Sir Martin Marr-all est un homme dont même le valet Warner, pourtant loyal, se moque. Lady Dupe, une vieille rouée, enseigne à la jeune Mrs Christian l'art de tirer le maximum d'un homme amoureux d'elle, Lord Dartmouth. Une fois initiée, celle-ci fait ses premiers pas de séductrice en organisant une visite « surprise » à sa complice, pour pouvoir faire du chantage au Lord, qui par ailleurs est marié. Maîtresses du jeu, les deux femmes obtiennent très vite ce qu'elles veulent, à savoir de l'argent. Marr-All est quant à lui amoureux d'une jeune fille de la



campagne, Millicent, fille de Sir Moddy, jeune fille que poursuit aussi un hobereau de province, Sir John Swallow. Marr-All a cependant un atout considérable dans cette compétition : l'intelligence remarquable de son valet Warner. Ce qui n'empêche pas la naïve Millicent de trouver Marr-All attirant : elle est d'ailleurs plus sensible au charme du crétin qu'à Sir John Swallow, qui est pourtant un amant tout à fait acceptable. Warner éloigne cependant ce rival redoutable en lui faisant croire qu'il vient de toucher un héritage, afin de l'éloigner de Londres. Mais Sir Martin Marr-All est si bête qu'il fait échouer les uns après les autres les plans les plus élaborés de Warner en sa faveur. Frustré, Warner se lance dans un double-jeu qui a pour but de détourner l'attention de Sir John Swallow en la concentrant sur Mrs Christian. Mais la bêtise de son maître met en échec les stratagèmes les plus malins : sa « sérénade par procuration » échoue, tout comme sa tentative de faire passer Marr-All pour un bâtard de Lord Dartmouth. Loin d'être récompensé, le servent loyal reçoit même une bastonnade. Un coup de théâtre final surprend pourtant tout le monde : Millicent décide, contre toute attente et contre son gré, d'épouser le futé Warner, un servent ! Sir Marr-All épouse par erreur Rose, une servante. Les femmes triomphent, surtout lorsqu'on découvre que Warner est en fait un noble désargenté. La fin est mélancolique.

Troupe : King's Company.

Édition utilisée : 1691 (anonyme). Pepys attribue le 16 août 1667 la pièce à William Cavendish, même s'il soupçonne qu'elle soit en réalité de John Dryden, à qui elle est aujourd'hui systématiquement attribuée.

Éditions disponibles : 1691 (x3), 1695 (x2), 1697.

Représentations connues : août 1667, septembre 1667, octobre 1667, novembre 1667, janvier 1668, février 1668, avril 1668, mai 1668, novembre 1668, avril 1669, novembre 1670, août 1672, octobre 1673, janvier 1675, octobre 1686.

## SAISON 1667/8

### *Tarugo's Wiles: or, the Coffee-House* – Thomas ST SERFE

La pièce se déroule à Séville. Horatio est un gentilhomme vertueux qui aime et est aimé de la belle Liviana, vertueuse elle aussi. Malheureusement, son frère Patricio est extrêmement jaloux et fait tout pour l'empêcher de voir son amant. La cousine d'Horatio, Sophronia, est justement amoureuse de Patricio, mais lui refuse obstinément le mariage tant qu'il n'a pas guéri de sa jalousie. Heureusement, un certain Tarugo, fils cadet d'une famille noble, aide tout le monde grâce à ses ruses et à son inventivité. Il s'introduit d'abord dans la maisonnée, déguisé en marchand d'étoffes (interlude surprenant : une femme noire danse avec un singe sur scène). Poursuivi, il se réfugie dans une *coffee-house* où il assiste aux débats du jour déguisé en propriétaire des lieux. La clientèle est un mélange carnavalesque de conditions : de simples clients, des savants qui disputent de sophismes et déblatèrent des prédictions astrologico-politiques, des curieux qui se racontent la dernière expérience de transfusion sanguine, des badauds se piquant de peinture, d'autres interprétant sauvagement les nouvelles étrangères... Les discours sans queue ni tête s'enchaînent. Le danger écarté, Tarugo continue de prêter main forte aux couples en se déguisant cette fois en un grand marchand revenu des Indes, qui souhaite marier sa sœur (fictive) à Horatio : il s'agit bien sûr d'un stratagème voué à distraire le frère jaloux, dont la fureur est dédoublée depuis qu'il a trouvé un portrait d'Horatio perdu par sa sœur. Le faux marchand prétend avoir reçu un sort qui l'empêche de s'approcher des femmes jeunes et belles. À plusieurs reprises, il parvient à faire pénétrer Horatio dans la maison et à organiser des entrevues entre les amants en faisant diversion. Le temps presse : le jaloux Patricio veut à

présent marier sa sœur de force à un autre prétendant. Mais grâce à la malice de Tarugo, Horatio et Liviana parviennent à se marier en secret. Vaincu, Patricio accepte que sa sœur lui a échappé et qu'il ne peut pas contrôler les femmes contre leur gré : face à une telle réforme, Sophronia accepte enfin de l'épouser.

Troupe : Duke's Company.

Édition utilisée : 1668.

Éditions disponibles : 1668.

Représentations connues : octobre 1667.

### ***She Wou'd if She Cou'd* – George ETHEREGE**

Ned Courtall est l'ami séduisant de Sir Oliver Cockwood, un débauché violent qui boit et s'est marié à une femme bonne et vertueuse qu'il traite très mal. À chaque fois qu'il fait la noce, il fait mine de se repentir quelques jours puis recommence. Excédée de n'être pas récompensée de sa patience, Lady Cockwood se résout à tromper son mari avec Courtall, qui paraît intéressé et lui promet la discrétion. Lady Cockwood a une bonne alliée en sa servante Sentry qui transmet les messages. Malheureusement, Courtall et son ami Freeman rencontrent au parc Ariana et Gatty, les cousines riches, délurées et spirituelles de Lady Cockwood, qui retiennent leur attention. Soupçonnant la baisse d'intérêt de son futur amant, Lady Cockwood fabrique de fausses lettres d'invitation pour Courtall et Freeman, soi-disant de la part de ses cousines. Lorsque Courtall annule son rendez-vous avec elle pour lui préférer la compagnie des jeunes femmes, Mrs Cockwood est désespérée. D'autant plus que son mari est entraîné toujours plus loin dans la débauche par ses compères Sir Joslin, Rake-hell et la prostituée Madam Rampant : Lady Cockwood le surprend en mauvaise compagnie et fait semblant de s'indigner pour faire pression sur lui. Mais ce qui intéresse réellement Lady Cockwood est de brouiller ses cousines avec leurs amants potentiels. Au moment où ses stratagèmes risquent d'être découverts, en l'exposant à la honte publique, Courtall et Sentry la sauvent par un mensonge habile. Finalement, aucun adultère n'a lieu, Mrs Cockwood s'en sort sans disgrâce et tente de se rapprocher de Freeman, Ariana et Gatty font languir leurs soupirants mais leur laissent de l'espoir, et Sentry est récompensée de sa fidélité.

Troupe : Duke's Company.

Édition utilisée : 1668.

Éditions disponibles : 1668, 1671, 1693.

Représentations connues : février 1668, mars 1668, avril 1668, mai 1668, février 1669, mai 1670, décembre 1674, février 1676, janvier 1680, février 1680.

### ***The Mulberry-Garden* – Charles SEDLEY**

Sir Everyoung et Sir Forecast sont frères : l'un est un *Cavalier*, se croit toujours jeune et se pare de fanfreluches ridicules, l'autre est austère et se targue de morale. Le premier défend la liberté de ses filles (qui ont le droit d'aller seule aux jardins publics), l'autre recommande pour les siennes une plus grande sévérité. Modish et Estridge, deux joyeux débauchés, vont au *Mulberry-Garden* pour entreprendre Victoria et Olivia, les deux filles délurées d'Everyoung. Mais sous son apparence frivole, Victoria est amoureuse d'un certain Horatio, lui-même amoureux d'Althea alors qu'elle en aime elle-même un autre, Eugenio. Les deux filles de Forecast, Diana et Althea, sont bien différentes de leurs cousines : enfermées chez elles, elles

parlent et agissent sur le mode tragique. Elles étaient promises à deux jeunes nobles, Philander et Eugenio, mais la situation politique a brutalement changé et le choix de loyauté des deux hommes, devenus ennemis de l'État, les condamne à tout perdre : richesse, liberté et perspectives de mariage heureux. Sir Forecast veut marier Althea à Horatio, par ailleurs un bon parti (il défend même son rival Eugenio lorsque celui-ci est arrêté), mais ne peut rien contre la fidélité de sa fille à son amant tombé en déshonneur. Sir Forecast se réserve lui aussi une riche et fidèle veuve Puritaine. Wildish doit jouer les intermédiaires mais lui joue un tour, et Forecast est à son tour arrêté sur un quiproquo. Estridge, Modish et Wilding poursuivent leur propre entreprise de séduction et se montrent des amants maladroits mais passionnés. La fin de la pièce voit advenir un nouveau changement politique : une Restauration. Les prisonniers loyaux sont libérés et honorés, chacun peut épouser sa chacune... sauf Estridge, qui de dupeur devient dupé : Forecast lui a fait épouser non pas la riche veuve, mais sa servante !

Troupe : King's Company.

Édition utilisée : 1668.

Éditions connues : 1668, 1675.

Représentations connues : mai 1668, juin 1668.

### ***The Sullen Lovers: or, The Impertinents* – Thomas SHADWELL**

Stanford est un misanthrope mélancolique sans cesse harcelé par des fâcheux : Sir Positive Atall qui croit qu'il sait tout sur tout, mais n'est admiré en réalité que par une certaine Lady Vaine, Ninny qui se prend pour un poète tragique, Woodcock persuadé d'être musicien. Stanford est aussi misogyne que son ami Lovel est tolérant : ce dernier prend son parti en riant des fâcheux avec légèreté. Lovel et sa bien-aimée Carolina décident de jouer les entremetteurs lorsqu'ils rencontrent Emilia, tout aussi mélancolique de Stanford. L'attraction fonctionne et, même s'ils sont constamment interrompus, les deux misanthropes finissent par se marier. Deux nouveaux fâcheux se joignent à la cohorte : Huffe, un joueur sans cesse ruiné qui cherche à emprunter de l'argent, et un gentilhomme de la campagne qui parle en proverbes et vient épouser Emilia. À la suite d'un malentendu, Sir Positive se retrouve finalement marié à Lady Vaine, dont on apprend finalement qu'elle est prostituée et a déjà plusieurs bâtards.

Troupe : Duke's Company.

Édition utilisée : 1668.

Éditions disponibles : 1668, 1670 (x2), 1693.

Représentations connues : mai 1668, juin 1668, août 1668, décembre 1668, avril 1669, mai 1670 (?), novembre 1671, octobre 1672, juillet 1677.

### ***An Evening's Love, or, The Mock-Astrologer* – John DRYDEN**

La pièce se passe à Madrid. Don Melchor est censé être amoureux d'Aurelia mais, étant en réalité plus intéressé par sa cousine Theosofia (qui l'aime aussi), il lui fait croire qu'il est parti pour les Flandres. Il utilise comme intermédiaire son ami don Lopez, qui lui est véritablement amoureux d'Aurelia. Arrivent en Espagne Wildblood et Bellamy, deux Anglais venus accompagner l'ambassadeur. Ils croisent sur leur chemin deux belles Catholiques, Theosofia et Jacinta, prisonnières d'un père tyrannique, don Alonzo : c'est le coup de foudre. Jacinta, la plus jeune, est passionnée et inconstante, s'éprend tout de suite de Wildblood, tandis que Theosofia, courtisée par Bellamy, est sage et demeure fidèle à don Melchor, qui n'a pas la même constance.

Le secret de cette infidélité parvient aux oreilles de Bellamy, qui se retrouve piégé et doit se faire passer pour un astrologue. Tout le monde cherche alors à lui poser des questions. Aurelia exige de voir son amant en image « depuis la Flandres » : grâce à un quiproquo, le véritable don Melchor apparaît justement à Aurelia, alors qu'il était en route pour un rendez-vous galant avec son autre amante, Theosofia. Suite à un nouveau quiproquo autour d'un diamant volé, don Melchor se lance et fait sa demande en mariage pour épouser Theosofia, mais le père lui rit au nez. N'en pouvant plus, don Lopez finit par dévoiler à Aurelia les mensonges de Melchor. Lors d'un bal, Jacinta se déguise en marocaine pour tester l'intérêt de Wildblood... qui tombe bien sûr dans le piège, même si elle le dépouille au jeu au passage. Elle le pardonne difficilement, mais il cède à nouveau lorsqu'elle revient le tenter sous un nouveau déguisement : cette fois c'est la scène de ménage, et la rupture est presque consommée. La pièce se termine sur une longue scène de farce de nuit dans le jardin, où toute la petite troupe se cachait pour faire ses affaires : don Alonzo finit par débusquer les amants cachés, mais ceux-ci invoquent le carnaval pour excuse, et chacun finit content avec une promesse de mariage, sauf Melchor qui paye pour ses mensonges.

Troupe : King's Company.

Edition utilisée : 1671.

Editions disponibles : 1671 (x3), 1675, 1691 (x2), 1691.

Représentations connues : juin 1668, mars 1669, février 1686, octobre 1686.

## SAISON 1669/70

### ***Sir Salomon: or, The Cautious Coxcomb* – John CARYLL**

Sir Salomon est fâché avec son fils Single et l'a déshérité. On lui a confié une autre orpheline pauvre, Betty, qu'il a pratiquement séquestrée sous un pseudonyme, et dressée pour devenir une épouse obéissante pour ses vieux jours. Single est quant à lui amoureux de Julia, mais son père refuse qu'il l'épouse car il la destine à un candidat plus riche, le *fop* Sir Arthur. Jaloux, Single le manipule afin de se servir de lui dans sa conquête de Julia, mais Julia à son tour est assez maligne pour renverser le jeu et tester son amant. En parallèle, Single a un ami fidèle, Peregreene Woodland, le jeune fils d'un *Justice*, qui tombe amoureux de la pauvre Betty, et réciproquement. Les deux se confient en toute innocence sur leur amour (séparément) à nul autre que Sir Salomon, qui souffre de devoir entendre cette confession en silence et de voir ses projets anéantis. Il reste néanmoins obstiné et veut malgré tout épouser Betty, et cherche à évincer Peregreene en prétendant être de son côté. La Providence le rattrape néanmoins quand on apprend que Betty est en fait la riche héritière que Woodland avait prévue pour son fils Peregreene. Sir Salomon comprend qu'il a perdu et quitte la scène précipitamment pour éviter d'être mis face à son humiliation. Sur un quiproquo, Sir Arthur est arrêté, mais ses (faux) amis le libèrent, sans rancune. Comme les couples légitimes se forment (Single-Julia et Peregreene-Betty), Peregreene va jusqu'à proposer à Sir Arthur d'épouser sa sœur, ce qu'il accepte par esprit de vengeance. Single parvient à récupérer son héritage grâce à une ruse, proche du vol. Un couple de servants est obligé de se marier aussi.

Troupe : Duke's Company.

Édition utilisée : 1671.

Éditions disponibles : 1671, 1691.

Représentations connues : avril 1670, mai 1670, novembre 1671.

## SAISON 1670/71

### *The Humorists* – Thomas SHADWELL

Crazy est persuadé que toutes les femmes sont amoureuses de lui, dont la belle Theodosia qu'il convoite : être dévoré par les maladies vénériennes ne l'arrête pas dans ses ambitions (pas plus que son escroc de médecin français). Il est vrai que Crazy rencontre un certain succès auprès de la gent féminine, notamment Mrs Shiker qui est mariée et Friske, enceinte de son ami Brisk, qui se le disputent. Theodosia aime et est aimée de Raymund, mais elle est à la charge de sa tante, Lady Loveyouth, qui est aussi amoureuse de Raymund et veut écarter sa rivale. Drybob, Brisk et Crazy font tous les trois la cour à Theodosia et s'en croient aimés : Drybob est fier d'un esprit qu'il n'a pas, Brisk est très vaniteux quant à son apparence, et tous les trois se chamaillent constamment. Un homme déguisé rejoint la maisonnée : on comprendra à la fin il s'agit en fait de Richard Loveyouth, le mari de Lady Loveyouth que tout le monde croyait mort. Il avait quitté sa femme plusieurs années auparavant, ne la supportant plus, et malgré ses espoirs rien n'a changé. Bridget, la servante et alliée de Theodosia, organise d'une main de maître des quiproquos destinés à égarer les prétendants ridicules et la "veuve", qui se neutralisent mutuellement et laissent le champ libre aux amants véritables, Raymund et Theodosia, qui finissent par s'enfuir et se marier en secret. Une scène de faux duel entre Raymund et Briske révèle la couardise de ce dernier. Dépitée par le mariage de celui qu'elle croyait son amant, Lady Loveyouth se jette sur Crazy (lui aussi trop content de se trouver une riche veuve) pour se venger, et l'épouse. Drybob et Briske croient chacun avoir épousé Theodosia masquée : en fait l'un a épousé Friske qui est enceinte d'un autre, l'autre a épousé Bridget la servante. On découvre aussi que le mariage de Lady Loveyouth et Crazy n'est pas valide lorsque Sir Richard Loveyouth révèle sa véritable identité : il n'en souhaite pas pour autant reprendre sa femme, qu'il méprise toujours. Raymund et Theodosia reviennent demander à leur tante de pardon et tout se termine sur une danse.

Troupe : King's Company.

Édition utilisée : 1671.

Éditions disponibles : 1671, 1676, 1691.

Représentations connues : décembre 1670, janvier 1671.

## SAISON 1671/72

### *Marriage A-La-Mode* – John DRYDEN

**High plot** : Polydamas, ancien conseiller du roi, a usurpé le trône à la mort de celui-ci. La reine et le fils du roi déchu se sont enfuis, ainsi que la femme de Polydamas enceinte, et Polydamas cherche désormais à les retrouver car il n'a pas d'héritier. Se présentent à lui deux admirables jeunes gens qui s'aiment, Palmyra et Leonidas, qui ont grandi dans un village de pêcheur. Palmyra est en fait la fille de Polydamas l'usurpateur, tandis que Leonidas ignore qu'il est le fils du roi légitime. En tant qu'héritier, Leonidas est promis à Amalthea, qui l'aime en secret, alors que Palmyra est promise à un conseiller de l'usurpateur, Argaleon : mais les deux sont prêts à tout sacrifier pour leur amour. Leonidas finit par comprendre qui il est et hésite à prendre les armes pour récupérer sa couronne. Finalement Leonidas n'organise pas de soulèvement, mais

lorsqu'il découvre son identité, tous reconnaissent sa supériorité et lui cèdent le trône sans encombre.

**Low plot** : Doralice et Rhodophil sont jeunes mariés mais ne s'aiment déjà plus. Doralice est cependant au goût de Palamède, meilleur ami de Rhodophil, alors que ce dernier poursuit de son côté une jeune femme qui est justement la fiancée de Palamède : Melantha, une bourgeoise stupide, francophile et très riche qui fréquente la cour avec assiduité. Les deux couples ne cessent de se croiser dans leurs tentatives d'adultères respectifs, et ne cessent d'échouer : ils finissent chacun par accepter le mari et la femme que le sort leur a attribués.

Troupe : King's Company.

Édition utilisée : 1673.

Éditions connues : 1673, 1684, 1691, 1695 (x2), 1698.

Représentations connues : avril 1672, avril 1674, juin 1675.

### SAISON 1672/73

#### *The Assignation: or, Love in a Nunnery* – John DRYDEN

**High plot** : Frederick, fils du Duc de Mantoue, est amoureux d'une jeune novice, Lucretia. Celle-ci a été mise dans les ordres de force. Elle ne se fait donc pas prier pour jouer le jeu de la séduction, jusqu'à s'enfuir avec Frederick pour participer à un bal masqué. Au bal, elle se montre séduisante, presque insolente avec le Duc, qui tombe amoureux d'elle et devient le rival de son propre fils. Le ton monte quand le Duc commence à faire du chantage à Lucretia, qu'il a le pouvoir de déshonorer grâce à une lettre d'amour interceptée. Il est si dénaturé que cela ne le dérange pas d'être rival de son fils. Lucretia fait mine de le séduire pour récupérer la lettre, mais sa vraie nature brutale apparaît et il cherche à la violer. Frederick intervient avec des hommes armés : tout le monde pense à un coup d'État, mais en réalité il se soumet à l'autorité paternelle, toute déficiente qu'elle soit. Devant la noblesse de son fils, le Duc se ressaisit et, le cœur brisé, lui cède la place.

**Low plot** : Benito est le serviteur d'Aurelian et est frustré car il se croit meilleur que sa condition. Il se voit beau, spirituel et supérieur à son maître alors qu'il est néfaste aux affaires de celui-ci. Aurelian a pourtant besoin de ce serviteur prétentieux dans une affaire d'amour : il veut séduire la jeune Laura, qui va être mise au couvent à cause de l'avidité de son oncle. Laura a une grande sœur, Violetta, qui plaît à Camillo, bien sûr ami d'Aurelian. Les deux couples ne se sont jamais parlé mais se sont seulement vus. Leurs stratagèmes respectifs pour se voir en secret se croisent, et ainsi Laura (se faisant passer pour sa servante Beatrix), tombe amoureuse de Benito, qui n'est bien sûr autre qu'Aurelian déguisé. Des quiproquos comiques et une tentative d'évasion du couvent ratée aboutiront à une fin heureuse : la mère supérieure fait preuve de clémence et libère les novices, qui n'avaient pas leur place au couvent. Ascanio, un page puceau, séduit une autre novice, Hippolita, mais refuse de l'épouser en une fin grinçante.

Troupe : King's Company.

Édition utilisée : 1673.

Éditions disponibles : 1673, 1678, 1692, 1695.

Représentations connues : novembre 1672.

### ***Epsom-Wells* – Thomas SHADWELL**

La pièce se passe aux eaux thermales d'Epsom, près de Londres. Rains et Bevil sont deux joyeux débauchés séducteurs. Un troisième larron, Woodyly, essaye d'être leur ami et de séduire comme eux mais sa femme, Mrs Woodyly, le fait cocu avec Bevil. Clodpate est un autre usager des eaux qui a pour humeur de détester la vie urbaine, en particulier londonienne : parfait gentilhomme de province, il ne pense qu'à ses chiens et à sa jument. C'est aussi un fonctionnaire zélé et nationaliste. Les deux jeunes hommes séduisants, Bevil et Rains, ont été repérés par deux jeunes filles, Lucia et Carolina, qui rejettent au contraire Cuff et Kick, deux soldats mal intentionnés. La compagnie est complétée par Mr Bisket un mari soumis (dont la femme couche avec Rains) et Mr Fribble, lui aussi *citizen* de Londres, qui tient en respect sa femme Dorothy. Mais celle-ci va être initiée par Mrs Bisket au cours de la pièce à mener son mari à son tour au doigt et à la baguette. Belvile et Rains reçoivent une provocation en duel : ils croient que celle-ci provient des deux soldats, mais il s'agit en fait d'un test de leurs futures amantes pour mettre à l'épreuve leur sens de l'honneur. Lorsque le "duel" arrive, un quiproquo empêche les deux hommes de se battre vraiment avant de découvrir la vérité. Bevil et Mrs Woodyly se rapprochent : surprise par son mari, elle nie tout, et Bevil joue le jeu pour ne pas lui faire perdre son honneur. Mrs Woodyly, qui couche aussi avec Rains, est pourtant jalouse, et elle fait suivre Bevil pour découvrir qu'il courtise aussi Carolina. Apparaît Mrs Jilt, une folle qui ne pense qu'à se marier : feignant de n'aimer elle aussi que la campagne, elle parvient à séduire Clodpate qui l'épousera. Woodyly et Mrs Woodyly se surprennent mutuellement dans leurs infidélités : en effet Woodyly a cherché à séduire Carolina, ce qui sème la zizanie. Cuff et Kick on arnaqué Clodpate et l'ont caché sous un drap, ce qui fait peur à toute la compagnie qui croit à un fantôme. Les deux soldats couchent d'ailleurs avec les femmes de Fribble et Bisket, qui font semblant de n'avoir rien vu pour ne pas avoir à intervenir. Clodpate parvient à obtenir le divorce, tout comme le couple Woodyly : la fin est festive et le soulagement général.

