
Présence du baroque dans « The Changeling »

Maurice Abiteboul



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/baroque/319>

DOI : [10.4000/baroque.319](https://doi.org/10.4000/baroque.319)

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 1969

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Maurice Abiteboul, « Présence du baroque dans « The Changeling » », *Baroque* [En ligne], 4 | 1969, mis en ligne le 06 mai 2012, consulté le 11 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/319> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/baroque.319>

Ce document a été généré automatiquement le 11 juin 2022.

© Tous droits réservés

Présence du baroque dans « The Changeling »

Maurice Abiteboul

- 1 Il ne nous échappe pas que la pièce de Middleton et Rowley, *The Changeling*, doit beaucoup à la tradition médiévale et que les auteurs ont subi l'influence de la Moralité¹ ; comment, cependant, ne pas relever certains traits qui ressortissent, de façon caractéristique, du baroque ? Comment ne pas noter ce qui, au-delà de la survivance de l'allégorie², témoigne, dans cette