Troupe : Duke's Company.

Édition utilisée : 1673.

Éditions disponibles : 1673, 1676, 1693.

Représentations connues : décembre 1672, décembre 1673, septembre 1676, février 1680, juin 1682.

### **SAISON 1673/74**

Aucune pièce ne remplit les critères choisis pour la saison 1673/74.

### **SAISON 1674/75**

#### ***The Country-Wife* – William WYCHERLEY**

Horner est un séducteur connu dans toute la ville : revenu de France, il fait circuler la rumeur de sa propre impuissance, avec la complicité de son docteur, afin de pouvoir s'approcher discrètement des femmes qu'il convoite. Il a d'ailleurs déjà repéré au théâtre la femme de son ami Pinchwife, Margery, une toute jeune mariée de la campagne que celui-ci fait tout pour tenir éloigné des tentations : la jeune femme apprend cependant très vite, et Horner est à son goût. Jasper Fidget est le premier à tomber dans le piège : ravi de trouver un homme sûr pour tenir compagnie à sa femme, il la jette dans ses bras, ce dont Lady Fidget est par ailleurs ravie puisque

Horner est très séduisant. Bientôt, toutes les femmes soi-disant respectables (Mrs Squeamish, Lady Fidget et sa belle-soeur) se pressent chez Horner pour chacune profiter de l'aubaine en toute discrétion : elles finissent par découvrir le pot-aux-roses, mais se mettent d'accord pour partager Horner et ne pas révéler son secret. Pinchwife, comprenant qu'il est trop tard et qu'il est à deux doigts d'être cocu, se révèle tyrannique dans sa jalousie, et fait écrire à sa femme naïve une lettre de rupture, mais celle-ci, qui se découvre une ruse naturelle, parvient à la substituer au dernier moment par une autre lettre. De son côté, Harcourt, l'ami de Horner, fait la cour à Alithea. Celle-ci est promise à Sparkish, un *fop* qui se croit spirituel et qu'elle veut épouser, même si elle ne l'aime pas, car elle l'a promis, et elle pense qu'au moins il n'est pas jaloux. Elle résiste donc avec vertu aux avances de Harcourt, pourtant beaucoup plus séduisant. De nombreux quiproquos et déguisements s'enchaînent jusqu'à la scène finale, où l'on découvre que Sparkish est un égoïste intéressé, ce qui permet à Harcourt et Alithea de se marier. Les cocus sont furieux mais décident tous de garder le silence. Horner peut donc continuer tranquillement ses affaires, pour le plus grand plaisir des femmes de la ville.

Troupe : King's Company.

Édition utilisée : 1675.

Éditions disponibles : 1675, 1677, 1683, 1688, 1685.

Représentations connues : janvier 1675, mai 1676.

## SAISON 1675/76

### *The Country Wit* – John CROWNE

Le vieux Sir Thomas Rash veut marier sa fille Christina rapidement à Sir Mannerly Shallow, un gentilhomme de campagne. Elle aime pourtant un certain Ramble, jeune urbain à la réputation sulfureuse. La rumeur veut que celui-ci compte, entre autres conquêtes, une certaine Betty Frisque, qui est déjà l'amante du vieux Lord Drybone qui l'entretient généreusement malgré son insolence extrême : Christina se déguise pour découvrir la vérité. La tante du prétendant campagnard, Lady Faddle, est une fausse prude qui se ridiculise en se croyant sans cesse aimée. Sur un quiproquo, elle fait la cour à Merry, le serviteur de Ramble, qui fait une profession de foi de véritable libertin. Ramble vient sous ses fenêtres pour lui faire la sérénade : fureur de Lord Drybone (tel un mari cocu) et de Sir Rash, qui pense qu'il s'agit là de sa fille. Christina envoie sa servante Isabella, une femme de bon sens, faire croire à Ramble qu'il a une admiratrice secrète afin de le tenter. Le piège fonctionne mais, pris en flagrant délit, Ramble nie tout. Il jure ensuite de se réformer, mais à peine lui propose-t-on d'entreprendre Betty Frisque pour narguer Lord Drybone qu'il se jette sur l'occasion, avec succès. Apparaît Sir Mannerly Shallow, un personnage naïf qui ne comprend rien à la ville. Lady Faddle essaye de séduire Ramble, mais couche à la place avec son serviteur, Merry, et l'épouse par erreur. Elle est même arrêtée pour un vice de forme dans le mariage de son neveu avec Christina. Sir Mannerly épouse, aussi suite à un malentendu, la fille d'un portier qu'il prend pour sa promise. Lord Drybone, même s'il se sait cocu, couvre encore Betty de cadeaux. On accorde finalement Christina en mariage à Ramble, qui s'en tire donc très bien même si celle-ci reste un peu amère.

Troupe : Duke's Company.

Édition utilisée : 1675. On a ici le cas rare où la première édition permet de dater la pièce d'avant la première représentation connue.

Éditions disponibles : 1675, 1693.

Représentations connues : janvier 1676, septembre 1676.



### ***The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter* – George ETHEREGE**

La pièce s'ouvre sur le séducteur Dorimant s'habillant dans sa chambre et cherchant à se débarrasser de sa maîtresse Loveit. La rupture n'est pas même actée qu'il convoite déjà une héritière dont une vendeuse d'oranges vient lui en vanter les mérites physiques et financiers. Un cordonnier rusé et son ami Medley viennent lui rendre visite, puis Bellair, le troisième larron que le père menace de déshériter s'il épouse celle qu'il aime, Emilia. Loveit reçoit la lettre de Dorimant et comprend que celui-ci ne l'aime plus. Sa douleur augmente encore quand elle découvre qu'il a une autre amante, mais, indifférent à sa souffrance, Dorimant se moque cruellement d'elle en retournant la faute sur elle au moment de la quitter. Harriet et Dorimant se rencontrent : ils ont tous les deux le même esprit et la même cruauté. Harriet feint d'ailleurs pour Dorimant une indifférence totale, ce qui excite son désir. Pourtant Dorimant séduit une autre femme en attendant, une certaine Bellinda, qu'il parvient à avoir malgré ses réticences et ses regrets. Apparaît Sir Fopling, un extravagant obsédé par la France, par ses vêtements et par son apparence, dont Dorimant et ses amis se moquent. Cherchant à récupérer celui qu'elle aime, Loveit tente une manœuvre désespérée : rendre Dorimant jaloux. Mais la ruse ne marche qu'un temps et la chute n'en est que plus cruelle. Harriet parvient à épouser Dorimant, qui s'avoue vaincu et accepte même de s'exiler avec elle à la campagne en renonçant à tous ses loisirs de débauchés. La fin est cependant ambiguë car il confesse à Loveit qu'il l'épouse en réalité surtout pour son argent. Tous se réjouissent du mariage.

Troupe : Duke's Company.

Édition utilisée : 1676.

Éditions connues : 1676, 1684, 1693.

Représentations connues : mars 1676, avril 1676, octobre 1676, février 1680, novembre 1685.

### ***The Virtuoso* – Thomas SHADWELL**

La pièce s'ouvre sur Bruce et Longvil, deux jeunes séducteurs, se plaignant des mauvaises manières des temps modernes. Auprès d'eux défilent plusieurs personnages ridicules : Sir Formal Trifle, qui se croit habile rhétoricien, Sir Samuel Hearty qui fait des avances à toutes les femmes mais échoue toujours, puis Snarl, qui ne jure que par la soi-disant morale supérieure du passé cromwellien tout en étant lui-même hypocrite. Bruce et Longvil aiment deux sœurs, Miranda et Clarinda, petites-nièces de Snarl et nièces de Sir Nicholas Gimcrack, le *virtuoso* du titre, c'est-à-dire un scientifique amateur. Bien sûr la femme de Gimcrack le trompe, et au cours de la pièce on comprend que Sir Gimcrack est scientifiquement un imposteur. Sa vanité est exposée au cours de plusieurs scènes. Bruce et Longvil ont beau user de leur charme, les deux sœurs se refusent à eux, et d'ailleurs aucun couple ne se forme (Bruce aime Clarinda, qui aime Longvil, qui aime Miranda, qui elle-même aime Bruce). Lady Gimcrack, peu farouche, s'offre tour à tour, déguisée, à Bruce et à Longvil, tout en feignant faire grand cas de son honneur (on apprend plus tard qu'elle entretient aussi un gigolo, Hazard). On découvre que Snarl aussi entretient une prostituée, avec qui il a des relations sadomasochistes. Quatre couples vont se cacher dans la cave pour y mener leurs affaires illicites, mais s'y croisent (dont Sir Samuel déguisé en femme et entrepris par Sir Formal) : les hypocrisies et perversions de chacun éclatent alors au grand jour. Bruce et Longvil se fâchent avec Clarinda et Miranda. Pendant ce temps, une foule déchaînée vient lyncher Sir Gimcrack en pensant que celui-ci va leur faire perdre leur travail avec ses machines (une calomnie répandue par Snarl), mais c'est Sir Formal qui prend les coups. Seuls Bruce et Longvil parviennent à maintenir l'ordre. À la fin, Sir Nicholas perd tout : sa crédibilité scientifique, son domaine, et même sa femme qui divorce en emportant les

biens. Snarl épouse sa prostituée. Sir Formal croit avoir épousé Clarinda, alors qu'il n'a épousé que Betty, sa servante. Bruce et Longvil deviennent les tuteurs légaux de Clarinda et Miranda, même si celles-ci refusent de les épouser. Bruce conclut en les avertissant que sa patience ne sera pas de longue durée.

Troupe : non précisée.

Édition utilisée : 1676.

Éditions connues : 1676 (x2), 1691.

Représentations connues : mai 1676, juin 1676.

## SAISON 1676/77

### *The Town-Fopp: or, Sir Timothy Tawdrey* – Aphra BEHN

Celinda et Bellmour s'aiment et se sont échangé des vœux de mariage. La jeune fille est aussi convoitée par Sir Timothy Tawdrey, un *Knight* prétentieux qui a besoin d'argent pour entretenir sa maîtresse (en réalité une prostituée) Betty Flauntit. Sir Timothy et Bellmour se lancent un duel, mais le *fop* est lâche et choisit de se venger de son humiliation plutôt sur la jeune sœur de Bellmour, Phillis. Mais l'oncle et tuteur de Bellmour, Lord Plotwell, décide de mettre fin à ces belles fiançailles : il a pour son neveu un tout autre projet de mariage (avec menace d'être déshérité) : sa propre nièce Diana, qui est éperdument amoureuse de son cousin Bellmour. Sous la pression, écrasé de culpabilité, Bellmour accepte de renoncer à ses vœux. Sous le choc de cette trahison, Celinda se fait passer pour morte et se déguise en page pour rester proche de celui qu'elle aime. Le mariage n'arrange pas les choses : lors de sa nuit de noce, Bellmour humilie Diana en refusant catégoriquement de consommer leur union, ce qui installe entre les époux une haine farouche. Bellmour sombre ensuite dans le vice, contracte des dettes au jeu, approche des prostituées, blesse en duel son propre frère et refuse injustement à sa sœur Phillis l'argent qui lui permettra de choisir son mariage. Pour se venger de l'humiliation, Diana est prête elle aussi à se donner au premier venu : le jeune page (en fait Celinda), puis Friendlove, son propre frère. Phillis, la jeune sœur de Bellmour privée de dot, devient la proie facile de Sir Timothy, qui ne souhaite que la déshonorer mais se retrouve réellement marié avec elle lorsqu'un complice le trahit. Lord Plotwell finit par comprendre son erreur et accepte le divorce entre Diana et Bellmour, qui est désormais libre de retrouver sa Celinda. Tout revient dans l'ordre, mais c'est trop tard pour l'innocente Phillis, condamnée pour toujours à un mariage humiliant.

Troupe : Duke's Company.

Édition utilisée : 1676.

Éditions disponibles : 1676, 1699. *Early English Books Online* identifie une édition en 1677 mais il s'agit d'une erreur de saisie.

Représentations connues : septembre 1676, novembre 1676.

### *Madam Fickle: or the Witty False One* – Thomas D'URFEY

Harry, fils du vieux ridicule Jollyman, essaye de séduire une riche veuve qu'il connaît sous le nom de Cleio. Tilbury, un petit noble de campagne, arrive en ville avec son second fils, Toby, qu'il confie aux bons soins de son aîné Zechiel, qui lui habite en ville depuis plusieurs années. Zechiel se croit parfaitement intégré dans les mœurs de la haute société débauchée et en imite

toutes les habitudes, sans se rendre compte qu'il ne trompe personne. Lord Bellamour et son ami Manley sont amoureux respectivement de Corinna et de Celia. Or le spectateur découvre que Cleio, Celia et Corinna sont une seule et même personne : Madam Fickle. Celle-ci mène ces trois intrigues d'une main de maître, et avec une certaine cruauté : on comprend toutefois que c'est par dépit, après qu'elle a été abandonnée par son mari. Une scène comique présente Sir Arthur Oldlove, un vieillard amateur d'antiquités et monomaniacque. Deux femmes, Arbella et Constantia, filles d'Oldlove, cherchent à faire chuter Madam Fickle et à la faire surprendre en flagrant délit par ses amants. Mais elles échouent toujours, car Fickle est extrêmement réactive, et finit même par se déguiser en homme pour tromper son monde. Mais elle est reconnue par un serviteur jusque-là discret, un certain Dorell : celui-ci se découvre comme son mari, toujours vivant, et toujours amoureux d'elle. Ils se retrouvent avec bonheur, Madam Fickle n'est pas punie. Bellamour et Manley se tournent vers Constantia et Arbella. Les apprentis *rakes* Toby et Zechiel, qui ont été refusés par toutes les femmes, finissent dans une bagarre, et Toby, découragé, s'en retourne à la campagne.

Troupe : Duke's Company.

Édition utilisée : 1677.

Éditions disponibles : 1677, 1682, 1691.

Représentations connues : novembre 1676.

### ***The Debauchee: or, The Credulous Cuckold* – Aphra BEHN**

À force de turpitudes sexuelles et financières, le jeune Careless finit par laisser son oncle, Sir Oliver Thrivewell qui, à bout de patience, menace de le déshériter. Careless a cependant une dernière chance : renoncer à sa prostituée Phebe, et entreprendre plutôt une jeune et riche veuve, Mrs Crostill, ce qu'il commence un peu à contrecœur. Mais la lettre de rupture et la proposition de mariage se croisent : à la surprise générale, la veuve Crostill, d'humeur masochiste, est encore plus excitée par le mépris de la lettre qu'elle ne devait pourtant pas recevoir. Careless ne parvient pourtant pas à se réformer, et une autre cible attire son regard : la nouvelle épouse de son propre oncle, la jeune Mrs Thrivewell. Ne reculant devant rien, il lui avoue tout, et elle fait mine d'accepter (non sans une certaine ambivalence) pour mieux le punir de son insolence. Elle passe ensuite au magasin d'une certaine Alithia Saleware, dont on vient de découvrir qu'elle avait couché avec son mari : entre la noble cocufiée et son inférieure sociale, une passe d'arme a lieu, et c'est la marchande qui est humiliée. Cependant, Alithia Saleware cocufie son mari non seulement occasionnellement avec Oliver Thrivewell, mais ouvertement avec un certain Lord Loveless. Et c'est le séduisant servant de ce Lord, Bellamy, qu'elle va utiliser pour se venger de l'humiliation de Lady Thrivewell : elle l'envoie lui faire une offensive de charme, pour avoir le droit ensuite de jouir de ses faveurs à elle. Au moment de profiter de sa récompense, Bellamy met cependant entre les mains d'Alithia Saleware... son propre mari, un cocu stupide et confiant. Pendant ce temps, le jeune Careless continue d'entreprendre sa tante, qui cherche à exposer sa perversion incestueuse : en faisant mine d'accepter ses avances, elle veut mettre dans son lit la prostituée Phebe à sa place. Sauf qu'au milieu de l'entreprise, son mari, l'oncle Thrivewell, la surprend : il déshérite son neveu pour de bon et punit sa femme, pourtant innocente. Lord Loveless de son côté comprend la duplicité (ou, plus précisément, la triplicité) de son amante Alithia Salware et la rejette. Pour la première fois, Careless est prêt à assumer les conséquences de son vice, à épouser sa prostituée Phebe et renoncer à son héritage. Mais coup de théâtre : Bellamy, le servant fidèle et séduisant de Lord Loveless, est en fait une femme amoureuse de son Lord, Clara. Touché, celui-ci décide de l'épouser. La veuve Crostill est encore plus excitée

par la réforme morale de Careless et le force à l'épouser. La prostituée Phebe épouse le servent Watt, et la marchande Saleware est renvoyée à son échoppe et à son idiot de mari.

Troupe : Duke's Company.

Édition utilisée : 1677 (anonyme).

Éditions disponibles : 1677.

Représentations connues : février 1677.

### ***The Rover: or, the Banish't Cavalier* – Aphra BEHN**

La pièce se passe en Espagne. Florinda et Hellena sont sœurs, et la première est aussi grave que l'autre est gaie, bien qu'elle soit destinée au couvent. Florinda a été promise par son père à un vieux riche, mais comme celui-ci est absent, son frère Pedro veut en profiter pour la marier au vice-roi Antonio, certes plus jeune mais qu'elle n'aime pas. De plus, elle vit un amour réciproque avec un Anglais, Belvile. Belvile est exilé avec ses amis Willmore (franc mais débauché, loyal lui aussi) et Blunt, un gentilhomme campagnard mal dégrossi qui, lui, n'a pas été loyal, ce qui lui a permis de garder son argent. Quand Hellena et Willmore se rencontrent, ils se plaisent immédiatement, alors qu'elle est déguisée en bohémienne. Mais Willmore est aussi tenté par Angellica Bianca, une prostituée de luxe qui se vend pour une somme astronomique : bien décidé à l'obtenir gratuitement, il parvient à la séduire et elle accepte -refusant don Antonio le vice-roi, qui a pourtant payé et est éperdument amoureux d'elle. Blunt aussi essaye de séduire Lucetta, mais tombe dans un piège : au lieu de coucher avec lui, elle l'humilie, lui dérobe tout son argent, et jusqu'à ses vêtements. Pendant ce temps, Belvile organise l'enlèvement de Florinda. Le soir prévu, à cause d'un quiproquo Willmore se jette sur Florinda. C'est le scandale. Cherchant à fuir, celle-ci se retrouve par erreur chez Blunt qui, furieux du mauvais tour qui lui a été joué, veut se venger en la séquestrant pour la violer. La malheureuse est secourue à temps par les Anglais, mais au moment de convoler avec son amant, apparaît soudain Angellica Bianca, armée d'un pistolet et décidée à se venger de « l'infidélité » de Willmore. Antonio intervient et rétablit le calme, non sans peine : il a perdu sa promise (Florinda), et celle qu'il aime (Angellica) en aime un autre. Florinda épouse Belvile. Willmore, d'abord réticent, finit par accepter de se marier avec l'extravagante Hellena.

Troupe : non précisée.

Édition utilisée : 1677 (signée « A Person of Quality »).

Éditions disponibles : 1677, 1697.

Représentations connues : mars 1677, février 1680.

### ***A Fond Husband: or, The Plotting Sisters* – Thomas D'URFEY**

La pièce s'ouvre sur Rashley et Emilia passant du bon temps ensemble bien qu'elle soit mariée à Bubble. Emilia a quelques remords mais ceux-ci sont interrompus par l'arrivée de Ranger, qui l'aime aussi mais la couvre de reproches, sans doute par jalousie. Arrive Bubble, le mari, qui ne comprend pas la scène qu'il a sous les yeux et se vante des qualités de sa femme. Arrivent ensuite l'*Alderman* Fumble, un libidineux vieux et sourd, ainsi que Sir Roger Petulant, un vieux *Cavalier* qui se croit toujours jeune, accompagné de son lâche neveu Sneak que Fumble voudrait voir sa nièce Cordelia épouser. Pendant ce temps, Ranger s'allie avec la sœur de Bubble, appelée Maria : comme celle-ci est amoureuse de Rashley, elle veut se venger de sa belle-sœur infidèle. Mais Emilia a plus d'un tour dans son sac, et les péripéties se succèdent : Rashley,

quant à lui, jouit de voir deux femmes se battre pour lui. Bubble, en excellent cocu, facilite les affaires des amants, alors même que tout le monde s'épuise à le prévenir de sa situation. Le timide Sneak fait son entrée, mais on apprend qu'il a un passé de débauche lors de son passage à l'université : une certaine Snare, qu'il a mise enceinte, débarque, à la grande fureur de l'oncle, Sir Roger, et on apprend que Sneak a des maladies vénériennes. Les plans machiavéliques de Ranger et Maria échouent. Fumble continue de tenter sa chance avec Cordelia, qui parvient à profiter de sa surdité pour lui faire épouser sa gouvernante. À la dernière minute cependant, l'ingéniosité d'Emilia est mise en échec : elle et Rashley sont surpris. Celui-ci l'abandonne sans scrupule. Bubble décide de demander le divorce, alors que l'épouse infidèle estime n'avoir voulu qu'arracher un court moment de bonheur.

Troupe : Duke's Company.

Édition utilisée : 1676. On a ici un autre exemple du cas rare où la première édition précède la première trace de représentation.

Éditions disponibles : 1676, 1677, 1678, 1685.

Représentations connues : mai 1677, juin 1677, octobre 1684, janvier 1687.

### SAISON 1677/78

#### *The Rambling Justice, or the Jealous Husbands* - John LEANERD

Le vieux Sir Arthur Twilight a un nouveau locataire, le courtisan Sir Generall Amourous. Celui-ci s'empresse de faire la cour à sa femme, Eudoria. Contemptious Surly, un voisin traite mal sa femme Petulant Easy, qui se jette elle aussi dans les bras de Sir Amorous mais tombe suite à un quiproquo sur Sir Geoffrey Jolt, le *country Justice* qui se croit à la hauteur de la grande ville. Eudoria et Amorous, sans cesse surpris par le mari inopportun, lui jouent tour sur tour grâce à la complicité du servent Spywell. L'énigmatique personnage de Sir John Twiford ne parle que de la cour et de ses supposés relations. Nouvelle scène de quiproquo : déguisée en gitane pour rejoindre son amant, Eudoria surprend son mari en flagrant délit en train de faire la même chose. Dans la confusion, Sir Amorous se cache par erreur avec Easy, qui le poursuivra de sa jalousie et essaiera de faire capoter ses plans amoureux. Sir Geoffrey Jolt tente sa chance avec Emelia et Flora, les deux filles de Sir Arthur, mais elles se jouent de lui. Surly surprend sa femme Easy en plein adultère mais elle s'échappe. Par une autre péripétie, Eudoria et Sir Amorous sont de nouveau surpris, mais s'échappent encore. Finalement Sir Amorous menace son propriétaire de quitter les lieux et, par avidité, Sir Twilight pousse sa femme dans ses bras et donne un banquet pour fêter son cocuage. Mais au dernier moment, alors que Sir Amorous et Eudoria vont enfin se donner l'un à l'autre, Sir Twilight débarque. Finalement, Sir Amorous épouse Emelia, Sir Jolt épouse Flora, et Eudoria reste tristement coincée avec son vieux mari.

Troupe : King's Company.

Édition utilisée : 1678.

Éditions disponibles : 1678 (x2), 1680, 1694.

Représentations connues : février 1678.

### SAISON 1678/79

Aucune pièce ne remplit les critères choisis pour la saison 1678/79.

## SAISON 1679/80

### *The Souldiers Fortune* – Thomas OTWAY

Courtine et Beaugard sont deux soldats démobilisés et pauvres. Sir Jolly Jumble, un entremetteur douteux aux allures de pervers, cherche à mettre en contact le beau Beaugard avec une certaine Lady Dunce qui l'a repéré, qui est la femme du vieux *Justice of the Peace* Sir Davy Dunce. Beaugard a au début la fierté de refuser les propositions adultères de Sir Jolly, mais on découvre finalement que Lady Dunce et Beaugard étaient amants avant son mariage et le départ de Beaugard pour batailler en France, ce qui résout le cas de conscience. Scène de satire où Beaugard et Courtine dénoncent l'hypocrisie de tous les personnages qu'ils croisent. Sir Davy a tout du parfait cocu, vieux, impuissant et antiroyaliste, mais est persuadé que sa femme est une épouse fidèle : ce qui ne l'empêche pas de payer un meurtrier pour assassiner Beaugard. Son amante et lui ont vent de ce projet et décident de jouer un tour au vieux Dunce en lui faisant croire que son plan a fonctionné et que Beaugard est mort assassiné. Étourdi de frayeur à l'idée d'être pendu en représailles, Sir Davy pousse littéralement sa femme à coucher avec Beaugard pour le « ranimer ». Ainsi le Puritain se cocufie-t-il lui-même. Courtine fait de son côté la cour à Sylvia, fille adoptive maligne et joueuse de Sir Jolly, qui se fait un plaisir de la prostituer lui-même. Sa cour est paradoxale, puisqu'il n'est pas question de mariage dans la maisonnée de Sir Jolly, qui hait l'institution. La pièce se clôt donc sur leur non-mariage, ainsi que sur le rire nerveux de Sir Davy, qui comprend qu'il est cocu, mais aussi soulagé de ne pas finir en gibier de potence.

Troupe : King's Company.

Édition utilisée : 1681.

Éditions disponibles : 1681, 1683, 1687, 1692, 1695.

Représentations connues : juin 1680, mars 1681, avril 1681, novembre 1682, novembre 1685.

## SAISON 1680/81

### *The Spanish Fryar, or, The Double Discovery* – John DRYDEN

**High plot** : Les Maures sont aux portes de la ville. Le trône a été usurpé : le vieux roi légitime croupit en prison, l'usurpateur est mort de vieillesse, et c'est désormais sa fille Leonora qui trône. Elle est promise à Bertran. De nuit, le jeune et brillant général Torrismond attaque les Maures et triomphe. Cela lui donne le droit de voir la reine dont il est amoureux : dès qu'elle l'aperçoit, le coup de foudre est réciproque malgré la désapprobation générale. La reine souhaite donc se débarrasser de Bertran à qui elle est promise, mais avant de le faire, elle lui donne l'ordre (volontairement ?) ambigu de faire exécuter le vieux roi légitime, croyant que cela faciliterait son mariage avec Torrismond. Apprenant cela, Torrismond est horrifié et Leonora regrette : le temps qu'elle envoie un contrordre cependant, Bertran a fait exécuter le vieux roi. La révolte populaire gronde, avec à sa tête Raymond, le propre père de Torrismond. Mais coup de théâtre : Torrismond découvre qu'il est en réalité le fils du roi légitime qui vient d'être exécuté. Tout devrait donc le pousser à prendre les armes contre Leonora, mais Torrismond en est incapable, car on découvre qu'il l'a épousée en secret. Finalement, Bertran révèle qu'il n'a pas fait exécuter le vieux roi : il voulait simplement tester l'amour de Leonora. Il accepte sa défaite et cède la place de fiancé de la reine à Torrismond.

**Low plot** : Lorenzo se cherche une maîtresse. Il tombe sur une femme voilée, Elvira, qui se jette sur lui : mal mariée au vieux barbon Gomez, un riche banquier, elle se cherche un amant sauveur. Pour l'aider, Lorenzo s'allie au confesseur (catholique) de sa belle, Friar Dominic, qui se servira de sa position pour faire passer des messages. C'est un personnage grotesque, obèse, corrompu, obsédé et hypocrite. Gomez se méfie de lui tout de suite, mais Dominic parvient malgré tout à organiser pour Elvira une évasion avec Lorenzo. Le soir dit, Dominic, Elvira et Lorenzo se font attraper par Gomez (avec une boîte de bijoux volés) : pris en flagrant délit, Dominic accuse Gomez bruyamment de complot, espérant le faire enfermer et juger, donc s'en débarrasser. Finalement Gomez, qui a pourtant raison, renonce à les dénoncer par lâcheté. Lorenzo critique violemment le catholique Dominic et sa corruption, dont il s'est pourtant servi. Dans un étrange final, on découvre qu'Elvira et Lorenzo sont en fait frères et sœurs.

Troupe : Duke's Company.

Édition utilisée : 1681.

Éditions disponibles : 1681, 1686, 1690, 1695, 1695 (x2).

Représentations connues : novembre 1680, mars 1681, novembre 1684, mai 1689.

### ***The Second Part of The Rover* – Aphra BEHN**

Willmore et ses amis anglais en exil arrivent à Madrid. Ce dernier est veuf de Hellena, qu'il avait épousée par amour dans la 1<sup>ère</sup> partie. À présent qu'il est libre, il poursuit frénétiquement tout ce qui porte jupon, et surtout son ancienne flamme, La Nuche, une prostituée maligne. Deux filles juives à marier arrivent en ville : ce sont deux « monstres », l'une gigantesque et l'autre minuscule, mais immensément riches. Deux compagnons comiques de Willmore, dont Blunt et Fetherfool (qui n'est pas Cavalier mais un simple *Justice of the Peace* forcé à l'exil par erreur !), se mettent en tête de les épouser. Willmore va de femme en femme : il voit Ariadne, noble et vertueuse, et la veut, d'autant plus qu'elle est promise à son meilleur ami, Beaumont qui pourtant ne l'aime pas (et réciproquement). Le cœur généreux de Willmore ne cesse cependant d'osciller entre La Nuche et Ariadne pendant toute la pièce : il se lance en même temps dans la compétition comique pour séduire les monstres dans l'espoir de sortir de sa pauvreté. Scène de théâtre dans le théâtre où Willmore se déguise en charlatan. Carlo, un vieux barbon qui a assez d'argent pour se payer La Nuche, se retrouve victime d'un *bed trick* et couche en fait avec une vieille prostituée sur le retour, Petronella, qui plus tard se retrouve aussi dans le lit de Blunt par un quiproquo. Fetherfool, qui a beau être riche, n'en est pas moins avare, et tente de voler les bijoux des « monstres ». Tout le monde se retrouve dans les bras de la mauvaise personne après une suite de quiproquo, mais la fin dissipe les malentendus : Ariadne et Beaumont acceptent mélancoliquement leur mariage. L'insatiable Willmore finit avec La Nuche, sans toutefois accepter de se marier.

Troupe : King's Company.

Édition utilisée : 1681.

Éditions disponibles : 1681.

Représentations connues : janvier 1681, avril 1681, janvier 1685, octobre 1685, janvier 1687.

### **SAISON 1681/82**

À la fin de la saison théâtrale, les deux troupes, la King's Company et la Duke's Company, fusionnent suite aux difficultés financières de la première. Les éditions originales de pièces continuent cependant de séparer les deux institutions.

### ***The London Cuckolds* – Edward RAVENSCROFT**

Trois *citizens* se disputent : Wiseacre, un tyran domestique, se vante qu'il va épouser une campagnarde qu'il a élevée lui-même pour qu'elle soit bête et soumise. Doodle vante le bel esprit de son Arabella comme sa plus grande qualité (une scène plus tard, celle-ci déplore ses piètres performances sexuelles). Quant à Dashwell, il ne fait confiance qu'à la dévotion de sa femme Eugenia. Townly et Ramble se réveillent après une beuverie : Townly explique à son ami que les femmes lui courent après parce qu'il les ignore, alors que Ramble, qui tente partout sa chance, n'obtient aucun succès. Mais il continue d'y croire et d'essayer, surtout qu'Eugenia et Arabella semblent intéressées. Ramble a d'abord rendez-vous avec Eugenia, dont le mari est providentiellement absent. Mais arrive un certain Loveday, qui se présente comme domestique à la recherche d'un emploi. Quand le mari rentre par surprise, c'est Loveday qui sauve la mise de Ramble (entre-temps caché) et Eugenia en inventant un tour de passe-passe. Le spectateur apprend qu'il est en réalité d'ex-amant d'Eugenia, mais celle-ci ne l'a pas reconnu. Plus tard, Eugenia réinvite Ramble dans son lit mais c'est Townly, qui ne faisait que passer par là, qui profite de l'occasion. Ramble, lui, s'est enfuit pour rejoindre son deuxième espoir, Arabella. En chemin, il tombe sur Peggy, la jeune campagnarde promise à Wiseacre, et en profite pour la séduire. Une fois avec Arabella, le mari rentre lui-aussi à l'improviste : Ramble reste coincé dans une fenêtre, où il se fait dépouiller et vider un pot de chambre sur la tête. Son piteux état fait de lui la risée de tous, y compris son ami. Ne se décourageant jamais, le pauvre Ramble retourne chez Eugenia, mais celle-ci est dans les bras de Loveday, qu'elle a enfin reconnu. Encore une fois, le mari revient au pire moment : Eugenia ne manque pas d'imagination pour s'en sortir, mais c'est Ramble qui sauve la situation, rendant ainsi la pareille à celui qui l'a tiré d'affaire plus tôt. Peggy et le vieux Wiseacre se marient, mais celui-ci est trop occupé par ses affaires pour consommer la nuit de noces : qu'importe, Ramble réussit enfin son coup en profitant de l'occasion. À la fin tous les cocufiages sont dévoilés : mais au lieu de se venger, les cocus se réfugient dans le déni et se chamaillent entre eux. Les femmes triomphent.

Troupe : Duke's Company.

Édition utilisée : 1682.

Éditions disponibles : 1682, 1683, 1688, 1697.

Représentations connues : novembre 1681, février 1682, novembre 1682, décembre 1682.

### ***The Royalist* – Thomas D'URFEY**

Deux opportunistes peu fiables, Slouch et Copyold, ainsi que d'autres *tenants*, attendent Sir Charles Kinglove à Boscabell sous le grand chêne royal. Arrive une femme déguisée en homme, Philippa, qui est amoureuse de Kinglove : il l'a refusée, malgré sa beauté et sa fortune, parce qu'elle était fille de Roundheads. Elle le suit désormais fidèlement, mais en secret, déguisée en homme. Kinglove, lui, a tout perdu par loyauté : un peu plus tard, on lui annonce même que son *estate* est séquestré, ce qu'il supporte avec stoïcisme. Il est accompagné de son ami Heartall, royaliste lui aussi mais nettement moins fervent. Les deux compères sont emmenés par leurs ennemis Sir Oliver Oldcut et Justice Eitherside (comme son nom l'indique, un corrompu) en résidence surveillée chez le vieux Oldcut. Bien sûr la femme du barbon dissident s'entiche de



Kinglove, comme sa cousine Aurelia de Heartall. Arrive Captain Jonas, lui aussi un opportuniste qui sème de fausses rumeurs de complot pour rendre les Whigs hystériques. Passage satirique où les deux royalistes dénoncent la corruption du monde. Camilla, la femme de Oldcut, entreprend donc de séduire Kinglove : celui-ci, qui a une faiblesse pour les femmes, ne résiste pas, et Philippa souffre secrètement. L'adultère n'est cependant pas consommé, car Camilla et Kinglove se concentrent plutôt sur l'humiliation qu'ils vont faire subir au mari : Kinglove impose comme défi à Camilla de l'humilier de trois façons différentes. Celle-ci relève le défi. Kinglove dort ensuite dans le même lit que son « acolyte » Philippa, le désir monte mais Philippa ne révèle pas sa vraie identité. Jonas va parler à Kinglove en espérant le faire avouer qu'il est papiste, ce qui n'arrive pas. La pièce se déplace alors à Londres. Copyhold et Slouch débarquent émerveillés à la capitale et tentent de choisir un camp, royaliste ou Commonwealth, mais reçoivent une bastonnade des deux côtés. Jonas les intercepte et les souloie pour qu'ils déposent de faux témoignages contre Kinglove, tout comme il corrompt une jeune femme pour faire croire que Philippa (toujours habillée en homme) l'a violée. Pendant ce temps, Heartall a consommé avec Aurelia mais, bon prince, l'aide à trouver un mari stupide qui leur permettra de continuer de s'amuser ensemble en toute tranquillité : Justice Eitherside est tout désigné. Une scène de satire dans la coffee-house. A la fin, les faux témoignages sont découverts, Kinglove découvre la fidélité de Philippa et l'épouse (en plus elle est riche), rit de bon cœur aux tours cruels joués par Camilla à son mari et récupère son *estate*. Quant à Eitherside, il est tombé dans le piège en épousant Aurelia, qui en plus n'a pas un sou.

Troupe : Duke's Company.

Édition utilisée : 1682.

Éditions disponibles : 1682.

Représentations connues : janvier 1682.

### ***The City-Heiress, or, Sir Timothy Treat-all* – Aphra BEHN**

Sir Timothy Treat-all déshérite son neveu Tom Wilding pour son comportement immoral et son allégeance Tory. Ce dernier est un grand séducteur : il courtise avec succès Lady Galliard, une belle veuve (que convoite aussi son ami Sir Charles Meriwill), entretient une prostituée (Diana) et planifie sans conviction un mariage avec Charlot Getall, une héritière de la City folle de lui. Tous admirent la virtuosité amoureuse de Wilding, surtout Sir Anthony Meriwill, oncle de Charles, qui désespère de voir son neveu devenir enfin un parfait *rake* : il décide de se charger de son éducation en l'obligeant à abandonner les méthodes précieuses qui le cantonnent à l'échec. Pendant ce temps, Wilding accumule les conquêtes, et on voit les trois femmes tomber une par une dans son lit. On découvre que le vieil oncle Treat-all, déjà ridicule par son whiggisme militant, cherche qui plus est à rivaliser avec son propre neveu en partant à l'assaut lui aussi de l'héritière Charlot. L'occasion est trop belle pour Wilding, qui déguise sa prostituée Diana en Charlot : la vieille dupe tombe dans le piège et l'épouse. Pour continuer de s'amuser, Wilding se fait recevoir chez son oncle, qui tient table ouverte à l'élite Whig, en se déguisant en ambassadeur de Pologne. Il va jusqu'à proposer à son oncle la couronne de Pologne ! En même temps, il vole à son oncle ses titres de propriétés, ce qui empêche de fait le vieux de le déshériter. Finalement, Charles parvient à épouser la veuve Galliard (même si elle reste amoureuse éperdue de Wilding), et Wilding se réserve naturellement la riche héritière... sans être nullement puni pour ses nombreux mensonges et manipulations.

Troupe : King's Company.

Édition utilisée : 1682.

Éditions disponibles : 1682, 1698 (2x).  
Représentations connues : avril 1682, mai 1682.

## SAISON 1682/83

### *City Politiques* – John CROWNE

Florio, un débauché, se réjouit de l'élection de Paulo Camillo comme « Podestà » de Naples, élection qu'il dit avoir orchestrée, car cela lui permet de coucher tranquillement avec la femme de celui-ci, Rosaura. Pour faciliter ses affaires, il feint d'être mourant. Artall, un personnage étrange, débauché lui aussi, fait de même : il se fait passer pour Florio en séduisant la femme du vieil avocat Bartoline, Lucinda. Crafty, le fils du nouveau Podestà, se prend pour un intellectuel : il vient voir Florio pour avoir des conseils... pour séduire la nouvelle femme de son père, Rosaura, dont il dit être amoureux ! Florio, qui pourtant est roué, est choqué -qui plus est, il s'agit de sa propre maîtresse. Le fils dénaturé trahira d'ailleurs à la fin son propre parti, père compris. Le parti du Podestà (« Whig »), et les éléments populaires qui le suivent (symbolisés par le personnage du Bricklayer) révèlent d'ailleurs assez vite leur idiotie : sur de simples rumeurs de complot, ils deviennent hystériques et sont prêts à mettre la ville en arme. Apparaît le vieil avocat Bartoline, marié à la jeune Lucinda (et cocu), un personnage à la fois égoïste, vénal, ridicule (il a un défaut de prononciation) mais aussi puissant et très inquiétant : il sert côté Whig, mais est aussi ouvertement mercenaire et sans scrupules. Des rumeurs d'invasion française (encore lancées par Florio, qui veut profiter de la confusion pour continuer ses amours adultères) aidée par une imaginaire faction Tory circulent et se mêlent à des contre-rumeurs : personne ne sait où est la vérité, mais cela n'empêche guère le Podestà de mettre toute la ville en arme illégalement, c'est à dire sans l'autorisation du Gouverneur. Les Whigs finissent par se trahir les uns les autres dans un flot de mensonges et de faux témoignages, jusqu'à ce que le Gouverneur revienne mettre de l'ordre et réduire tout le monde au silence, faute de pouvoir rétablir la vérité. Ce Gouverneur énonce une moralité (laisser les affaires d'Etats à ceux qui sont nés pour ça, implicitement les Tory) mais que rend très précaire l'épilogue qui suit : l'avocat Whig Bartoline y met sa puissance au service du plus offrant, les Tory, avec une allégeance qui semble déjà précaire.

Troupe : King's Company.

Édition utilisée : 1683.

Éditions disponibles : 1683, 1685, 1688, 1693.

Représentations connues : janvier 1683, novembre 1685.

## SAISON 1683/84

Aucune pièce ne remplit les critères choisis pour la saison 1683/84.

## SAISON 1684/85

### *Sir Courtly Nice: or, It Cannot Be* – John CROWNE

Les familles Bellguard et Farewell sont ennemies jurées depuis toujours. Leonora est promise en mariage par son frère, Lord Bellguard, à un riche imbécile, Sir Courtly Nice, alors qu'elle aime en secret son ennemi, le beau Farewell. Elle s'en confie à son amie Violante, qui justement est promise à Lord Bellguard tout en étant aimée par Surly, un autre personnage *humour*. La maisonnée est agitée par les disputes de deux excités, Testimony et Hothead, le premier fanatique Puritain et anti-papiste, le second royaliste farouche et prêt à en découdre. Leonora

est surveillée par une vieille tante qui, sous couvert d'austérité, a un œil sur le prétendant ridicule de sa nièce, Sir Courtly Nice. Le fringuant Farewell, pour obtenir Leonora, a un atout dans sa manche : le douteux Crack, diplômé d'Oxford. Pour jouer un tour au frère possessif, celui-ci se déguise en tailleur pour apporter discrètement à Leonora un portrait de son amant. Lord Bellguard tombe sur le portrait et entre dans une colère noire, mais Crack a plus d'un tour dans son sac : il se déguise en riche marchand colonial venu donner un héritage faramineux, et tire Leonora d'affaire. Dans un quiproquo comique, la vieille tante croit que c'est elle que le lâche Nice vient courtiser. Les ruses de Crack fonctionnent, mais aucun mariage n'a lieu à la fin : la pièce se clôt sur la vieille tante humiliée, et les deux idiots Testimony et Hothead qui continuent de se chamailler.

Troupe : King's Company.

Édition utilisée : 1685.

Éditions disponibles : 1685 (x2), 1693.

Représentations connues : mai 1685, novembre 1685, mai 1686, novembre 1686, janvier 1687, mai 1689, avril 1690.

### **SAISON 1685/86**

Aucune pièce ne remplit les critères choisis pour la saison 1685/86.

### **SAISON 1686/87**

Aucune pièce ne remplit les critères choisis pour la saison 1686/87.

### **SAISON 1687/88**

#### ***The Squire of Alsatia* – Thomas SHADWELL**

Belfond Senior, héritier de Sir William Belfond, a été éduqué à la campagne à la dure par un père qui s'est cru prudent en se montrant autoritaire. Il est donc fasciné par des voyous avec qui il s'est fourvoyé une fois arrivé en ville : Shamwell, Cheatly et Hackum, qui l'émerveillent avec leurs manières canailles. Le père prévoit pour son héritier un mariage avec une très riche Puritaine. Il a aussi un autre fils, Belfond Junior, qu'il a fait adopter par son frère, Sir Edward. Ce second fils a reçu une éducation beaucoup plus libérale fondée sur la confiance : jusqu'à la fin, Sir Edward fait en effet confiance à son fils, même lorsque des rumeurs circulent à propos du comportement de celui-ci. Junior n'est pas parfait, mais il est modéré dans son vice : on découvre qu'il a séduit Lucia, envers qui il a une grande affection même s'il n'a pas l'intention de l'épouser car il aime sa promise Isabella. Une autre de ses anciennes flammes (Mrs Termagant) arrive sur scène en prétendant attendre de lui un enfant : elle est présentée comme folle et le poursuit. Sir William cherche à remettre son fils Senior sur le droit chemin et le poursuit dans les tavernes, mais la pègre londonienne l'en chasse. Les "amis" de Senior le trahissent : Senior évite de justesse, grâce à l'intervention de son petit frère, un mariage avec une soi-disant héritière, en fait Termagant. Isabella se libère de son père Puritain en épousant Junior, et sa soeur Theresia épouse Truman, ami fidèle de Junior. Une fois les deux mariages actés, Sir Edward apaise tous les esprits en donnant généreusement de l'argent aux deux femmes séduites par son fils,

Termagant et Lucia. Senior se repent et Sir William reconnaît que son éducation trop stricte est responsable des malheurs de son fils aîné, et Junior se félicite de cette fin apaisée.

Troupe : King's Company.

Édition utilisée : 1688.

Éditions disponibles : 1688 (x2), 1692, 1693, 1699.

Représentations connues : mai 1688, novembre 1689.

# Bibliographie

## I. CORPUS

- BEHN, Aphra, *The Debauchee: or, the Credulous Cuckold*, Londres, John Amery, 1677.  
– *The Rover: or, The Banish't Cavaliers*, Londres, John Amery, 1677.  
– *The Town-Fopp: or Sir Timothy Tawdrey*, Londres, James Magnes and Richard Bentley, 1677.  
– *The Second Part of the Rover*, Londres, Jacob Tonson, 1681.  
– *The City-Heiress: or, Sir Timothy Treat-all*, Londres, D. Brown, 1682.
- CARYLL, John, *Sir Salomon; or, The Cautious Coxcomb*, Londres, Henry Herringman, 1671.
- CAVENDISH, William, *The Humorous Lovers*, Londres, Henry Herringman, 1677.
- CROWNE, John, *The Countrey Wit*, Londres, James Magnes and Richard Bentley, 1675.  
– *City Politiques*, Londres, Richard Bentley and Joseph Hindmarsh, 1683.  
– *Sir Courtly Nice: or, It cannot be*, Londres, Richard Bentley and Joseph Hindmarsh, 1685.
- D'URFEY, Thomas, *A Fond Husband: or, The Plotting Sisters*, Londres, James Magnes and Richard Bentley, 1677.  
– *Madam Fickle: or the Witty False One*, Londres, James Magnes and Richard Bentley, 1677.  
– *The Royalist*, Londres, Joseph Hindmarsh, 1682.
- DAVENANT, William, *The Rivals*, Londres, William Cademan, 1668.
- DRYDEN, John, *The Wild Gallant*, Londres, Henry Herringman, 1669.  
– *An Evening's Love, or the Mock-Astrologer*, Londres, Henry Herringman, 1671.  
– *Marriage A-la-Mode*, Londres, Henry Herringman, 1673.  
– *The Assination: or, Love in a Nunnery*, Londres, Henry Herringman, 1673.  
– *The Spanish Fryar or, The Double Discovery*, Londres, Richard Tonson and Jacob Tonson, 1681.  
– *Sir Martin Marr-all: or, The Feign'd Innocence*, Londres, Henry Herringman, 1691.
- ETHEREGE, George, *The Comical Revenge; or, Love in a Tub*, Londres, Henry Herringman, 1664.  
– *She Wou'd if She Cou'd*, Londres, Henry Herringman, 1668.

- *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter*, Londres, Henry Herringman, 1676.
- HOWARD, Robert, *The Surprisal*, Londres, Henry Herringman, 1665.  
 – *Five new Plays, viz. The Surprisal, The Committee, Comedies, and The Indian Queen, The Vestal Virgin, The Duke of Lerma, Tragedies*, 2e éd., Londres, Henry Herringman, 1692.
- LACY, John, *The Old Troop: or, Monsieur Raggou*, Londres, William Crook and Thomas Dring, 1672.
- LEANERD, John, *The Rambling Justice, or the Jealous Husbands*, Londres, Thomas Orrell and James Vade, 1678.
- OTWAY, Thomas, *The Souldiers Fortune*, Londres, James Magnes and Richard Bentley, 1681.
- RAVENS-CROFT, Edward, *The London Cuckolds*, Londres, John Hindmarsh, 1682.
- RHODES, Richard, *Flora's Vagaries*, Londres, William Cademan, 1670.
- SEDLEY, Charles, *The Mulberry-Garden*, Londres, Henry Herringman, 1668.
- SHADWELL, Thomas, *The Sullen Lovers: or, the Impertinents*, Londres, Henry Herringman, 1668.  
 – *The Humorists*, Londres, Henry Herringman, 1671.  
 – *The Squire of Alsatia*, Londres, James Knapton, 1688.
- WILSON, John, *The Cheats*, Londres, John Ford, 1671.
- WYCHERLEY, William, *The Country-Wife*, Londres, Thomas Dring, 1675.
- SHADWELL, Thomas, *Epsom-Wells*, Londres, Henry Herringman, 1673.  
 – *The Virtuoso*, Londres, Henry Herringman, 1676.
- ST SERFE, Thomas, *Tarugo's Wiles: or, the Coffee-House*, Londres, Henry Herringman, 1668.
- STAPYLTON, Robert, *The Slighted Maid*, Londres, Thomas Dring, 1663.

## II. AUTRES SOURCES PRIMAIRES

- ANONYME, *Mirth in Abundance*, Londres, Francis Grove, 1659.  
 – *Rallerie A la Mode Consider'd: or, The Supercilious Detractor*, Londres, Henry Million, 1673.  
 – *Heraclitus Ridens: at a dialogue between Jest and Earnest, concerning the times*, Londres, B. Tooke, 1681.  
 – *A Satyr against the French*, Londres, Randall Taylor, 1690.  
 – *Mundus Foppensis: or, The Fop Display'd*, Londres, John Harris, 1691.

- BEHN, Aphra, *The Roundheads, or, The Good Old Cause*, Londres, D. Brown and H. Rhodes, 1682.  
 – *The Luckey Chance, or, An Alderman's Bargain*, Londres, R.H. for W. Canning, 1687.
- BURNET, Gilbert, *Some Passages of the Life and Death of the Right Honourable John, Earl of Rochester, who does the 26th of July, 1680*, Londres, Richard Chiswel, 1680.
- CARTWRIGHT, William, *The Lady-errant*, Londres, Humphrey Moseley, 1651.
- CENTLIVRE, Susanna, *The Basset-table*, Londres, William Turner, 1706.
- CHARLES I, *Eikon Basilike, the Pourtraicture of His Sacred Majestie in his Solitudes and Sufferings*, Londres, 1649.
- CIBBER, Colley, *The Lady's Last Stake*, Londres, Henry Lintot, 1747.
- COLLIER, Jeremy, *A Short View of the Immorality, and Profaneness of the English Stage Together with the Sense of Antiquity upon this Argument*, Londres, S. Keble, R. Sare and H. Hindmarsh, 1698.
- COWLEY, Abraham, *Cutter of Coleman-Street*, Londres, Henry Herringman, 1663.
- CROWNE, John, *Calisto, or, The Chaste Nymph*, Londres, James Magnes and Richard Bentley, 1675.
- D'URFEY, Thomas, *Sir Barnaby Whigg, or, No Wit Like a Womans*, Londres, Joseph Hindmarsh, 1681.
- DAVENANT, William, *Poem to the King's Most Sacred Majesty*, Londres, Henry Herringman, 1663.  
 – *The Man's the Master*, Londres, Henry Herringman, 1669.
- DE LA PLACE, Pierre-Antoine, *Le Théâtre anglois*, Londres, 1746.
- DENHAM, John, *The Sophy*, Londres, Richard Hearne et Thomas Walkley, 1642.  
 – *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*, Londres, G. Bedell and T. Collins, 1660.
- DOWNES, John, *Roscius Anglicanus; or, An Historical View of the Stage*, Robert D. Hume et Judith Milhous (éd.), Londres, Society for Theatre Research, 1987.
- DRYDEN, John, *Astraea Redux. A Poem on the Happy Restoration and Return of his Sacred Majesty Charles the Second*, Londres, Henry Herringman, 1660.  
 – *Of Dramatick Poesie*, Londres, Henry Herringman, 1668.  
 – *Secret-love, or, The Maiden-queen*, Londres, Henry Herringman, 1668.  
 – *The Conquest of Granada by the Spaniards in two parts*, Londres, Henry Herringman, 1672.  
 – *Absalom and Achitophel, A Poem*, Londres, Jacob Tonson, 1681.



- *The Works of John Dryden*, Hugh Thomas Swedenberg, Edward Niles Hooker et Vinton Aadam Dearing (éd.), Berkeley, University of California Press, 1956, 17 vol.
- ELLIS, Clement, *Vanity of Scoffing: or, A Letter to a Witty Gentleman*, Londres, R. Rouston, 1674.
- EVELYN, John, *Tyrannus, or the Mode in a discourse of sumptuary laws*, Londres, J. Bedel, T. Collins and J. Crook, 1661.
- FARET, Nicolas, *The Honest Man: or, The Art to Please in Court*, Londres, Thomas Harper, for Edward Blount, 1632.
- FILMER, Robert, *Patriarcha, or The Natural Power of Kings*, Londres, printed for Walter Davis, 1680.
- HOBBS, Thomas, *The Clarendon Edition of the Works of Thomas Hobbes, vol. 4: Leviathan: The English and Latin Texts*, Noel Malcolm (éd.), Oxford, Clarendon Press, 2012.
- HORACE, *Satires, Epistles, Art of Poetry*, H. Rushton Fairclough (trad.), Cambridge (MA), Harvard University Press, coll. « Loeb Classical Library », 1926.
- HOWARD, Edward, *The Man of Newmarket*, Londres, J.C. for W. Crook, 1678.
- HOWARD, Robert, *Four New Plays*, Londres, Henry Herringman, 1665.
- JONSON, Ben, *The Comicall Satyre of Every Man out of his Humour*, Londres, William Holme, 1600.
- JUVENAL, *The satires of Decimus Junius Juvenalis translated into English verse by Mr. Dryden and severall other eminent hands. To which is prefix'd a discourse concerning the original and progress of satire*, Londres, Jacob Tonson, 1697.
- KILLIGREW, Thomas, *Comedies and Tragedies*, Londres, Henry Herringman, 1664.
- L'ESTRANGE, Roger, *Considerations and Proposals in Order to the Regulation of the Press*, Londres, A.C., 1663.
- LANGBAINE, Gerard, *An Account of the English Dramatick 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*, Londres, Nicholas Cox, 1687.
- LANGBAINE, Gerard et Charles GILDON, *The Lives and Characters of the English Dramatick Poets*, Londres, Tho. Leigh and William Turner, 1699.
- LOUIS XIV, *Mémoires de Louis XIV ou le Métier de roi*, Joël Cornette (éd.), Paris, Tallandier, 2007.
- LUCRETIUS, *De Natura Rerum*, Thomas Creech (trad.), Londres, L. Lichfield, 1682.

- MAGALOTTI, Lorenzo, *Travels of Cosmo the Third, Grand Duke of Tuscany, through England, during the reign of King Charles the Second*, Londres, J. Mawman, 1669.
- MARVELL, Andrew, *An Account of the Growth of Popery and Arbitrary Power in England*, Londres, 1677.
- MOLIERE, *Oeuvres complètes*, Georges Couton (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.
- MORITZ, Karl Philipp, *Travels, Chiefly on Foot, Through Several Parts of England, in 1782*, Londres, G.G. and J. Robinson, 1795.
- PEPYS, Samuel, <https://www.pepysdiary.com/> (en ligne, consulté jusqu'au 7 juillet 2020)
- PHILIPS, Edward, *Theatrum Poetarum, or A Compleat Collection of the Poets*, Londres, Charles Smith, 1675.
- SAVILLE, George Marquis of Halifax, *A Character of King Charles II*, Dublin, James Esdall, 1750.
- SHADWELL, Thomas, *The Miser*, Londres, Thomas Collins and John Ford, 1672.  
 – *The Lancashire-witches and Tegue O Divelly, The Irish Priest*, Londres, John Starkey, 1682.  
 – *The Royal Shepherdess*, Londres, Henry Herringman, 1691.
- SUCKLING, John, *Aglaure*, Londres, John Haviland and Thomas Walkley, 1638.
- TATHAM, John, *The Rump, or, The Mirrour of the Late Times*, Londres, W. Godbid for R. Bloome, 1660.  
 – *Knavery in all Trades, or, The coffee-house*, Londres, W. Gilbertson and H. Marsh, 1664.
- VANBRUGH, John, *The Relapse, or, Virtue in Danger*, Londres, Samuel Briscoe, 1697.
- VILLIERS, Georges, *The Rehearsal*, Londres, Thomas Dring, 1672.
- WILKINS, John, *An Essay towards a Real Character, and a Philosophical Language*, Londres, Sa. Gellibrand and John Martyn, 1668.
- WYCHERLEY, William, *The Plain-Dealer*, Londres, James Magnes and Richard Bentley, 1677.

### **III. SOURCES SECONDAIRES**

- ACKROYD, Peter, *Dressing Up, Transvestism and Drag: The History of an Obsession*, New York, Simon and Schuster, 1979.  
 – *The History of England (vol III): Civil War*, Londres, Macmillan, 2015.

- ADAMS, Percy G., « What Happened in Olivia's Bedroom ? Or Ambiguity in The Plain Dealer », dans Thomas Austin Kirby et William John Olive (éd.), *Essays in Honor of Esmond Linworth Marilla*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1970, p. 174-187.
- ADAMSON, J. S. A., *The Princely Courts of Europe. Rituals, Politics and Culture under the Ancien Regime, 1500-1750*, Londres, Seven Dials, 2000.
- AKKERMAN, Nadine, *Invisible Agents: Women and Espionage in Seventeenth-Century Britain*, Oxford, Oxford University Press, 2018.
- ALBALA, Ken, « The Use and Abuse of Chocolate in 17th Century Medical Theory », *Food and Foodways*, vol. 15, n° 1-2, 2007, p. 53-74.
- ALLEN, Ned Bliss, *The Sources of John Dryden's Comedies*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1935.
- AMOSSY, Ruth, *Les Idées reçues, sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.
- ANDERSON, Misty G., *Female Playwrights and Eighteenth-Century Comedy: Negotiating Marriage on the London Stage*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2002.
- ANDREW, Donna T., *Aristocratic Vice. The Attack on Duelling, Suicide, Adultery and Gambling in Eighteenth-Century England*, New Haven, Yale University Press, 2013.
- ANGEL-PEREZ, Elisabeth, « 'In the heart of each joke hides a little holocaust' (George Tabori): Horrendhilarious Wit on the British Contemporary Stage », *Miranda*, n° 19, 2019.
- ARBER, Edward, *A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London; 1554-1640*, Londres, publication privée, 1875, 5 vol.  
– *The Term Catalogues, 1668-1709*, Londres, publication privée, 1903.
- ARCHER, Stanley L., « The Epistle Dedicatory in Restoration Drama », *Restoration and Eighteenth Century Theatre Research*, n° 10, 1971, p. 8-13.
- ASHTON, John, *The History of Gambling in England*, Montclair, Patterson Smith, 1969.
- ASHTON, T.S., *An Economic History of England: The Eighteenth Century*, Londres, Methuen, 1955.
- AUGUSTINE, Matthew C. et Steven N. ZWICKER (éd.), *Lord Rochester in the Restoration World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- BACKSCHEIDER, Paula R., *Spectacular Politics: Theatrical Power and Mass Culture in Early Modern England*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1993.
- BAKER, John H., *An Introduction to English Legal History*, 5th éd., Oxford, Oxford University Press, 2019.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Le Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.  
– *Esthétique et théorie du roman*, Daria Olivier (trad.), Paris, Gallimard, 1978.

- BALLASTER, Ros, *Seductive Forms: Women's Amatory Fiction from 1684-1740*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- « Rivals for the Repertory: Theatre and Novel in Georgian London », *Restoration and Eighteenth Century Theatre Research*, vol. 1, n° 27, Summer 2012, p. 5-24.
  - « Rochester, Behn and Enlightenment Liberty », dans Matthew C. Augustine et Steven N. Zwicker (éd.), *Lord Rochester in the Restoration World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 207-230.
- BALME, Christopher B., *The Theatrical Public Sphere*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- BARBERIS, Pierre, *Aux Sources du réalisme : aristocrates et bourgeois*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978.
- *Le Prince et le Marchand : Idéologiques : la littérature, l'histoire*, Paris, Fayard, 1980.
- BARKER, Hannah et Elaine CHALUS (éd.), *Gender in Eighteenth-Century England*, Harlow, Longman, 1997.
- BARKER-BENFIELD, G.J., *The Culture of Sensibility: Sex and Society in Eighteenth-Century Britain*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
- BARRY, Jonathan, Marianne HESTER et Gareth ROBERTS, *Witchcraft in Early Modern Europe: Studies in Culture and Belief*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- BARTON, Anne, « Harking Back to Elizabeth: Ben Jonson and Caroline Nostalgia », *EHL*, vol. 48, n° 4, 1981, p. 706-731.
- *The Names of Comedy*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- BASSNETT, Madeline, « Restoring the Royal Household: Royalist Politics and the Commonwealth Recipe Book », *Early English Studies*, vol. 2, 2009.
- BATAILLE, Georges, *La Part maudite*, Paris, Editions de Minuit, 1967.
- BATTESTIN, Martin C., *The Providence of Wit*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1989.
- BAWCUTT, N. W. (éd.), *The Control and Censorship of Caroline Drama: The Records of Sir Henry Herbert, Master of the Revels, 1623-73*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- BEAR, A.S., « Criticism and Social Change: The Case of Restoration Drama », *Komos II*, 1969, p. 23-31.
- BEDDARD, Robert (éd.), *The Revolutions of 1688*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- BEIK, William, *Absolutism and Society in Seventeenth-Century France: State Power and Provincial Aristocracy in Languedoc*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- BELJAME, Alexandre, *Le Public et les hommes de lettres au dix-huitième siècle (1660-1744)*, Paris, Hachette, 1881.

- BELLANY, Alastair James, *The Politics of Court Scandal in Early Modern England: News Culture and the Overbury Affair, 1603-1660*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- BENICHO, Paul, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948.
- BENTLEY, Gerald Eades, *Shakespeare and Jonson: Their Reputations in the Seventeenth Century Compared*, Chicago, University of Chicago Press, 1945.
- BENTLEY, Gerald Eades, *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time, 1590-1642*, Princeton, Princeton University Press, 1971.
- BERG, Maxine et Helen CLIFFORD (éd.), *Consumers and Luxury: Consumer Culture in Europe 1650-1850*, Manchester, Manchester University Press, 1999.
- BERKELEY, David S., « The Penitent Rake in Restoration Comedy », *Modern Philology*, vol. 49, n° 4, mai 1952, p. 223-233.  
 – « 'Préciosité' and the Restoration Comedy of Manners », *Huntington Library Quarterly*, vol. 18, n° 2, février 1955, p. 109-128.  
 – « The Art of 'Whining' Love », *Studies in Philology*, vol. 52, n° 3, juillet 1955, p. 478-496.
- BERTON-CHARRIERE, Danièle et Monique VENUAT (éd.), *Témoigner à l'âge classique et moderne : des sens au sens*, Paris, Honoré Champion, 2019.
- BERTRAND, Dominique, *Dire le rire à l'âge classique. Représenter pour mieux contrôler*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1995.
- BEVINGTON, David et Peter HOLBROOK (éd.), *The Politics of the Stuart Court Masque*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- BILLACOIS, François, *Le Duel dans la société française des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Editions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1986.
- BIRDSALL, Virginia Ogden, *Wild Civility: The English Comic Spirit on the Restoration Stage*, Bloomington, Indiana University Press, 1970.
- BLACK, Jeremy, *Eighteenth-Century Britain 1688-1783*, Basingstoke, Palgrave, 2001.
- BLADGEN, Cyprian, *The Stationers's Company: A History, 1403-1959*, Londres, George Allen & Unwin, 1960.
- BLOCKER, Déborah, *Instituer un « art » : Politiques du théâtre dans la France du premier XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- BOODY SCHUMPETER, Elizabeth, *English Overseas Trade Statistics 1697-1808*, Oxford, Clarendon Press, 1960.
- BOOTH, Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, Chicago, University of Chicago Press, 1974.

- BOSWELL, Eleanor, *The Restoration Court Stage (1660-1702)*, Londres, George Allen & Unwin, 1966.
- BOUCÉ, Paul-Gabriel (éd.), *Sexuality in Eighteenth-Century Britain*, Manchester, Manchester University Press, 1982.
- BOURGUIGNAT, Elisabeth, *Persifler au siècle des Lumières*, Paris, Creaphis Editions, 2016.
- BOURGUIGNAT, Elisabeth et Aurelien LORGNIER, « Le Rôle du rire dans les organisations », *Le Journal de l'Ecole de Paris de Management*, vol. 3, n° 119, 2016, p. 8-16.
- BRADDICK, Michael J., *State Formation in Early Modern England c.1550-1750*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- BRAGA RIERA, Jorge, *Classical Spanish Drama in Restoration English (1660-1700)*, Philadelphia, John Benjamins PubCo, 2009.
- BRAITHWAITE, William Stanley (éd.), *The Book of Restoration Verse*, Londres, Duckworth, 1909.
- BRAVERMAN, Richard, *Plots and Counterplots: Sexual Politics and the Body Politic in English Literature, 1660-1730*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- BRAY, Alan, *Homosexuality in Renaissance England*, Londres, Gay Men's Press, 1992.
- BREITENBERG, Mark, *Anxious Masculinities in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- BRENDECKE, Arndt et Peter VOGT (éd.), *The End of Fortuna and the Rise of Modernity*, Berlin, Walter de Gruyter, 2017.
- BREWER, John, *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century*, Londres, Harper Collins, 1997.
- BREWER, John et Roy PORTER (éd.), *Consumption and the World of Goods*, Londres, Routledge, 1993.
- BRIOIST, Pascal, Hervé DREVILLON et Pierre SERNA, *Croiser le fer : Violence et culture de l'épée dans la France moderne (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.
- BRISSENDEN, R.F., *Virtue in Distress: Studies of the Novel of Sentiment from Richardson to Sade*, Londres, Macmillan, 1974.
- BROOKS, Helen E.M., *Actresses, Gender, and the Eighteenth-Century Stage: Playing Women*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015.
- BROWN, Frank E., « Continuity and Change in the Urban House: Development in Domestic Space Organisation in Seventeenth-Century London », *Comparative Studies in Society and History*, vol. 28, n° 28, juillet 1986, p. 558-590.
- BRUCE, Donald, *Topics of Restoration Comedy*, Londres, Gollancz, 1974.

- BRYANT, Arthur, *King Charles II*, Londres, Longman, 1931.
- BRYSON, Anna, *From Courtesy to Civility: Changing Codes of Conduct in Early Modern England*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- BULLARD, Rebecca, *The Politics of Disclosure, 1674-1725*, Londres, Routledge, 2016.
- BULLARD, Rebecca et Rachel CARNELL (éd.), *The Secret History in Literature, 1660-1820*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.
- BULMAN, William J., « Publicity and Popery on the Restoration Stage: Elkanah Settle's 'The Empress of Morocco' in Context », *Journal of British Studies*, vol. 51, n° 2, avril 2012, p. 308-339.
- BURFORD, E.J., *Wits, Wenchers, and Wantons -London's Low Life: Covent Garden in the Eighteenth Century*, Londres, Robert Hale, 1986.
- BURKE, Peter, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven, Yale University Press, 1992.  
 – *Secret History and Historical Consciousness: From Renaissance to Romanticism*, Brighton, Edward Everett Root, 2016.  
 – *English Night Life*, Londres, Batsford, 1941.
- BURNS, Edward, *Restoration Comedy: Crises of Desire and Identity*, Basingstoke, Macmillan, 1987.
- BURNS, J. H. et Mark GOLDIE (éd.), *The Cambridge History of Political Thought 1450–1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- BUSH-BAILEY, Gilli, *Treading the Bawds: Actresses and Playwrights on the Late-Stuart Stage*, Manchester, Manchester University Press, 2006.
- BUTLER, Martin, *The Stuart Court Masque and Political Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- BUTTERFIELD, Henry, *The Whig Interpretation of History*, Londres, Bell, 1931.
- BYWATERS, David, « Representations of the Interregnum and Restoration in English Drama of the Early 1660s », *The Review of English Studies*, vol. 60, n° 244, avril 2009, p. 255-270.
- CALLOW, John, *The Making of King James II: The Formative Years of a Fallen King*, Sutton, Stroud, 2000.
- CANDIARD, Céline, *Esclaves et Valets Vedettes dans les comédies de la Rome antique et la France d'Ancien Régime*, Paris, Honoré Champion, 2017.
- CAPDEVILLE, Valérie et Eric FRANCALANZA (éd.), *La Sociabilité en France et en Grande-Bretagne : L'émergence d'un nouveau modèle de société*, Paris, Le Manuscrit, 2014.
- CAPDEVILLE, Valérie et Alain KERHERVE (éd.), *British Sociability in the Long Eighteenth Century: Challenging the Anglo-French Connection*, Woodbridge, Boydell Press, 2019.

- CAPP, Bernard, « Bigamous Marriage in Early Modern England », *The Historical Journal*, vol. 52, n° 3, septembre 2009, p. 537-556.  
– *England's Culture Wars: Puritan Reformation and its Enemies in the Interregnum, 1649-1660*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- CARRUTHERS, Bruce G., *City of Capital: Politics and Markets in the English Financial Revolution*, Princeton, Princeton University Press, 1996.
- CARTER, Philip, « Gender in Eighteenth-Century England: Roles, Representations and Responsibilities », dans Hannah Barker et Elaine Chalus (éd.), *Men About Town : Representation of Foppery and Masculinity in Early Eighteenth-Century Urban Society*, New York, Longman, 1997.
- CATHCART BORER, Mary, *The Story of Covent Garden*, Londres, Hale, 1984.
- CECIL, C.D., « Delicate and Indelicate Puns in Restoration Comedy », *The Modern Language Review*, vol. 61, n° 4, 1966, p. 572-578.
- CHAMPION, Justin, John COFFEY, Tim HARRIS et John MARSHALL (éd.), *Politics, Religion and Ideas in Seventeenth- And Eighteenth-Century Britain, essays in honour of Mark Goldie*, Martlesham, Boydell Press, 2019.
- CHANNELL-PURDY, Marilyn, « 'Circe' and Thomas Otway's 'The Souldier's Fortune' », *James Joyce Quarterly*, vol. 28, n° 3, Printemps 1991, p. 651-655.
- CHARLES II, *The Letters, Speeches and Declarations of King Charles II*, Arthur Bryant (éd.), Londres, Cassell and Company, 1935.
- CHERNAIK, Warren L., *Poetry of Limitation*, New Haven, Yale University Press, 1968.  
– *Sexual Freedom in Restoration Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- CHILDS, John, *The Army, James II and the Glorious Revolution*, Manchester, Manchester University Press, 1980.
- CLARE, Janet, *Drama of the English Republic: 1649-1660*, Manchester, Manchester University Press, 2002.
- CLARK, J.C.D., *Revolution and Rebellion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.  
– *English Society 1660-1832: Religion, Ideology and Politics during the Ancient Regime*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- CLARK, Peter, *British Clubs and Societies, 1500-1800: The Origins of an Associational World*, Oxford, Clarendon Press, 2000.
- CLAYDON, Tony, *Europe and the Making of England 1660-1760*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- CLAYDON, Tony et Charles-Édouard LEVILLAIN (éd.), *Louis XIV Outside In: Images of the Sun King Beyond France, 1661-1715*, Farnham, Ashgate, 2015.



- CLINES, Robert John, « The Converting Sea: Religious Change and Cross-Cultural Interaction in the Early Modern Mediterranean », *History Compass*, vol. 17, n° 1, octobre 2018.
- CLOPPER, Lawrence M., *Drama, Play, and Games: English Festive Culture in the Medieval and Early Modern Period*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.
- CLUCAS, Stephen (éd.), *A Princely Brave Woman: Essays on Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle*, Burlington, Ashgate, 2003.
- COE, Sophie D. et Michael COE, *The True History of Chocolate*, Londres, Thames & Hudson, 1996.
- COLTRANE, Robert, « Cowley's Revisions in 'Cutter of Coleman Street' », *Restoration: Studies in English Literary Culture 1660-1700*, vol. 13, n° 2, Automne 1989, p. 68-75.
- COMBE, Kirk et Brian A. CONNERY (éd.), *Theorizing Satire: Essays in Literary Criticism*, New York, St Martin's Press, 1995.
- CONNELL, Raewyn, *Masculinities*, Cambridge, Polity, 2001.
- CORBIN, Alain, Jean-Jacques COURTINE et GEORGES VIGARELLO (éd.), *Histoire du corps*, Paris, Seuil, 2011, vol. 1 : De la Renaissance aux Lumières/3, 2011.  
– *Histoire de la virilité*, Paris, Seuil, 2011, vol. 1 : L'Invention de la virilité, de l'Antiquité aux Lumières/3, 2011.
- CORDNER, Michael, Peter HOLLAND et John KERRIGAN (éd.), *English Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- CORNS, Thomas N. (éd.), *The Royal Image: Representations of Charles I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- CORP, Edward (éd.), *A Court in Exile: The Stuarts in France, 1689-1718*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.  
– (éd.), *The Stuarts in Italy, 1719-1766: A Royal Court in Permanent Exile*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- CORTEZ ABBOTT, Wilbur, « The Restoration Press », *Proceedings of the Massachusetts Historical Society*, vol. 67, octobre 1941, p. 22-54.
- COTTEGNIES, Line, « Aphra Behn's French Translations », dans Derek Hughes et Janet Todd (éd.), *The Cambridge Companion to Aphra Behn*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- COWAN, Brian, « What Was Masculine About the Public Sphere? », *History Workshop Journal*, vol. 51, n° 1, Printemps 2001, p. 127-157.  
– « The Rise of the Coffeehouse Reconsidered », *The Historical Journal*, vol. 47, n° 1, mars 2004, p. 21-46.  
– *The Social Life of Coffee: The Emergence of the British Coffeehouse*, New Haven, Yale University Press, 2005.

- « News, Biography, and Eighteenth-Century Celebrity », dans Thomas Keymer (éd.), *Oxford Handbooks Online*, Oxford, Oxford Handbook Online, 2016.
- « The History of Secret Histories », *Huntington Library Quarterly*, vol. 81, n° 1, Printemps 2018, p. 121-151.
- COWARD, Barry, *The Stuart Age: England, 1603-1714*, Londres, Routledge, 2014.
- COWARD, Barry et Julian SWANN (éd.), *Conspiracies and Conspiracy Theory in Early Modern Europe: From the Waldensians to the French Revolution*, Aldershot, Ashgate, 2004.
- COWLING, David et Mette B. BRUUN (éd.), *Commonplace Culture in Western Europe in the Early Modern Period*, Louvain, Peeters, 2011, 3 vol.
- COX, Nancy, *The Complete Tradesman: A Study of Retailing, 1550-1820*, Aldershot, Ashgate, 2000.
- *Perceptions of Retailing in Early Modern England*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- COX, Nancy et Karin DANNEHL, *Dictionary of Traded Goods and Commodities, 1550-1820*, Wolverhampton, 2007.
- CRACROFT-BRENNAN, Patrick, *Cracroft's Peerage: A Complete Guide to the British Peerage*, Londres, Heraldic Media, 2002.
- CRESSY, David, *Literacy and the Social Order: Reading and Writing in Tudor and Stuart England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.
- CROUZET, Denis, *Le Haut cœur de Catherine de Médicis*, Paris, Albin Michel, 2015.
- CRUICKSHANKS, Evelyn et Edward CORP (éd.), *The Stuart Court in Exile and the Jacobites*, Londres, Hambledon Press, 1995.
- (éd.), *Ideology and Conspiracies: Aspects of Jacobinism, 1689-1759*, Edinburgh, John Donald Publishers, 1982.
- (éd.), *By Force or By Default? The Revolution of 1688-1689*, Edinburgh, John Donald Publishers, 1989.
- (éd.), *The Stuart Courts*, Stroud, Sutton, 2009.
- CRUZ, Anne J. et Maria Cristina QUINTERO (éd.), *Beyond Spain's Borders: Women Players in Early Modern National Theaters*, Abingdon, Routledge, 2016.
- CUDER-DOMINGUEZ, Pilar, Zenon LUIS-MARTINEZ et Juan A. PRIETO PABLOS (éd.), *The Female Wits: Women and Gender in Restoration Literature and Culture*, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2006.
- CUMMING, Valerie et Aileen RIBEIRO, *A Visual History of Costume: The Seventeenth Century*, Londres, Batsford, 1989.
- CURELLY, Laurent, « 'Ha, Ha, Ha': Modes of Satire in the Royalist Newsbook The Man on the Moon », *Revue de la Société d'Etudes Anglo-Américaines des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> Siècles*, « Autour du Rire, Laughing Matters », numéro 70, 2013, p. 73-90.
- CUST, Richard, *Charles I and the Aristocracy, 1625-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

- DANBLON, Emmanuelle et Loïc NICOLAS (éd.), *Les Rhétoriques de la conspiration*, Paris, CNRS éditions, 2010.
- DANCHIN, Pierre, *The Prologues and Epilogues of the Restoration, 1660-1700: A Complete Edition*, Nancy, Publications Université Nancy II, 1981, 5 vol.
- DARMON, Pierre, *Le Tribunal de l'Impuissance : Virilité et Défaillances conjugales dans l'Ancienne France*, Paris, Seuil, 1979.
- DARNTON, Robert, *The Devil in the Holy Water or the Art of Slander from Louis XIV to Napoleon*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010.
- DAVID, F.N., *Games, Gods and Gambling: The Origins and History of Probability and Statistical Ideas from the Earliest Times to the Newton Era*, Londres, Charles Griffin, 1962.
- DAVIDSON, Jenny, *Hypocrisy and the Politics of Politeness: Manners and Morals from Locke to Austen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- DAVIS, Paul, *Translation and the Poet's Life: The Ethics of Translating in English Culture, 1646-1726*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- DAWSON, Mark S., *Gentility and the Comic Theatre of Late Stuart London*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- DE KREY, Gary S., *Restoration and Revolution in Britain: A Political History of the Era of Charles II and the Glorious Revolution*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007.
- DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1967.
- DEFAYS, Jean-Marc, *Le Comique : principes, procédés, processus*, Paris, Seuil, 1996.
- DEFORREST LORD, George (éd.), *Poems on Affairs of State: Augustan Satirical Verse, 1660-1714*, New Haven, Yale University Press, 1963-75, 7 vol.
- DEIMANN, Weibke et David JUSTE (éd.), *Astrologers and their Clients in Medieval and Early Modern Europe*, Köln, Deimann Verlag, 2015.
- DESSENS, Marliss C., *The Bed-trick in English Renaissance Drama: Explorations in Gender, Sexuality, and Power*, Newark, University of Delaware Press, 1994.
- DHARWADKER, Aparna, « The Comedy of Dispossession », *Studies in Philology*, vol. 95, n° 4, Automne 1998, p. 411-434.
- DITCHFIELD, Simon et Helen SMITH (éd.), *Conversions: Gender and Religious Change in Early Modern Europe*, Manchester, Manchester University Press, 2017.
- DOBREE, Bonamy, *Restoration Comedy (1660-1720)*, Oxford, Oxford University Press, 1924.  
– *Restoration Tragedy (1660-1720)*, Oxford, Clarendon Press, 1929.

- DOBSON, Michael, *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation, and Authorship, 1660-1769*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- DONALDSON, Ian, *The World Upside Down: Comedy from Jonson to Fielding*, Oxford, Clarendon Press, 1970.
- DONOGHUE, Emma, *Passions Between Women: British Lesbian Culture 1668-1801*, New York, Harper Collins, 1995.  
 – *Inseparable: Desire Between Women in Literature*, New York, Alfred A. Knopf, 2010.
- DOUGALL, Alastair, *The Devil's Book. Charles I, the Book of Sports and Puritanism*, Exeter, University of Exeter Press, 2011.
- DOUGLAS CANFIELD, J., « Religious Language and Religious Meaning in Restoration Comedy », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 20, n° 3, Summer 1980, p. 385-406.  
 – « Royalism's Last Dramatic Stand: English Political Tragedy, 1679-1689 », *Studies in Philology*, vol. 82, n° 2, Printemps 1985, p. 234-263.  
 – *Word as Bond*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989.  
 – *Tricksters and Estates: On the Ideology of Restoration Comedy*, Lexington, University Press of Kentucky, 1997.  
 – *Heroes and State: On the Ideology of Restoration Tragedy*, Lexington, University Press of Kentucky, 2000.  
 – *The Baroque in English Neoclassical Literature*, Newark, University of Delaware Press, 2003.
- DOUGLAS CANFIELD, J. et Deborah C. PAYNE (éd.), *Cultural Readings of Restoration and Eighteenth-Century English Theater*, Athens, University of Georgia Press, 1995.
- DUFAYS, Jean-Louis, « Stéréotype et littérature », dans *Le Stéréotype*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1994, p. 77-89.
- DUFFY, Michael, *The Englishman and the Foreigner, The English Satirical Print 1600-1832*, Cambridge, Chadwyck-Healey, 1986.
- DUNAN-PAGE, Anne et Beth LYNCH (éd.), *Roger L'Estrange and the Making of Restoration Culture*, Aldershot, Ashgate, 2008.
- DUNLOP, Ian, *Louis XIV*, Londres, Chatto & Windus, 1999.
- EAGLES, Robin, *Francophilia in English Society, 1748-1815*, Basingstoke, Macmillan, 2000.
- EAMON, William, *The Professor of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Washington, National Geographic, 2010.
- EDELMAN, Lee, « Seeing Things: Representation, the Scene of Surveillance, and the Spectacle of Gay Male Sex », dans *Homographesis : Essays in Gay Literary and Cultural Theory*, New York, Routledge, 1994, p. 173-191.

- ELFENBEIN, Andrew, *Romantic Genius: The Prehistory of a Homosexual Role*, New York, Columbia University Press, 1999.
- ELIAS, Norbert, *La Société de Cour*, Pierre Kamnitzer et Jeanne Étoré (trad.), Paris, Flammarion, 1985.
- ELIAS, Richard, « Political Satire in Sodom », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 18, n° 3, Été 1978, p. 423-438.
- ELLENZWEIG, Sarah, « The Faith of Unbelief: Rochester's 'Satyre', Deism, and Religious Freethinking in Seventeenth-Century England », *Journal of British Studies*, vol. 44, n° 1, janvier 2005, p. 27-45.
- ELLIS, Markman, *The Politics of Sensibility: Race, Gender and Commerce in the Sentimental Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.  
 – « Coffee-Women, The Spectator and the Public Sphere in the Early Eighteenth Century », dans Elisabeth Eger, Charlotte Grant, Cliona O'Galichoir et Penny Warburton (éd.), *Women in the Public Sphere: Writing and Representation, 1700-1830*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 27-52.  
 – (éd.), *Eighteenth-Century Coffee-House Culture*, New York, Routledge, 2006, 4 vol.
- ENGLISH, James, *Comic Transactions: Literature, Humour, and the Politics of Community in Twentieth-Century Britain*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.
- ERICKSON, Amy Louise, *Women and Property in Early Modern England*, Londres, Routledge, 1993.
- EWIN, R.E., « Hobbes on Laughter », *The Philosophical Quarterly*, vol. 51, n° 202, janvier 2001, p. 29-40.
- FABRIQUANT, Carole, « Rochester's World of Imperfect Enjoyment », *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 73, n° 3, juillet 1974, p. 338-350.
- FARLEY-HILLS, David, *The Benevolence of Laughter: Comic Poetry of Commonwealth and Restoration*, Londres, Macmillan, 1974.
- FERREYROLLES, Gérard, *L'Influence de la conception augustiniennne de l'histoire au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Société d'étude du XVII<sup>e</sup> siècle, 1982.
- FIRTH, C.H. et R.S. RAIT (éd.), *Acts and Ordinances of the Interregnum, 1642-1660*, Londres, His Majesty's Stationery Office, 1911.
- FISHER, Tony, *Theatre and Governance, 1500-1900: Democracy, Disorder and the State*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.
- FISK, Deborah, « Does Performance Studies Speak to Restoration Theatre? », *Literature Compass*, vol. 3, n° 6, 2009, p. 668-679.
- FLANDRIN, Laure, « Rire, Socialisation et Distance de classe », *Sociologie*, vol. 2, n° 1, 2011, p. 19-35.

- FLETCHER, Anthony, *Gender, Sex, and Subordination in England, 1500-1800*, New Haven, Yale University Press, 1999.
- FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- FOXON, David, *Libertine Literature in England, 1660-1745*, New York, University Books, 1964.
- FOYSTER, Elizabeth, *Manhood in Early Modern England: Honour, Sex, and Marriage*, Londres, Longman, 1999.
- FREUD, Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*, Denis Messier (trad.), Paris, Gallimard, 1992.
- FREUDENBURG, Kirk (éd.), *The Cambridge Companion to Roman Satire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- FRIANT-KESSLER, Brigitte, « Petite Anatomie du Rire aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », *Revue de la Société d'Etudes Anglo-Américaines des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> Siècles*, « Autour du Rire, Laughing Matters », numéro 70, décembre 2013, p. 21-33.
- FRIEDMAN, Sam, *Comedy and Distinction: The Cultural Currency of a « Good » Sense of Humour*, Londres, Routledge, 2014.
- FRIEDMAN, Sam et Giseline KUIPERS, « The Divisive Power of Humour: Comedy, Taste and Symbolic Boundaries », *Cultural Sociology*, vol. 7, n° 2, juin 2013.
- FROST, David, « Shakespeare in the Seventeenth Century », *Shakespeare Quarterly*, vol. 16, n° 1, Hiver 1965, p. 81-89.
- FRYE, Susan, *Elizabeth I: the Competition for Representation*, Oxford, Oxford University Press, 1993.
- FUJIMURA, Thomas HIKARU, *The Restoration Comedy of Wit*, Princeton, Princeton University Press, 1952.
- GALLAGHER, Catherine, *Nobody's Story: The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- GALLIEN, Claire et Ladan NIAYESH (éd.), *Eastern Resonances in Early Modern England: Receptions and Transformations from the Renaissance to the Romantic Period*, Londres, Palgrave Macmillan, coll. « New Transculturalisms, 1400–1800 », 2019.
- GARCIA SANTO-TOMAS, Enrique (éd.), *Science on Stage in Early Modern Spain*, Toronto, University of Toronto Press, 2019.
- GENEST, John, *Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830*, Bath, H.E. Carrington, 1832.

- GENEVA, Ann, *Astrology and the Seventeenth-century Mind: William Lilly and the Language of the Stars*, Manchester, Manchester University Press, 1995.
- GIDDENS, Eugene (éd.), *The Oxford Handbook of Ben Jonson*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- GILBERT, Joanne R., *Performing Marginality: Humor, Gender, and Cultural Critique*, Detroit, Wayne State University Press, 2004.
- GILL, Cathie (éd.), *Theatre and Culture in Early Modern England, 1650-1737: From Leviathan to Licensing Act*, Farnham, Ashgate, 2010.  
– *Interpreting Ladies: Women, Wit and Morality in the Restoration Comedy of Manners*, Athens, University of Georgia Press, 1994.
- GLOMSKI, Jacqueline et Isabelle MOREAU (éd.), *Seventeenth-Century Fiction: Text and Transmission*, Oxford, Oxford University Press, 2016.
- GLADFELDER, Hal, *Criminality and Narrative in Eighteenth-Century England: Beyond the Law*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2001.
- GODFREY, Richard T., *James Gillray: The Art of Caricature*, Londres, Tate Gallery, 2001.
- GOLDIE, Mark, *Roger Morrice and the Puritan Whigs: The Entring Book, 1677-1691*, Woodbridge, Boydell Press, 2016.
- GOLDIE, Mark, Tim HARRIS et Paul SEAWARD (éd.), *The Politics of Religion in Restoration England*, Oxford, Blackwell, 1990.
- GOMBRICH, E.H., « Renaissance and Golden Age », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 24, n° 3/4, Automne 1961, p. 306-309.
- GOMEZ-LARA, Manuel J. (éd.), *Restoration Comedy 1660-1670: A Catalogue*, Youngstown, Teneo Press, 2014.
- GOULET, A. (éd.), *Le Stéréotype : Crise et transformation. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 7-10 oct. 1993*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1994.  
– (éd.), *Le Stéréotype, Crise et transformation*, Centre Culturel International de Cerisy, Presses Universitaires de Caen, 1994.
- GRANDE, Nathalie, *Le Rire galant : Usages du comique dans les fictions narratives de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2018.
- GRANDIERE, Marcel, *Le Stéréotype, outil de régulation sociale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- GRANTHAM TURNER, James, *Libertines and Radicals in Early Modern London: Sexuality, Politics, and Literary Culture, 1630-1685*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- GREEN, Ian, *The Re-establishment of the Church of England 1660-1663*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

- GREEN, Jonathon, *Green's Dictionary of Slang*, Londres, Chambers, 2010.
- GREENBLATT, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- GREIG, Hannah, *The Beau Monde: Fashionable Society in Georgina London*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- GRELL, Ole Peter, Jonathan I. ISRAEL et Nicholas TYACKE (éd.), *From Persecution to Toleration: The Glorious Revolution and Religion in England*, Oxford, Oxford University Press, 1991.
- GRIFFIN, Dustin H., *Satires Against Man, The Poems of Rochester*, Berkeley, University of California Press, 1973.  
– *Satire, A Reintroduction*, Lexington, Kentucky University Press, 1994.
- GRIFFITHS, Elizabeth et Jane WHITTLE, *Consumption and Gender in the Early Seventeenth-Century Household*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- GRISWOLD, Wendy, *Renaissance Revivals: City Comedy and Revenge Tragedy in the London Theatre, 1576-1980*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- GWYNN, Robin, *Huguenot Heritage: The History and Contribution of the Huguenots in Britain*, Londres, Routledge, 1985.  
– *The Huguenots of London*, Brighton, The Alpha Press, 1998.  
– *Huguenots in Later Stuart Britain*, Eastbourne, Sussex Academic Press, 2015, 2 vol.
- HABERMAS, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Thomas Burger (trad.), Cambridge, Polity, 2008.
- HACKING, Ian, *The Emergence of Probability*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975.  
– *The Taming of Chance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- HAFFEMAYER, Stéphane, « La Mort de Charles I<sup>er</sup> Stuart dans la culture politique française au XVII<sup>e</sup> siècle », *Dix-septième siècle*, vol. 4, n<sup>o</sup> 257, 2012, p. 605-625.
- HAGSTRUM, Jean H., *Sex and Sensibility: Ideal and Erotic Love from Milton to Mozart*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- HAGGERTY, George E., *Men in Love: Masculinity and Sexuality in the Eighteenth Century*, New York, Columbia University Press, 1999.
- HAILWOOD, Mark, *Alehouses and Good Fellowship in Ealy Modern England*, Woodbridge, Boydell Press, 2014.
- HALEY, K.H.D., *Charles II*, Londres, Historical Association, 1966.
- HALLIDAY, Paul D., *Dismembering the Body Politic: Partisan Politics in England's Towns, 1650-1730*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.



- HARBAGE, Alfred, « Elizabethan: Restoration Palimpsest », *The Modern Language Review*, vol. 35, n° 3, 1940, p. 287-319.  
 – *Annals of English Drama, 975-1700*, 3 (revised), Londres, Methuen, 1964.  
 – *Cavalier Drama*, New York, Russel & Russel, 1964.
- HARRINGTON-SMITH, John, *The Gay Couple in Restoration Comedy*, Cambridge, Harvard University Press, 1948.
- HARRIS, Anthony, *Night's Black Agents: Witchcraft and Magic in Seventeenth-Century English Drama*, Manchester, Manchester University Press, 1980.
- HARRIS, Tim, *London Crowds in the Reign of Charles II: Propaganda and Politics from the Restoration until the Exclusion Crisis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.  
 – *Politics Under the Later Stuarts: Party Conflict in a Divided Society, 1660-1715*, Londres, Longman, 1993.  
 – *Restoration: Charles II and his Kingdoms*, Londres, Penguin, 2005.
- HARROW, Sharon (éd.), *British Sporting Literature and Culture in the Long Eighteenth Century*, Burlington, Ashgate, 2015.
- HARVEY, Karen, *Reading Sex in the Eighteenth Century: Bodies and Gender in English Erotic Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.  
 – « The History of Masculinity, circa 1650-1800 », *Journal of British Studies*, vol. 44, n° 2, avril 2005, p. 296-311.
- HAY, Douglas et Peter LINEBAUGH, *Albion's Fatal Tree: Crime and Society in Eighteenth-Century England*, Londres, Allen Lane, 1975.
- HAYWARD, Maria, « Dressing Charles II: The King's Clothing Choices (1660-85) », *Apparence(s)*, n° 6, 2015.
- HELLER, Agnes, *The Immortal Comedy: The Comic Phenomenon in Art, Literature and Life*, Lanham, Lexington Books, 2005.
- HIGHFILL, Philip H., Kalman A. BURNIM et Edward A. LANGHANS (éd.), *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and Other Stage Personnel in London, 1660-1800*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1973.
- HILL, Christopher, *Change and Continuity in Seventeenth-Century England*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1974.  
 – *The World Upside Down: Radicals Ideas during the English Revolution*, Londres, Penguin, 1975.  
 – *The Century of Revolution, 1603-1704*, Londres, Routledge Classics, 2001.
- HILL, Susan, *Eating to Excess: The Meaning of Gluttony and the Fat Body in the Ancient World*, Santa Barbara, Praeger, 2011.

- HINDS, Peter, « 'A Vast Ill Nature': Roger L'Estrange, Reputation, and the Credibility of Political Discourse in the Late Seventeenth Century », *Seventeenth Century*, vol. 21, n° 2, 2006, p. 335-363.
- HIRSH, James (éd.), *New Perspectives on Ben Jonson*, Londres, Associated University Presses, 1997.
- HISCOCK, Andrew et Helen WILCOX, *The Oxford Handbook of Early Modern English Literature and Religion*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
- HITCHCOCK, Tim et Michelle COHEN (éd.), *English Masculinities, 1660-1800*, Londres, Longman, 1999.
- HOBBY, E.A., « No Stolen Object, but her Own: Aphra Behn's *Rover* and Thomas Killigrew's 'Thomaso' », *Women's Writing*, vol. 6, n° 1, décembre 1999, p. 113-127.  
 – « 'As Melancholy as a Sick Parrot': Depressed (?) Women at the Beginning of the Long Eighteenth Century », *Study in the Literary Imagination*, vol. 44, n° 2, septembre 2011, p. 23-40.
- HOBBY, E.A. et Claire BOWDITCH, « Introduction: Aphra Behn, New Questions and Contexts », *Women's Writing*, vol. 22, n° 1, 2015, p. 1-12.
- HOLLAND, Peter, *The Ornament of Action: Text and Performance in Restoration Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- HOPPERS, Laura (éd.), *Cambridge Companion to Early Modern Women's Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.  
 – (éd.), *The Oxford Handbook of Literature and the English Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.  
 – « The French Connection: Luxury, Portraiture, and the Court of Charles II », dans *From Republic to Restoration : Legacies and Departures*, ed Janet Clare, Manchester, Manchester University Press, 2018, p. 267-288.
- HOPPERS, Laura et Joan LANDES (éd.), *Monstrous Bodies / Political Monstruosities in Early Modern Europe*, Ithaca, Cornell University Press, 2004.
- HOTCHKISS, Valerie, *Clothes Makes the Man: Female Cross-Dressing in Medieval Europe*, New York, Routledge, 2012.
- HOUSTON, Chloë, « 'Thou Glorious Kingdome, thou Chiefe of Empires': Persia in Early Seventeenth-Century Travel Literature », *Studies in Travel Writing*, vol. 13, n° 2, 1<sup>er</sup> juin 2009, p. 141-152.
- HOWE, Alan (éd.), *Le Théâtre professionnel à Paris, 1600-1649*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2000.
- HOWE, Elizabeth, *The First English Actresses: Women and Drama 1660-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- HUGHES, Ann, *The Causes of the English Civil War*, Londres, Macmillan, 1991.
- HUGHES, Derek, *English Drama 1660-1700*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

- HUGHES, Derek et Janet TODD (éd.), *The Cambridge Companion to Aphra Behn*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- HUGHES, Leo, « The Early Career of 'Farce' in the Theatrical Vocabulary », *Studies in English*, n° 20, University of Texas Press, 1940, p. 82-95.
- HUME, Robert D., « Otway and the Comic Muse », *Studies in Philology*, vol. 73, n° 1, 1976, p. 87-116.  
 – *The Development of English Drama in the Late Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1976.  
 – « The Myth of the rake in 'Restoration' comedy », *Studies in the Literary Imagination*, Printemps 1977.  
 – (éd.), *The London Theatre World: 1660-1800*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1980.  
 – *The Rakish Stage: Studies in English Drama, 1660-1800*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1983.  
 – « 'Satire' in the Reign of Charles II », *Modern Philology*, vol. 102, n° 3, 2005, p. 332-371.  
 – « Theatre History, 1660-1800: Aims, Materials, Methodology », dans Michael Cordner et Peter Holland (éd.), *Players, Playwrights, Playhouses: Investigating Performance, 1660-1800*, Londres, Palgrave Macmillan, 2007.  
 – « The Socio-Politics of London Comedy from Jonson to Steele », *Huntington Library Quarterly*, vol. 74, n° 2, 2011, p. 187-217.
- HUME, Robert D. et Judith MILHOUS, « Attribution Problems in English Drama, 1660-1700 », *Harvard Library Bulletin*, n° 31, 1983, p. 5-39.
- HUNT, Lynn (éd.), *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York, 1993.
- HUNT, Margaret, *The Middling Sort: Commerce, Gender, and the Family in England, 1680-1780*, Berkeley, University of California Press, 1986.
- HUSTON, Lorna, « Managing the Late Stuart Press », dans *Oxford Handbook of English Law and Literature, 1500-1700*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody*, New York, Methuen, 1985.  
 – *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, Londres, Routledge, 1994.
- HUTSON, Lorna (éd.), *The Oxford Handbook of Law and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
- HUTTON, Ronald, « Clarendon's History of the Rebellion », *English Historical Review*, n° 97, 1982, p. 70-88.  
 – *The Restoration: A Political and Religious History of England and Wales*, Oxford, Oxford University Press, 1985.  
 – *Charles the Second, King of England, Scotland and Ireland*, Oxford, Clarendon Press, 1989.  
 – *The British Republic*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1990.  
 – *Debates in Stuart History*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2004.

- HYDE, Montgomery, *The Other Love*, Londres, Heinemann, 1970.
- IMBERT-TERRY, H.M., *A Misjudged Monarch*, Londres, Heinemann, 1917.
- INGRAM, Allan, Stuart SIM, Clark LAWLOR, Richard TERRY, John BAKER et Leigh WETHERALL-DICKSON, *Melancholy Experience in Literature of the Long Eighteenth Century*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.
- ISRAEL, Jonathan I. (éd.), *The Anglo-Dutch Moment: Essays on the Glorious Revolution and its World Impact*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- JACQUOT, Jean, Élie KONIGSON et Marcel ODDON (éd.), *Dramaturgie et société : rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Nancy – 14-21 avril 1967, Paris, France, Éditions du CNRS, 1968.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Claude Maillard (trad.), Paris, Gallimard, 1978.
- JETTOT, Stéphane, « L'histoire des élites anglaises à l'époque moderne : de Lawrence Stone au triomphe de l'agency (1950-2011) », dans Laurent Coste, Stéphane Minvielle et François-Charles Mougel (éd.), *Le concept d'élites en Europe : De l'Antiquité à nos jours*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, coll. « Politiques et élites », 2019, p. 217-234.
- JOHNSON, Anthony W., Roger D. SELL et H. E. WILCOX (éd.), *Community-Making in Early Stuart Theatres: Stage and Audience*, Burlington, Ashgate, 2016.
- JOHNSTONE, Nathan, *The Devil and Demonism in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- JONES, J.R., *The First Whigs: The Politics of the Exclusion Crisis*, Oxford, Oxford University Press, 1961.
- *The Revolution of 1688 in England*, Londres, Weidenfeld, 1972.
  - *Country and Court: England 1658-1714*, Londres, Arnold, 1978.
  - (éd.), *The Restored Monarchy 1660-1688*, Londres, Macmillan, 1979.
  - *Charles II: Royal Politician*, Londres, George Allen & Unwin, 1987.
- JOSE, Nicholas, *Ideas of the Restoration in English Literature (1660-71)*, Londres, Macmillan, 1984.
- KATZ, David S., *Philo-Semitism and the Readmission of the Jews to England, 1603-1655*, Oxford, Oxford University Press, 1982.
- *The Jews in the History of England, 1485-1850*, Oxford, Oxford University Press, 1994.
  - « Edmund Gayton's Anti-Jewish Poems Addressed to Menasseh Ben Israel, 1656 », *The Jewish Quarterly Review*, vol. 71, n° 4, 1981, p. 239-250.
- KAUFMAN, Anthony, « 'The Perils of Florinda': Aphra Behn, Rape, and the Subversion of Libertinism in *The Rover*, Part I », *Restoration and Eighteenth Century Theatre Research*, vol. 2, n° 11, 1996, p. 1-21.

- « Civil Politics - Sexual Politics in John Crowne's City Politiques », *Restoration*, n° 6, 1981, p. 72-80.
- KAVANAGH, Thomas M., *Dice, Cards, Wheels: A Different History of French Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005.
- KEAY, Anna, *The Magnificent Monarch: Charles II and the Ceremonies of Power*, Londres, Continuum, 2008.
- KEENAN, Tim, *Restoration Staging, 1660-74*, Londres, Routledge, 2016.
- KENNY, S. S. (éd.), *The Plays of Richard Steele*, Oxford, Clarendon Press, 1971.
- KENYON, J.P., *Stuart England*, Harmondsworth, Penguin, 1978.
- KERRIGAN, John, *Archipelagic English: Literature, History and Politics, 1603-1707*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- KESSELRING, K.J., *Making Murder Public: Homicide in Early Modern England, 1480-1680*, Oxford, Oxford University Press, 2019.
- KEWES, Paulina, *Authorship and Appropriation: Writing for the Stage in England, 1660-1710*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- (éd.), *Plagiarism in Early Modern England*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003.
- (éd.), *The Uses of History in Early Modern England*, San Marino, Huntington Library, 2006.
- KEWES, Paulina et Andrew MCRAE (éd.), *Stuart Succession Literature: Moments and Transformations*, Oxford, Oxford University Press, 2019.
- KIEFER, Frederick, *Fortune and Elizabethan Tragedy*, San Marino, Huntington Library, 1983.
- KIERNAN, Victor, *The Duel in European History: Honour and the Reign of Aristocracy*, Oxford, Oxford University Press, 1988.
- KLEIN, Lawrence, *Shaftesbury and the Culture of Politeness: Moral Discourse and Cultural Politics in early Eighteenth-Century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- « The Figure of France: The Politics of Sociability in England, 1660-1715 », *Yale French Studies*, n° 92, 1997, p. 30-45.
- KNIGHTS, Mark, *Representation and Misrepresentation in Later Stuart Britain: Partisanship and Political Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- *Politics and Opinion in Crisis, 1678-81*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- *The Devil in Disguise: Deception, Delusion and Fanaticism in the Early English Enlightenment*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- KNIGHTS, Mark et Adam MORTON (éd.), *The Power of Laughter and Satire in Early Modern Britain: Political and Religious Culture, 1500-1820*, Woodbridge, Boydell Press, 2017.

- KNOPPERS, Laura, *Constructing Cromwell: Ceremony, Portrait and Print, 1645-1661*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.  
 – *Politicizing Domesticity from Henrietta Maria to Milton's Eve*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- KOSOFKY SEDGWICK, Eve, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985.
- KOWALESKI-WALLACE, Elizabeth, *Consuming Subjects: Women, Shopping, and Business in the Eighteenth Century*, New York, Columbia University Press, 1997.
- KROLL, Richard, *Restoration Drama and « the Circle of Commerce »: Tragicomedy, Politics, and Trade in the Seventeenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- KÜMIN, Beat A. et Ann B. TLUSTY (éd.), *The World of the Taverns: Public Houses in Early Modern Europe*, Aldershot, Ashgate, 2002.
- KUPERSMITH, William, *Roman Satirists in Seventeenth-Century England*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1985.
- LACY, Andrew, *The Cult of King Charles the Martyr*, Woodbridge, Boydell Press, 2003.
- LAGAE, Denis, *Circularité dans la Comédie de la Restauration anglaise (1660-1700)*, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 2001.  
 – « 'Here is a sight indeed' : L'ostension dans la comédie de la Restauration (1660-1700) », *Etudes Anglaises*, vol. 58, mars 2005, p. 291-307.
- LAKE, Peter, *How Shakespeare Put Politics on the Stage: Power and Succession in the History Plays*, New Haven, Yale University Press, 2016.
- LAMB, Charles, « On the Artificial Comedy of the Last Century », dans *The Words of Charles and Mary Lamb*, éd. E.V. Lucas, Londres, 1903, 4 vol.
- LAMBLEY, Kathleen, *The Teaching and Cultivation of the French Language during Tudor and Stuart Times*, Manchester, Manchester University Press, 1920.
- LANG, Timothy, *The Victorians and the Stuart Heritage: Interpretations of a Discordant Past*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- LANGHANS, Edward A. (éd.), *Restoration Promptbooks*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1981.
- LASLETT, Peter, « The Wrong Way Through the Telescope: A Note on Literary Evidence in Sociology and in Historical Sociology », *The British Journal of Sociology*, vol. 27, n° 3, septembre 1976, p. 319-342.
- LASSITER, John C., « Defamation of Peers: The Rise and Decline of the Action for Scandalum Magnatum, 1497-1773 », *The American Journal of Legal History*, vol. 22, n° 3, juillet 1978, p. 216-236.

- LECERCLE, François, « La Passion du théâtrophobe, entre conversion, contamination et contagion », *Atlante - Revue d'études romanes*, n° 9, Automne 2018, p. 132-147.  
 – « Obscénité et théâtrophobie en France et en Angleterre (1570-1715) », dans Bénédicte Louvat-Molozay et Florence March (éd.), *Les théâtres anglais et français (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle) : Contacts, circulation, influences*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Spectaculaire | Théâtre », 2019, p. 99-110.
- LEIGH, John, *Touché: The Duel in Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.
- LEONARD, Jörn et Christian WIELAND (éd.), *What Makes the Nobility Noble? Comparative Perspectives from the Sixteenth to the Twentieth Century*, Göttingen, Vandoeck & Ruprecht, 2011.
- LESSER, Zachary, *Renaissance Drama and the Politics of Publication*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- LEVILLAIN, Charles-Edouard, « La Route des Flandres. L'Exil bruxellois du Duc d'York et la Crise de l'Exclusion (1679) », *Dix-septième siècle*, vol. 4, n° 257, 2012, p. 663-679.
- LEVIN, Carole, *The Heart and Stomach of a King: Elizabeth I and the Politics of Sex and Power*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1994.
- LEVY, Allison Mary (éd.), *Playthings in Early Modernity Party Games, Word Games, Mind Games*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2017.
- LEVY PECK, Lynda, *Consuming Splendour: Society and Culture in Seventeenth-Century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- LIGHT, George Evans, *Druken politics: Alcohol, alehouses and theater in England, 1555-1700*, Dept. of English, Stanford University Press, 1994.
- LILTI, Antoine, *Figures Publiques: L'Invention de la Célébrité 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014.
- LINEBAUGH, Peter, *The London Hanged: Crime and Civil Society in the Eighteenth Century*, Londres, Penguin, 1993.
- LOFTIS, John, « The Social Milieu of Early-Eighteenth-Century Comedy », *Modern Philology*, vol. 53, n° 2, novembre 1955, p. 100-112.  
 – *Comedy and Society from Congreve to Fielding*, Stanford, Stanford University Press, 1959.  
 – *The Politics of Drama in Augustan England*, Oxford, Clarendon Press, 1963.  
 – *The Spanish Plays of Neo-Classical England*, New Haven, Yale University Press, 1973.  
 – (éd.), *The Revels History of Drama in English*, Londres, Methuen, 1976.
- LOOMBA, Ania, *Shakespeare, Race, And Colonialism*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- LORD, Evelyn, *The Stuart's Secret Army: English Jacobites, 1689-1752*, Harlow, Pearson Longman, 2004.

- *The Hell-fire Clubs: Sex, Satanism and Secret Societies*, New Haven, Yale University Press, 2008.
- LOVE, Harold, « The Myth of the Restoration Audience », *Komos I*, 1968, p. 49-56.  
 – « Bear's Case Laid Open: Or, a Timely Warning To Literature Sociologists », *Komos*, novembre 1969, p. 72-80.  
 – « Who were the Restoration audience? », *The Yearbook of English Studies*, vol. 10, Special number, 1980, p. 21-44.  
 – *English Clandestine Satire, 1660-1702*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- LOVEMAN, Kate, « Thomas Otway's 'The Soldiers Fortune' and the Literature of the Popish Plot », *Restoration : Studies in English Literary Culture 1660-1700*, vol. 26, n° 2, Automne 2002, p. 85-96.  
 – *Reading Fictions, 1660-1740: Deception in English Literary and Political Culture*, Aldershot, Ashgate, 2008.  
 – « The Introduction of Chocolate into England: Retailers, Researchers, and Consumers, 1640-1730 », *Journal of Social History*, vol. 47, n° 1, Automne 2013, p. 27-46.  
 – *Samuel Pepys and his Books: Reading, Newsgathering and Sociability, 1660-1703*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- LYNCH, Jack (éd.), *The Oxford Handbook of British Poetry, 1660-1800*, Oxford, Oxford University Press, 2016.
- LYNCH, Kathleen, *The Social Mode of Restoration Comedy*, New York, Macmillan, 1926.
- LYONS, John D., *Phantom of Chance: from Fortune to Randomness in Seventeenth-Century Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011.
- LYONS, Paddy et Fidelis MORGAN (éd.), *Female Playwrights of the Restoration*, Londres, Everyman, 1991.
- M. COLON SEMENZA, Gregory, *Sports, Politics and Literature in the English Renaissance*, Newark, Delaware Press, 2003.
- MACFARLANE, Alan, *Marriage and Love in England: Modes of Reproduction*, Oxford, Blackwell, 1993.
- MACK, Robert L., *The Genius of Parody: Imitation and Originality in Seventeenth-Century and Eighteenth-Century English Literature*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007.
- MACKIE, Erin, « Boys Will Be Boys: Masculinity, Criminality and the Restoration Rake », *The Eighteenth Century*, vol. 46, n° 2, Été 2005, p. 129-149.
- MAGUIRE, Nancy, *Regicide and Restoration: English Tragicomedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- MANGAN, Michael, *Staging Masculinities: History, Gender, Performance*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.



- MANLEY, Lawrence, *Literature and Culture in Early Modern London*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- MARCHAL-WEYL, Catherine, *Le Tailleur et le fripier : transformations des personnages de la comedia sur la scène française (1630-1660)*, Genève, Droz, 2007.
- MARKLEY, Robert, *Two-Edged Weapons: Style and Ideology in the Comedies of Etherege, Wycherley and Congreve*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- MARSDEN, Jean, *The Re-Imagined Text: Shakespeare, Adaptation and Eighteenth-Century Literary Theory*, Lexington, University Press of Kentucky, 1995.  
– *Fatal Desire: Women, Sexuality, and the English Stage 1660-1720*, Ithaca, Cornell University Press, 2006.
- MARSHALL, Alan, *The Strange Death of Edmund Godfrey: Plots and Politics in Restoration London*, Stroud, Sutton, 1999.
- MARSHALL, Ashley, *The Practice of Satire in England, 1658-1770*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2013.
- MARTINEZ, Marc et Marie-Claire ROUYER-DANEY, « 'Laws for Laughing !' : Discours théorique et pratique théâtrale sur la scène comique du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Revue de la Société d'Etudes Anglo-Américaines des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> Siècles*, « Autour du rire, Laughing Matters », numéro 70, 2013, p. p.177-208.
- MARUEJOULS, Sophie, « Rethinking Laughter in Contemporary Anglophone Theatre », *Miranda*, n° 19, Université Toulouse 2 - Le Mirail, 7 octobre 2019 (en ligne : <http://journals.openedition.org/miranda/19889> ; consulté le 28 avril 2020).
- MATAR, Nabil, *Islam in Britain, 1558-1685*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- MATTEI-MARCH, Florence, *Théâtralité dans la Comédie de la Restauration anglaise (1660-1710)*, Provence Aix-Marseille I, 2000.
- MATY, M., (éd.), *Miscellaneous Works of the Late Philip Dormer Stanhope, Earl of Chesterfield*, Londres, Edward and Charles Dilly, 1777.
- MCCABE, Richard, « Ben Jonson, Theophrastus and the Comedy of Humours », *Hermathena*, n° 146, Été 1989, p. 25-37.
- MCCOY, Richard, *The Rites of Knighthood: The Literature and Politics of Elizabethan Chivalry*, Berkeley, University of California Press, 1989.
- MCCELLIGOTT, Jason et David L. SMITH (éd.), *Royalists and Royalism during the English Civil Wars*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- MCFADDEN, George, « Political Satire in 'The Rehearsal' », *Yearbook of English Studies*, n° 4, 1974, p. 120-128.

- MCINNES, Angus, « When Was the English Revolution? », *History*, vol. 67, n° 221, 1982, p. 387-392.
- MCKENDRICK, Neil, John BREWER et J.H. PLUMB (éd.), *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-Century England*, Bloomington, Indiana University Press, 1982.
- MCKENZIE, D.F. et Maureen BELL, *A Chronology and Calendar of Documents Relating to the London Book Trade, 1641-1700*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- MCKEON, Michael, *Politics and Poetry in Restoration England: The Case of Dryden's « Annus Mirabilis »*, Cambridge, Harvard University Press, 1975.  
 – *The Origins of the English Novel*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1987.  
 – *The Secret History of Domesticity: Public, Private, and the Division of Knowledge*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2005.
- MCLYNN, Frank, *Crime and Punishment in Eighteenth-Century England*, Londres, Routledge, 1989.
- MCRAE, Andrew et John WEST (éd.), *Literature of the Stuart Successions: An Anthology*, Manchester, Manchester University Press, 2017.
- MCSHANE, Angela, « Material Culture and 'Political Drinking' in Seventeenth-Century England », *Past & Present*, vol. 222, suppl. 9, 2014, p. 247-276.
- MERLIN-KAJMAN, Hélène, *Public et Littérature en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- MEYER SPACKS, Patricia, *Gossip*, Chicago, University of Chicago Press, 1985.
- MILHOUS, Judith et Robert D. HUME, *Producible Interpretation: Eight English Plays (1675-1707)*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1985.  
 – (éd.), *A Register of English Theatrical Documents (1660-1737)*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1991.  
 – *The Publication of Plays in London 1660-1800: Playwrights, Publishers and the Market*, Londres, British Library, 2015.
- MILLER, John, *Popery and Politics in England, 1660-1688*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973.  
 – *James II: a Study in Kingship*, Hove, Wayland, 1978.  
 – *Absolutism in Seventeenth-Century Europe*, Londres, Macmillan, 1990.  
 – *Charles II*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1991.  
 – *An English Absolutism? The Later Stuart Monarchy, 1660-88*, Londres, Historical Association, 1993.  
 – *After the Civil Wars: English Politics and Government in the Reign of Charles II*, Harlow, Longman, 2000.
- MILLSTONE, Noah, *Manuscript Circulation and the Invention of Politics in Early Stuart England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

- MINOIS, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.
- MONGREDIEN, Georges, *La Vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*, Paris, Hachette, 1966.
- MORETTI, Franco, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*, Londres, Verso, 2007.
- MORA, Maria José (éd.), *Restoration Comedy, 1671-1682*, Amherst, Teneo Press, 2019.
- MORGAN, Fidelis, *The Female Wits: Women playwrights on the London Stage 1660-1720*, Londres, Virago, 1981.
- MORGAN-RUSSELL, Simon, « Structures of Adultery: Otway's 'The Souldiers Fortune' and Restoration Domestic Architecture », *ELH*, vol. 65, n° 2, Été 1998, p. 347-361.
- MORIEUX, Renaud, *The Channel: England, France and the Construction of a Maritime Border in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.
- MORILL, John, *The Nature of the English Revolution*, Londres, Longman, 1993.
- MUDGE, Bradford, *The Whore's Story: Women, Pornography and the British Novel, 1684-1830*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- MUKHERJI, Subha, *Law and Representation in Early Modern Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- MULLAN, John, *Sentiment and Sociability: The Language of Feeling in the Eighteenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- MÜLLER, Patrick, « Ridentem Dicere verum quid vetat: Shaftesbury, Horatian Satire and the Cultural (Ab)Uses of Laughter », *Revue de la Société d'Etudes Anglo-Américaines des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> Siècles*, « Autour du Rire, Laughing Matters », numéro 70, 2013, p. 47-71.
- MULLIGAN, Lotte, « Civil War Politics, Religion and the Royal Society », *Past & Present*, vol. 59, n° 1, mai 1973, p. 92-116.
- MUNNS, Jessica, « Daredevil in Thomas Otway's 'The Atheist': A New Identification », *Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700*, vol. 11, n° 1, Printemps 1987, p. 31-38.  
– « 'Plain as the light in the Cowcumber': a Note on the Conspiracy in Thomas Otway's 'Venice Preserv'd' », *Modern Philology*, vol. 85, n° 1, août 1987.
- NEAL, Larry, *The Rise of Financial Capitalism: International Capital Markets in the Age of Reason*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- NEILL, Michael, « Heroic Heads and Humble Tails: Sex, Politics and the Restoration Comic Rake », *The Eighteenth Century*, vol. 24, n° 2, Printemps 1983, p. 115-139.

- NEUFELD, Matthew, *The Civil Wars after 1660: Public Remembering in Late Stuart England*, Woodbridge, Boydell Press, 2013.
- NICHOLLS, James et Susan J. OWEN (éd.), *A Babel of Bottles: Drink, Drinkers & Drinking Places in Literature*, Sheffield, Sheffield Academic, 2000.
- NICHOLSON, Colin, *Writing and the Rise of Finance: Capital Satires of the Early Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- NICOLL, Allardyce, « Political Plays of the Restoration », *The Modern Language Review*, vol. 16, n° 3/4, Automne 1921, p. 224-242.  
– *A History of Restoration Drama, 1660-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1923, vol. 1.
- NORBROOK, David, Stephen HARRISON et Philip HARDIE (éd.), *Lucretius and the Early Modern*, Oxford, Oxford University Press, 2016.
- NOVAK, Maximilian E., *William Congreve*, New York, Twayne Publishers, 1971.
- NUSSBAUM, Felicity, *The Brink of All We Hate: English Satires on Women, 1660-1750*, Lexington, University Press of Kentucky, 1984.  
– *Rival Queens: Actresses, Performance, and the Eighteenth-Century British Theatre*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010.
- NYE, Joseph, *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York, Public Affairs, 2004.
- O'DONNELL, Katherine et Michael O'ROURKE (éd.), *Love, Sex, Intimacy, and Friendship between Men, 1550-1800*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003.
- ORR, Bridget, *Empire on the English Stage, 1660-1714*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- OUTHWAITE, R.B., *Clandestine Marriage in England, 1500-1850*, Londres, Hambledon Press, 1995.
- OWEN, Susan J., « Interpreting the Politics of Restoration Drama », *The Seventeenth Century*, vol. 8, mars 1993, p. 67-97.  
– « 'Suspect my loyalty when I lose my virtue' : Sexual Politics and Party in Aphra Behn's Plays of the Exclusion Crisis, 1678-83 », *Restoration: Studies in English Literary Culture 1660-1700*, vol. 18, n° 1, Printemps 1994, p. 37-47.  
– « The Politics of John Dryden's *The Spanish Fryar; or, the Double Discovery* », *Journal of the English Association*, vol. 43, n° 176, Été 1994, p. 97-113.  
– *Restoration Theatre and Crisis*, Oxford, Clarendon Press, 1996.  
– (éd.), *A Companion to Restoration Drama*, Oxford, Blackwell Publishing, 2001.  
– *Perspectives on Restoration drama*, Manchester, Manchester University Press, 2002.
- PACHECO, Anita, « Reading Toryism in Aphra Behn's *Cit-Cuckolding Comedies* », *The Review of English Studies*, vol. 55, n° 222, novembre 2004, p. 690-708.

- « Swearing Knaves and Believing Fools: False Swearing in John Crowne's 'City Politiques' », *Restoration : Studies in English Literary Culture 1660-1700*, vol. 30, n° 2, 2006, p. 21-37.
- PALMER, John, *The Comedy of Manners*, Londres, G. Bell and Sons, 1913.
- PARSONS, Nicola, *Reading Gossip in Early Eighteenth-Century England*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.
- PATTERSON, Annabel M., *Censorship and Interpretation: The Conditions of Writing and Reading in Early Modern England*, Madison, University of Wisconsin Press, 1984.
- « The Country Gentleman: Howard, Marvell and Dryden in the Theater of Politics », *Studies in English Literature*, vol. 25, n° 3, Été 1985, p. 491-509.
- *The Long Parliament of Charles II*, New Haven, Yale University Press, 2008.
- PAULSON, Ronald, *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England*, New Haven, Yale University Press, 1967.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- PAYNE, Deborah C., « Comedy, Satire, or Farce? Or the Generic Difficulties of Restoration Dramatic Satire », dans James E. Gill (éd.), *Cutting Edges: Postmodern Critical Essays on Eighteenth-century Satire*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1995, p. 1-22.
- (éd.), *A Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- PEACEY, Jason, *Politicians and Pamphleteers: Propaganda During the English Civil Wars and Interregnum*, Burlington, Ashgate, 2004.
- PEARSON, Jacqueline, *The Prostituted Muse: Images of Women and Women Dramatists 1642-1737*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1988.
- PELOUS, Jean-Michel, *Amour précieux, amour galant : 1654-1675*, Paris, Librairie Klincksiek, 1980.
- PELTONEN, Markku, *The Duel in Early Modern England: Civility, Politeness, and Honour*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- « Politeness and Whiggism, 1688-1732 », *The Historical Journal*, vol. 48, n° 2, juin 2005, p. 391-414.
- PHILLIPS, Nicola, *Women in Business 1700-1850*, Woodbridge, Boydell Press, 2006.
- PINCUS, Steve, « From Butterboxes to Wooden Shoes: The Shift in English Popular Sentiment from Anti-Dutch to Anti-French in the 1670s », *The Historical Journal*, vol. 38, n° 2, juin 1995, p. 333-361.
- « 'Coffee Politicians Does Create' : Coffeehouses and Restoration Political Culture », *The Journal of Modern History*, vol. 67, n° 4, décembre 1995, p. 807-834.
- *Protestantism and Patriotism: Ideologies and the Making of English Foreign Policy, 1650-1668*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

- PINCUS, Steve et Alan HOUSTON (éd.), *A Nation Transformed: England After the Restoration*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- PINTARD, René, *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Furne, 1943.
- PIOT, Coline, « L'effet moral de la comédie de l'âge classique et son rapport au rire du spectateur dans les discours sur le genre comique », *Fabula Colloques*, Actes du colloque de Lausanne (9-10 juin 2016), *Fabula Colloques / Équipe de recherche Fabula*, mai 2017 (en ligne : <https://www.fabula.org:443/colloques/document4571.php> ; consulté le 10 mai 2020).
- PLANTIN, Christian, *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, 1993.
- POCOCK, J.G.A., *Virtue, Commerce, and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- PORTER, Roy, *English Society in the Eighteenth Century*, Londres, Penguin, 1990.  
– *The Creation of the Modern World: The Untold Story of the British Enlightenment*, Londres, Norton, 2000.
- POTTER, Lois, *Secret Rites and Secret Writing: Royalist Literature 1641-1660*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- POWELL, Jocelyn, *Restoration Theatre Production*, Londres, Routledge, 1984.
- PRENDERGAST, Maria Teresa Micaela, *Railing, Reviling and Invective in English Literary Culture, 1588-1617*, Burlington, Ashgate, 2012.
- PURKISS, Diane, *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-Century Representation*, Londres, Routledge, 1996.
- RAFFIELD, Paul, *Images and Cultures of Law in Early Modern England: Justice and Political Power, 1558-1660*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- RAITHBY, John (éd.), *Statutes of the Realm: Volume 5, 1628-80*, Londres, University of London & History of Parliament Trust, 1819.
- RAMEIX, Solange, « L'Éloquence poétique en péril? Les Muses face à la Glorieuse Révolution », *Dix-septième siècle*, vol. 4, n° 257, 2012, p. 681-692.
- RAWSON, Claude (éd.), *English Satire and the Satiric Tradition*, Oxford, Blackwell, 1984.
- RAYMOND, Joad, *Pamphlets and Pamphleteers in Early Modern Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- READ, Alan, *Theatre and Everyday Life: An Ethics of Performance*, Londres, Routledge, 1993.
- RIBEIRO, Aileen, *Dress in Eighteenth-Century Europe, 1715-1789*, New Haven, Yale University Press, 2002.

- *Dress and Morality*, Oxford, Berg, 2003.  
 – *Fashion and Fiction: Dress in Art and Literature in Stuart England*, New Haven, Yale University Press, 2005.
- RICHARD, Jessica, *The Romance of Gambling in the Eighteenth-Century British Novel*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.
- RICHARDOT, Anne, *Le Rire des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- RIGAUD, Nadia (éd.), *Aspects du Théâtre Anglais (1594-1730)*, Aix-en-Provence, Publications des Universités de Provence, 1987.
- RITCHIE, Fiona, « 'Jilting Jades'? Perceptions of Female Playgoers in the Restoration, 1660-1700 », dans Cathie Gill (éd.), *Theatre and Culture in Early Modern England, 1650-1737: From Leviathan to Licencing Act*, Aldershot, Ashgate, 2010, p. 131-144.
- RITCHIE, Leslie, *David Garrick and the Mediation of Celebrity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.
- RIVIERE DE CARLES, Nathalie (éd.), *Early Modern Diplomacy, Theatre and Soft Power: The Making of Peace*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016.
- ROACH, Susan (éd.), *Across the Narrow Seas: Studies in the History and Bibliography of Britain and the Low Countries*, Londres, The British Library, 1991.
- ROBERTS, David, *Thomas Betterton: The Greatest Actor of the Restoration Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.  
 – « 'Ranked Among the Best': Translation and Cultural Agency in Restoration Translations of French Drama », *The Modern Language Review*, vol. 108, n° 2, avril 2013, p. 396-415.
- ROBERTSON, Randy, *Censorship and Conflict in Seventeenth-Century England: The Subtle Art of Division*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2009.
- ROSE, Margaret A., *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- ROSENGARTEN, Richard A., *Henry Fielding and the Narration of Providence: Divine Design and the Incursion of Evil*, New York, Macmillan, 2000.
- ROSENTHAL, Laura J., *Playwrights and Plagiarists in Early Modern England*, Ithaca, Cornell University Press, 1996.
- ROSS, Sarah C. E., *Women, Poetry, and Politics in Seventeenth Century Britain*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- ROTHSTEIN, Eric, *Restoration Tragedy: Form and the Process of Change*, Madison, University of Wisconsin Press, 1967.
- ROTHSTEIN, Eric et Frances KAVENIK, *The Designs of Carolean Comedy*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1988.

- ROUSSEAU, Aloysia, « Offstage Laughter: Restoration Comedies and the Female Audience », *Revue de la Société d'Etudes Anglo-Américaines des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> Siècles*, « Autour du Rire, Laughing Matters », numéro 70, 2013, p. 209-222.
- ROUSSILLON, Marine, « Théâtre et pouvoir avant l'institution : La Princesse d'Elide dans et après Les Plaisirs de l'île enchantée », *Revue d'Histoire du Théâtre : Les Théâtres institutionnels 1660-1848*, n° 261, 2014, p. 15-24.
- ROWSE, A.L., *Homosexuals in History: A Study of Ambivalence in Society, Literature and the Arts*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1977.
- RUHLMANN, Jean, « Comique, éloquence et discours politiques en 'voix' de réhabilitation », *Histoire@Politique*, vol. 1, n° 1, 2007, p. 9-31.  
– « Jalons pour une histoire du comique parlementaire sous la III<sup>e</sup> République », *Annales du 57<sup>ème</sup> congrès de la Commission internationale des historiens des Assemblées d'États (CIHAE)*, sans date.
- RUSSELL, Conrad, *The Causes of the English Civil War*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- SAINT-AMAND, Pierre, *The Libertine's Progress: Seduction in the Eighteenth-Century French Novel*, Jennifer Curtiss Gage (trad.), Hanover, University Press of New England, 1994.
- SANCHEZ, Melissa, *Erotic Subject: The Sexuality of Politics in Early Modern English Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- SAUVY, Alfred, *Humour et Politique*, Paris, Calmann-Levy, 1979.
- SCHAFFER Simon et Steven SHAPIN, *Leviathan and the Air-pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*, Princeton, Princeton University Press, 1985.
- SCHILLING, Bernard, *Dryden and the Conservative Myth: A Reading of « Absalom and Achitophel »*, New Haven, Yale University Press, 1961.
- SCHNEIDER, Ben, *The Ethos of Restoration Comedy*, Urbana, University of Illinois Press, 1971.
- SCHOFIELD, Mary Anne et Cecilia MACHESKI (éd.), *Curtain Calls: British and American Women and the Theater, 1660-1820*, Athens, Ohio State University Press, 1991.
- SCHWOERER, Lois, *The Revolution of 1688-1689: Changing Perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- SCOTT, Jonathan, *England's Troubles: Seventeenth-Century Political Instability in European Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- SCOTT, Virginia, *Women on the Stage in Early Modern France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- SCOUTEN, Arthur H. et Robert D. HUME, « 'Restoration Comedy' and Its Audiences, 1660-1776 », *Yearbook of English Studies*, vol. 10, Special number, 1980, p. 45-69.



- SCULLION, Adrienne, « 'Forget Scotland': Plays by Scots on the London Stage, 1667-1715 », *Comparative Drama*, vol. 31, n° 1, Printemps 1997, p. 105-128.
- SEAWARD, Paul, *The Cavalier Parliament and the Reconstruction of the Old Regime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- SEKORA, John, *Luxury: The Concept in Western Thought, Eden to Smollett*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1977.
- SELDEN, Raman, *English Verse Satire, 1590-1765*, Londres, George Allen & Unwin, 1978.
- SENELIK, L., « Mollies or Men of Mode? Sodomy and the Eighteenth-Century London Stage », *Journal of the History of Sexuality*, vol. 1, n° 1, 1990, p. 33-67.
- SERNA, Pierre (éd.), *La Politique du rire : satires, caricatures et blasphèmes, XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champ Vallon, 2015.
- SEWARD, P.M., « Was the English Restoration Theatre Significantly Influenced by Spanish Drama? », *Revue de Littérature Comparée*, vol. 46, n° 1, janvier 1972, p. 95-126.
- SHAPIN Simon, *A Social History of Truth: Civility and Science in Seventeenth-century England*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- SHAPIRO, Susan C., « 'Yon Plumed Dandebreat': Male 'Effiminacy' in English Satire and Criticism », *The Review of English Studies, New Series*, vol. 39, n° 155, août 1988, p. 400-412.
- SHARPE, Kevin (éd.), *Faction and Parliament: Essays on Early Stuart History*, Oxford, Clarendon Press, 1978.
- *Criticism and Compliment: The Politics of Literature in the England of Charles I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- *Politics and Ideas in Early Stuart England*, Londres, Pinter, 1989.
- *Remapping Early Modern England: The Culture of Seventeenth-Century Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- SHARPE, Kevin et Steven N. ZWICKER (éd.), *Politics of Discourse: The Literature and History of Seventeenth-Century England*, Berkeley, University of California Press, 1987.
- SHEPARD, Alexandra et Philip WITHINGTON (éd.), *Communities in Early Modern England: Networks, Place, Rhetoric*, Manchester, Manchester University Press, 2000.
- SHOEMAKER, Robert B., « The Taming of the Duel: Masculinity, Honour, and Ritual Violence in London, 1660-1800 », *The Historical Journal*, vol. 3, n° 45, 2002, p. 525-545.
- SHUGER, Debora, *Censorship and Cultural Sensibility: The Regulation of Language in Tudor-Stuart England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2006.
- SIEBERT, Frederick Seaton, *Freedom of the Press in England, 1476-1776*, Urbana, University of Illinois Press, 1952.

- SIENA, Kevin, *Rotten Bodies: Class and Contagion in 18th-Century Britain*, New Haven, Yale University Press, 2019.
- SINGH, Sarup, *The Theory of Drama in the Restoration Period*, Bombay, Orient Longman, 1963.
- SKINNER, Quentin, «Hobbes and the Classical Theory of Laughter», dans Quentin Skinner (éd.), *Visions of Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, vol. 3: Hobbes and Civil Science.
- SLAUGHTER, Thomas P. (éd.), *Ideology and Politics on the Eve of the Restoration: Newcastle's Advice to Charles II*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1984.
- SMUTS, Malcolm (éd.), *The Stuart Court and Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.  
– *Culture and Power in England c.1585-1685*, Basingstoke, Macmillan, 1999.
- SNYDER, Jon R., *Dissimulation and the Culture of Secrecy in Early Modern Europe*, Berkeley, University of California Press, 2009.
- SOLOMON, Diana, *Prologues and Epilogues of Restoration Theatre: Gender and Comedy, Performance and Print*, Newark, University of Delaware Press, 2013.
- SOLOMON, Harry M., «The Rhetoric of 'Redressing Grievances': Court Propaganda as the Hermeneutical Key to *Venice Preserv'd*», *ELH*, vol. 53, n° 2, Été 1986, p. 289-310.
- SOUTHCOTTE, George et Grant TAPSELL, *Restoration Politics, Religion and Culture: Britain and Ireland, 1660-1714*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019.
- SOUTHERN, Richard, *Changeable Scenery*, Londres, Faber & Faber, 1952.
- SPECK, W.A., *The Reluctant Revolutionaries: Englishmen and the Revolution of 1688*, Oxford, Oxford University Press, 1988.
- SPURR, John, *England in the 1670s: «This Masquerading Age»*, Oxford, Blackwell, 2000.
- STAVES, Susan, *Player's Sceptre: Fictions of Authority in the Restoration*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1979.  
– «A Few Kind Words for the Fop», *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 22, n° 3, Été 1982, p. 413-428.
- STEDMAN, Gesa, *Cultural Exchange in Seventeenth-Century France and England*, Burlington, Ashgate, 2013.
- STEGGLE, Matthew, *Laughing and Weeping in Early Modern Theatres*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- STOLL, Elmer Edgar, «The Beau Monde at the Restoration», *Modern Language Notes*, vol. 49, n° 7, novembre 1934, p. 425-432.  
– «The 'Real Society' in Restoration Comedy: Hymeneal Pretenses», *The Modern Language Notes*, vol. 58, n° 3, 1943, p. 175-181.

- STONE, Lawrence, *The Crisis of the Aristocracy (1558-1641)*, Oxford, Clarendon Press, 1965.  
 – *Family and Fortune: Studies in Aristocratic Finance in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Oxford, Clarendon Press, 1973.  
 – *The Family, Sex and Marriage in England, 1500-1800*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1977.  
 – *Road to Divorce: England 1530-1987*, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- STONE, Lawrence et Jeanne C. FAWTIER STONE, *An Open Elite? England 1540-1880*, Oxford, Clarendon Press, 1984.
- STRAUB, Kristina, *Sexual Suspects: Eighteenth-Century Players and Sexual Ideology*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- STRAZNICKY, Marta, « Restoration Women Playwrights and the Limits of Professionalism », *ELH*, vol. 64, n° 3, Automne 1997, p. 703-726.
- STRONG, Roy, *The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry*, Londres, Thames & Hudson, 1977.
- STROUP, Thomas B., « Otway's Bitter Pessimism », dans Daniel W. Patterson et Albrecht B. Strauss (éd.), *Essays in English Literature of the Classical Period Presented to Douglas MacMillan*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1967.
- STYAN, J.L., *Restoration Comedy in Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- SUKIC, Christine, « 'The safe memorie of dead men': réécriture nostalgique de l'héroïsme dans l'Angleterre de la première modernité », dans *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, en ligne, 2013, p. 57-72.
- SUMMERS, Montague, *The Restoration Theatre*, Londres, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, 1934.
- TADIE, Alexis, « Comment termine-t-on les querelles ? À propos du duel », *Revue de Synthèses*, vol. 3, n° 137, 2016, p. 373-397.
- TANNER, Tony, *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1979.
- TARANTINO HOGAN, Floriana, *The Spanish Comedia and the English Comedy of Intrigue with Special Reference to Aphra Behn*, Boston, Boston University Press, 1995.
- TAYLOR, David Francis, *Theatres of Opposition: Empire, Revolution, and Richard Brinsley Sheridan*, Oxford, Oxford University Press, 2012.  
 – *The Politics of Parody*, New Haven, Yale University Press, 2018.
- TAYLOR, David Francis et Julia SWINDELLS (éd.), *The Oxford Handbook of the Georgian Theatre, 1737-1832*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- THEISEN, Bianca, « The Drama in Rags: Shakespeare Reception in Eighteenth-Century Germany », *MLN*, vol. 121, n° 3, avril 2006, p. 505-513.

- THIRSK, Joan, *Economic Policy and Projects: The Development of a Consumer Society in Early Modern England*, Oxford, Clarendon Press, 1978.
- THOMAS, Keith, *Religion and the Decline of Magic: Studies in Popular Belief in Sixteenth- and Seventeenth-Century England*, Londres, Penguin, 1991.  
– *The Ends of Life: Roads to Fulfilment in Early Modern England*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- THOMPSON, Roger, *Unfit for Modest Ears: A Study of Pornographic, Obscene and Bawdy Works Written or Published in the Second Half of the Seventeenth Century*, Londres, Macmillan, 1979.
- THORNTON, Tim, *Prophecy, Politics and the People in Early Modern England*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2006.
- THOURET, Clothilde, *Le Théâtre réinventé : défenses de la scène dans l'Europe de la première modernité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019.
- TILLEY, Roger, *A History of Playing Cards*, Londres, Studio Vista, 1973.
- TILLYARD, Stella, « Celebrity in Eighteenth-Century London », *History Today*, vol. 55, n° 6, juin 2005.
- TILMOUTH, Christopher, *Passion's Triumph Over Reason*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- TOBIN, Terence, « Plays Presented in Scotland, 1660-1705 », *Restoration and Eighteenth Century Theatre Research*, vol. 12, n° 1, mai 1973, p. 51-59.
- TODD, Janet (éd.), *The Works of Aphra Behn*, Londres, Routledge, 2018, vol. 7.
- TOMALIN, Claire, *Samuel Pepys: The Unequalled Self*, New York, Viking, 2002.
- TOMBS, Isabelle et Robert TOMBS, *That Sweet Enemy. The French and the British from the Sun King to the Present*, Londres, William Heinemann, 2006.
- TOULALAN, Sarah, *Imagining Sex: Pornography and Bodies in Seventeenth-Century England*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- TRAUGOTT, John, « The Rake's Progress from Court to Comedy: A Study in Comic Form », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 6, n° 3, Été 1966, p. 381-407.
- TRUMBACH, Randolph, « London's Sodomites: Homosexual Behaviour and Western Culture in the 18<sup>th</sup> Century », *Journal of Social History*, vol. 11, n° 1, Automne 1977, p. 1-33.
- TURNER, David, *Fashioning Adultery: Gender, Sex, and Civility in England, 1660-1740*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

- TURNER, James, *Schooling Sex: Libertine Literature and Erotic Education in Italy, France, and England, 1534-1685*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- UNDERDOWN, David, *Royalist Conspiracy in England 1649-1660*, New Haven, Yale University Press, 1960.  
– *Revel, Riots and Rebellion: Popular Politics and Culture in England 1603-1660*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- UNDERWOOD, Dale, *Etherege and the Seventeenth-Century Comedy of Manners*, New Haven, Yale University Press, 1957.
- VAILLANT, Alain, *La Civilisation du rire*, Paris, CNRS éditions, 2016.
- VAILLANT, Alain et Roselyne DE VILLENEUVE (éd.), *Le Rire Moderne*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2013.
- VALLANCE, Edward, *Loyalty, Memory and Public Opinion in England, 1658-1727*, Manchester, Manchester University Press, 2019.
- VAN DAMME, Stéphane, « Farewell Habermas ? Deux décennies d'études sur l'espace public », *Les Dossiers du Grihl (en ligne)*, 28 juin 2007.
- VAN DEN BERG, Johann et Ernestine VAN DER WALL (éd.), *Jewish-Christian Relations in the Seventeenth Century: Studies and Documents*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1988.
- VAN LENNEP, William, Emmett L. AVERY et Arthur H. SCOUTEN (éd.), *The London Stage, 1660-1800*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1965.
- VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.  
– « Lire les Classique au temps de la mondialisation », *Dix-septième siècle*, vol. 3, n° 228, 2005, p. 393-407.  
– *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.  
– « Théâtres, institutions, querelles : remarques sur quelques enjeux de l'histoire des pratiques artistiques », *Revue d'Histoire du Théâtre : Les Théâtres institutionnels 1660-1848*, n° 261, 2014, p. 5-14.
- VIETH, David, *Attribution in Restoration Poetry: A Study of Rochester's Poems of 1680*, New Haven, Yale University Press, 1963.  
– (éd.), *The Complete Poems of John Wilmot, Earl of Rochester*, New Haven, Yale University Press, 1968.
- WAHRMAN, Dror, *The Making of the Modern Self: Identity and Culture in Eighteenth-Century England*, New Haven, Yale University Press, 2004.
- WAITH, Eugene M., *Ideas of Greatness: Heroic Drama in England*, Londres, Routledge, 1971.
- WALKER, Julia (éd.), *Dissing Elizabeth: Negative Representations of Gloriana*, Durham, Duke University Press, 1998.

- WALL, Cynthia, *The Literary and Cultural Spaces of Restoration London*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- WALLACE, John M., « Otway's 'Caius Marius' and the Exclusion Crisis », *Modern Philology*, vol. 85/4 « From Restoration to Revision », mai 1988, p. 363-372.
- WALSHAM, Alexandra, *Providence in Early Modern England*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- WALVIN, James, *Fruits of Empire: Exotic Produce and British Taste, 1660-1800*, Basingstoke, Macmillan, 1997.
- WARD, A.W., A.R. WALLER, W.P. TRENT, J. ERSKINE, S.P. SHERMAN et C. VAN DOREN (éd.), *The Cambridge History of English and American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1907, 18 vol.
- WARNER, William, *Licensing Entertainment: The Elevation of Novel Reading in Britain, 1684-1750*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- WATKINS, John, « 'Old Bess in the Ruff': Remembering Elizabeth I, 1625-1660 », *English Literary Renaissance*, vol. 30, n° 1, décembre 2000, p. 95-116.
- WATT, Ian, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londres, Chatto & Windus, 1957.
- WEATHERILL, Lorna, *Consumer Behaviour and Material Culture in Britain 1660-1760*, Londres, Routledge, 1988.
- WEBER, Harold, *The Restoration Rake-Hero: Transformations in Sexual Understanding in Seventeenth-Century England*, Madison, University of Wisconsin Press, 1986.  
 – « Charles II, George Pines, and Mr. Dorimant: The Politics of Sexual Power in Restoration England », *Criticism*, vol. 32, n° 2, Printemps 1990, p. 193-219.  
 – *Paper Bullets: Print and Kingship under Charles II*, Lexington, University Press of Kentucky, 1996.
- WEBSTER, Jeremy, *Performing Libertinism in Charles II's Court: Politics, Drama, Sexuality*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.  
 – « In and Out of the Bed-Chamber: Staging Libertine Desire in Restoration Comedy », *Journal for Early Modern Cultural Studies*, vol. 12, n° 2, Printemps 2012, p. 77-96.
- WEDGEWOOD, C.V., *Oliver Cromwell and the Elizabethan Inheritance*, Londres, Jonathan Cape, 1970.
- WEIL, Rachel, *A Plague of Informers: Conspiracy and Political Trust in William III's England*, New Haven, Yale University Press, 2013.
- WELLS, Susan, « Jacobean City Comedy and the Ideology of the City », *ELH*, vol. 48, n° 1, Printemps 1981, p. 37-60.

- WEST, John, *Dryden and Enthusiasm: Literature, Religion and Politics in Restoration England*, Oxford, Oxford University Press, 2018.
- WESTERN, J.R., *Monarchy and Revolution*, Londres, Blandford, 1972.
- WHITAKER, Katie, *Mad Madge: Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle, Royalist, Writer and Romantic*, Londres, Vintage, 2004.
- WHITE, Arthur, « The Office of Revels and Dramatic Censorship During the Restoration Period », *Western Reserve University Bulletin, New Series*, vol. 34, n° 13, 1931, p. 5-45.
- WHYMAN, Susan E., *Sociability and Power in Late-Stuart England: The Cultural Worlds of the Verneys 1660-1720*, Oxford, Clarendon Press, 1999.
- WILCOX, John, *The Relation of Molière to Restoration Comedy*, New York, Benjamin Bloom, 1938.
- WILKINSON, Frederick, *Those Entrusted with Arms: The Police, Post, Prison, Customs and Private Use of Weapons in Britain*, Londres, Greenhill Books, 2002.
- WILLETT CUNNINGTON, Cecil et Phillis CUNNINGTON, *Handbook of English Costume in the Seventeenth Century*, Londres, Faber & Faber, 1955.
- WILLIAMS, Abigail, *Poetry and the Creation of a Whig Literary Culture 1681-1714*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- WILLIAMS, Andrew P., *The Restoration Fop: Gender Boundaries*, Lewiston, E. Mellen, 1995.
- WILLIAMS, Edwin E., « Dr. James Drake and Restoration Theory of Comedy », vol. 15, n° 58, avril 1939, p. 180-191.
- WILLIAMS, Raymond, *The Country and the City*, Londres, Chatto & Windus, 1973.
- WILLIE, Rachel, *Staging the Revolution: Drama, Reinvention and History*, Manchester, Manchester University Press, 2015.
- WILSON, J.H., *All the King's Ladies: Actresses of the Restoration*, Chicago, University of Chicago Press, 1958.
- WILSON, John Harold, *The Court Wits of the Restoration*, Princeton, Princeton University Press, 1948.  
– *Court Satire of the Restoration*, Columbus, Ohio State University Press, 1976.
- WILSON, Luke, *Theaters of Intention: Drama and the Law in Early Modern England*, Stanford, Stanford University Press, 2000.
- WINSTON, Jessica, *Lawyers at Play: Literature, Law, and Politics at the Early Modern Inns of Court, 1558–1581*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

- WISEMAN, Susan, *Drama and Politics in the English Civil War*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- *Conspiracy and Virtue: Women, Writing and Politics in Seventeenth-Century England*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- WOMERSLEY, David (éd.), *Cultures of Whiggism: New Essays on English Literature and Culture in the Long Eighteenth Century*, Newark, University of Delaware Press, 2005.
- WOO, Celestine, *Romantic Actors and Bardolatry: Performing Shakespeare from Garrick to Kean*, New York, Peter Lang, 2008.
- WORDEN, Blair, « Providence and Politics in Cromwellian England », *Past & Present*, vol. 109, n° 1, novembre 1985, p. 55-99.
- WRIGHT, Gillian, *The Restoration Transposed: Poetry, Place and History, 1660-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.
- YALE, Elizabeth, *Sociable Knowledge: Natural History and the Nation in Early Modern Britain*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2015.
- ZIMBARDO, Rose, *At Zero Point: Discourse, Culture and Satire in Restoration England*, Lexington, University Press of Kentucky, 2015.
- ZOOK, Melinda, « Contextualising Aphra Behn: Plays, Politics, and Party, 1679-1689 », dans Hilda L. Smith (éd.), *Women Writers and the Early Modern Political Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- *Radical Whigs and Conspirational Politics in Late Stuart England*, Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 1999.
- *Protestantism, Politics, and Women in Britain, 1660-1714*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.
- ZWICKER, Steven N., *Lines of Authority*, Ithaca, Cornell University Press, 1993.
- « Virgins and Whores: The Politics of Sexual Misconduct in the 1660s », dans Thomas Healy (éd.), *Andrew Marvell*, Londres, Routledge, 1999.
- « Is There Such a Thing as Restoration Literature? », *Huntington Library Quarterly*, vol. 69, n° 3, septembre 2006, p. 425-449.





## Index

- Act of Oblivion*, 308-309, 383-385, 404-408
- Athéisme, 202-207, 258, 411, 429
- Barry, Elizabeth, 40
- Beaumont, Francis et Fletcher, John, 60, 65-67, 391-392, 415-417
- Behn, Aphra, 27, 40-42, 49, 132, 219, 298, 358, 384, 448, 464, 482-484, 488, 490  
*The City-Heiress*, 22, 63-64, 86, 90-91, 111-113, 117, 121, 128, 130, 146, 153-154, 162, 189, 202, 211, 219-220, 222, 228, 242, 248, 268, 294, 302, 311, 343, 344, 348, 354, 384, 460  
*The Debauchee*, 62, 76, 83, 86, 89, 90-92, 98, 116, 121, 126, 153-154, 157, 165-167, 171, 215, 230, 314, 317, 331, 334, 353, 357, 390, 402, 456  
*The Luckey Chance*, 16  
*The Rover*, 63, 78-79, 84, 90, 96, 100-102, 110, 116, 121, 138, 145, 160-161, 163, 166, 196, 252-253, 268-269, 340, 354, 395  
*The Second Part of the Rover*, 76, 84, 86, 88, 90, 96, 111, 114, 117-119, 121, 135, 151, 157, 170, 191, 208, 210, 214, 253, 303, 313, 329, 379, 415, 419, 437, 449  
*The Town-Fopp*, 63, 77-78, 82-83, 86, 103, 117, 120-121, 139, 155, 169-170, 310, 315, 318, 320, 343, 349, 394, 404, 414, 457
- Betterton, Thomas, 40, 50-51, 73, 79, 82, 242, 345, 387, 389
- Caryll, John, 62, 78, 86-87, 90-91, 110, 117, 145, 165, 215, 216, 230, 253, 310, 319, 332, 353, 356, 371, 404, 417, 457-458, 464, 495
- Catholicisme, 40, 84, 160-161, 180, 189-193, 195-197, 199, 200-201, 208, 236, 240, 253, 267, 269, 304, 307, 331, 365, 367, 375, 395, 409, 474, 488  
anticatholicisme, 160, 192-193, 195, 198-199, 331, 378
- Cavendish, William et Mary (duc et duchesse de Newcastle), 27, 62, 86, 103, 142, 151, 153, 167, 172, 222, 304, 314, 344, 351, 371, 393, 416-417, 457, 471-472, 495, 506, 536
- Cocuage, 56, 73, 82-84, 90-91, 93, 95, 103, 105-106, 108, 113-114, 128, 142, 144, 148, 150-151, 154, 161-168, 170, 176, 180, 200, 206, 230, 238, 242, 258, 265, 309-311, 327-328, 339, 343, 347, 350, 355, 357, 361-362, 386, 388, 391, 403, 411, 414, 418, 421, 429, 439-440, 456, 460, 468, 479, 480, 483, 485, 487, 489, 492
- Coffee-house*, 6, 98, 136, 144, 177, 194, 228, 229, 230-237, 317, 396, 419, 440, 472, 490, 499
- Collier, Jeremy, 15, 18

- Commonwealth*, 39, 127, 137, 181, 183, 184, 187, 190, 212, 214, 219, 220, 223, 227, 239, 241, 242, 244, 245, 385, 386, 395, 419, 490
- Congreve, William, 15, 54, 58, 436
- Cromwell, Oliver, 25, 47, 175, 193, 218, 224, 227, 244-245, 247-248, 252, 308, 376-377, 380-381, 384, 391, 393, 398, 411
- Crowne, John, 41, 464  
*Calisto*, 18, 46  
*City Politiques*, 37-38, 63, 89-91, 107, 113, 128, 130, 153, 156, 158, 165, 167, 183, 188, 190-191, 193, 196, 205, 212, 216, 218-219, 226-227, 239, 242, 252, 270, 279, 303, 306, 361, 366, 410, 414, 429, 456, 459  
*Sir Courtly Nice*, 63, 77, 83, 97, 121, 128, 130, 146, 161, 169, 188, 191, 222, 230, 248, 253, 295, 307, 309, 331, 334, 360, 378, 404, 492  
*The Countrey Wit*, 83-84, 86-87, 108, 115, 129, 147, 153, 159, 192, 196, 253, 260, 293, 316, 442, 480, 492
- D'Urfey, Thomas, 41, 48, 86, 128, 338, 384  
*A Fond Husband*, 48, 62, 78, 81, 86, 90, 100, 103, 110, 120, 130, 132, 138, 146, 151, 159-161, 190, 199, 215, 217, 253, 294, 364, 415, 427, 439, 482, 484  
*Madam Fickle*, 150, 157, 269, 310, 337, 343, 345, 380, 402, 417, 425, 458  
*The Royalist*, 86, 90-91, 98, 102, 106, 110, 113-114, 130, 137, 146, 150, 166, 170, 183, 192, 215, 222, 226, 232, 235, 240, 242, 248, 252, 254, 270, 290, 297, 299, 300, 315, 317, 328, 330, 342, 348, 376-377, 384-385, 408, 453, 458, 489
- Davenant, William, 26, 39, 78, 146, 271, 375  
*The Man's the Master*, 271, 454
- The Rivals*, 18, 76, 78, 81, 96, 101, 108, 110, 148, 312, 336, 341, 360, 366, 429, 469
- Dryden, John, 17-18, 25-26, 40-41, 46, 57, 67, 203, 239, 248, 258, 260, 285, 298, 302-303, 360, 422, 433, 435, 441, 461, 472  
*An Evening's Love*, 18, 66-67, 84-85, 101, 111, 119-120, 146, 197, 207-210, 301, 325, 331, 336, 417-418, 420, 474  
*Marriage A-la-Mode*, 26, 32-34, 44, 63, 81, 117, 134, 338, 364, 426, 477  
*Of Dramatick Poesie*, 65-66, 134  
*Secret Love*, 284  
*Sir Martin Marr-all*, 63, 82-83, 86, 88, 124, 183, 188, 193, 306-307, 310, 316, 322, 393, 395, 455, 471  
*The Assniation*, 44, 78, 81, 96, 99, 101, 110, 135, 141, 145, 172, 197, 200-201, 312, 367, 478, 487  
*The Spanish Fryar*, 44, 48, 62, 96, 121, 146, 152-153, 165, 195, 197, 244, 267, 282, 310-311, 332, 365, 372-373, 379, 398, 408, 436  
*The Wild Gallant*, 31, 83, 86, 101-102, 113, 119-120, 122, 131, 141, 157, 163, 165, 167, 192, 216, 229, 252, 302, 314, 317-318, 333, 336, 354, 402, 415, 417, 455
- Elisabeth I<sup>ère</sup>, 331, 391-395, 459
- Etherege, George, 26-27, 40, 155, 203, 206, 432, 434  
*She Wou'd if She Cou'd*, 58, 70, 86, 88, 108, 117, 128-129, 205, 221, 325, 358, 420, 473  
*The Comical Revenge*, 44, 50, 82, 86-87, 114, 117, 133, 244, 430, 469  
*The Man of Mode*, 15, 63, 76, 115-116, 128, 129, 134, 141, 144-145, 149, 168, 206-208, 308, 348, 420, 430, 439, 459, 481
- Farce, 22, 25, 44, 48, 79, 97, 105, 109, 233-234, 237, 324, 331, 403, 421, 423, 434, 437-438, 445, 469, 475

- France, 32, 35, 66, 88, 90, 99, 102, 132-133, 135, 182, 193-194, 199, 219, 233, 240, 290, 305-306, 333, 398, 416, 446, 479, 487  
francophilie, 62, 132, 134-135, 168, 200, 292, 394, 478, 481  
francophobie, 25, 132, 135, 304  
Louis XIV, 25, 200, 240, 295, 328
- Glorieuse Révolution, 39, 40, 51, 178, 200, 274, 275
- Guerre civile, 16, 39, 58, 60, 69, 95, 116, 144, 173, 176-179, 214, 224, 238, 243-244, 249-250, 254, 263-264, 288-290, 302, 305, 358, 360, 362, 372, 381, 383, 384-385, 391, 398, 400, 405-406, 408, 454, 459
- Gwyn, Nell, 27, 51, 73, 283, 325, 335-336, 363, 401, 438
- Hart, Charles, 32, 51
- Hobbes, Thomas, 72, 204-205, 260-261, 263-264, 411, 423, 444, 455
- Horace, 65, 73, 260
- Howard, Robert, 22, 27-28, 38, 41, 64, 91, 245, 440  
*The Committee*, 18, 98, 102, 113, 117-119, 141, 145, 176, 185, 193, 212, 216, 224, 241, 244-245, 334, 346, 379, 382, 389, 404, 453, 466  
*The Surprisal*, 18, 78, 91, 97, 102, 104, 108, 110-112, 121, 131, 141, 143, 145, 165-166, 197, 215, 251, 310, 371, 377, 382, 406, 415-416, 428, 465
- Jonson, Ben, 19, 58, 61-62, 64-67, 73, 87, 127, 132, 191, 225, 234, 237, 257, 260, 391-393, 454, 498, 501-502, 509, 512, 515-516, 522
- Killigrew, Thomas, 26, 32-33, 39, 498, 515
- Lacy, John, 133, 259, 281, 329  
*The Old Troop*, 20, 31, 44, 63, 182, 188, 244, 288, 302, 319, 407, 453, 464, 470
- Leaner, John, 22, 63-64, 76-77, 86, 170, 253, 294, 439-440, 459, 464, 485
- Molière, 60, 73, 87, 95, 122, 163, 182, 211
- Otway, Thomas, 15, 22, 77, 82, 86, 91, 99, 105, 110, 117, 133, 136, 146, 168, 180, 182, 192, 196, 219, 222, 226, 248, 309, 314, 322, 347, 361, 386, 397, 400, 403, 415, 417, 438, 487
- Parodie, 79, 106, 147, 153, 171-172, 183, 191, 208, 209, 232, 236, 240, 310, 324, 330, 333, 342, 351-352, 360, 389, 391, 403, 417-418, 423-437, 440, 451
- Pepys, Samuel, 13, 18, 22-23, 28, 31-33, 50, 98, 101, 144, 234, 259, 281, 328-329, 471, 472, 521, 533
- Ravenscroft, Edward, 64, 77, 106, 110, 116, 165, 184, 241, 253, 332, 355, 464, 489
- Rhodes, Richard, 62, 78, 91, 96, 101, 105, 109-113, 135-136, 146, 153, 323, 335, 347, 351, 363, 402, 407-408, 416, 455, 468
- Satire, 22, 28, 55, 58, 69, 174, 231, 235-238, 245, 265-267, 279-280, 308, 328-329, 389, 391, 395, 405, 431-433, 435-437, 439-440, 443, 447, 451, 461, 487, 490
- Sedley, Charles, 26, 38, 203, 206, 281, 283, 434  
*The Mulberry-Garden*, 28, 63, 100, 102, 106, 136, 180, 193, 208, 229, 253, 291, 308, 323, 335-336, 349, 378, 473
- Shadwell, Thomas, 17, 25, 40, 65, 67, 213, 260, 267, 277  
*Epsom-Wells*, 65, 76, 88, 90, 99-100, 102-103, 105, 108, 122, 126, 128, 132, 135, 141, 146, 152, 160, 199, 204, 208, 221, 283, 294, 309, 333-334, 362, 443, 478

- The Humorists*, 62-63, 65, 83, 129, 132, 134, 142, 153, 333, 352, 415, 417-418, 434, 477
- The Lancashire Witches*, 43
- The Royal Shepherdess*, 75
- The Squire of Alsatia*, 25, 40, 65, 86, 93, 100, 147-148, 153, 160, 180, 181, 195, 202, 211, 214, 340, 354, 369, 370, 441, 493
- The Sullen Lovers*, 23, 62, 64, 66, 142, 167, 230, 354, 396, 439, 458, 460, 461, 474
- The Virtuoso*, 27, 62, 65, 99, 109, 114, 132, 142, 160, 168, 184, 204, 210, 234, 332, 347, 415, 427, 481
- St Serfe, Thomas, 68, 82, 102, 125, 132, 194-196, 197, 232, 234, 235, 281, 317
- Stapylton, Robert, 18, 81, 96, 102, 196, 339, 345, 372, 392, 397, 458, 496
- Stuart, Charles II, 15-16, 23-24, 26-27, 35, 38, 40, 50, 174-176, 200, 222, 238-240, 250, 257, 275, 304, 309, 328, 332, 336, 364-367, 373, 375-378, 381, 383, 392-394, 398, 404, 438, 459
- Stuart, Jacques II, 40, 224, 275
- Témoins irlandais, 113, 220, 306-307, 309, 410, 414
- Underhill, Cave, 51, 64, 73, 88, 165, 299-300, 429
- Virilité, masculinité, 84, 99, 127, 129-130, 133, 143-144, 155, 162-170, 208, 238-239, 240, 250, 265-266, 339-340, 342-347, 350-351, 355, 358, 394, 400, 411
- Wilmot, John (comte de Rochester), 26, 85, 204, 206, 209, 283, 304, 352, 364, 433-434, 437, 461
- Wilson, John, 44, 64, 70, 73, 90, 92, 103, 106, 109, 116, 117, 183, 185, 188, 191, 194, 244, 247, 282, 384, 398, 414, 468
- Wit*, 25, 63, 66-67, 73-74, 78-81, 98, 126, 130, 139-143, 151, 169, 173-174, 197-198, 204, 223, 255, 258, 266, 268, 272, 298, 316, 327, 354, 392, 423, 435, 441, 453, 480
- Wycherley, William, 26, 40, 203, 432, 434
- The Country-Wife*, 31, 32, 44, 48, 76, 89, 106, 109, 111, 117, 133, 156, 163, 206, 222, 325, 479
- The Plain Dealer*, 98



## « In Earnest or Jest » : Rire, Pouvoir et Politique dans les Comédies de la Restauration (1660-1688)

### Résumé

Quel rôle joue le rire dans l'économie symbolique du pouvoir ? Comment reflète-t-il, et dans quelle mesure contribue-t-il en retour à structurer les imaginaires politiques contemporains ? Le moment historique situé entre la Restauration et le changement dynastique de la Glorieuse Révolution constitue un épisode privilégié de l'histoire du théâtre anglais pour aborder ces questions. Après les tourments de la guerre civile et le hiatus des années Cromwell, la scène entretient des liens institutionnels plus étroits que jamais avec le pouvoir de la Couronne. Parallèlement, une opposition émerge et se structure sous la forme du parti Whig. Celle-ci investit aussi très tôt l'institution théâtrale en tirant profit, entre autres, de la dépendance économique de nombreux dramaturges et du personnel théâtral. La comédie s'adapte ainsi à cette triple contrainte (économique, sociale, institutionnelle) en politisant pour l'occasion les stéréotypes qu'elle hérite de traditions antérieures, comme celui du cocu, du dévot ou du débauché. Ces types établis, qui sont le matériau propre de la comédie, deviennent à la fois des images des différents acteurs de l'échiquier politique et des armes au service de ces luttes d'influence. De ces exigences contradictoires émerge alors un mode de production et de réception comique unique, influencé par les pratiques satiriques, et fondé sur l'ambiguïté.

Cette étude comparative s'appuie sur un corpus de quarante pièces de vingt et un auteurs différents, allant de figures canoniques comme Dryden, Shadwell et Behn à d'autres moins connues comme D'Urfey, Crowne et Ravenscroft.

**Mots-clés :** Littérature anglaise ; XVII<sup>e</sup> siècle ; Théâtre ; Comédie ; Restauration anglaise ; Histoire du rire ; Histoire politique ; Histoire sociale ; Stéréotypes ; Aphra Behn ; John Crowne ; John Dryden ; Thomas D'Urfey ; George Etherege ; Thomas Shadwell ; réception de Molière.

## « In Earnest or Jest » : Laughter, Power and Politics in Restoration Comedies (1660-1688)

### Summary

What is the role of laughter in the symbolic economy of power? How does it reflect and shape the minds and political imagination of contemporary society? The historical period between the Restoration and the dynastic shift of the Glorious Revolution constitutes a pivotal point in the history of English theatre in which to explore these questions. Following the violence of the Civil War and the hiatus of the Cromwellian years, the institutional links between the theatres and the Crown become tighter than ever. Meanwhile, the political opposition consolidates itself, becoming the Whig party, and invests in theatrical institutions by taking advantage *inter alia* of the financial dependence of playwrights and stage personnel. Comedy adapts to these economic, social and institutional constraints by politicising the stereotypes inherited from previous traditions, such as the « cuckold », the « zealot » or the « rake ». These comedic vehicles are used both as mirror images of the actors of political life and as tools serving specific agendas in contemporary power struggles. From these contradictory demands emerges a distinctive mode of comic production and reception, heavily influenced by satiric practices and structured with deliberate ambiguity.

This comparative study is based on forty plays by twenty-one different authors, from canonical figures such as Dryden, Shadwell and Behn, to lesser-known authors like D'Urfey, Crowne and Ravenscroft.

**Keywords :** English Literature; Theatre; XVIIth century; Comedy; Restoration; History of laughter; Political history; Social history; Stereotypes; Aphra Behn; John Crowne; John Dryden; Thomas D'Urfey; George Etherege; Thomas Shadwell; Molière's reception in England.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED IV - Civilisations, Cultures, Littératures et Sociétés

Laboratoire de Recherche VALE, Voix Anglophones, Littérature et Esthétique (EA 4085)

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, France

DISCIPLINE : Études anglophones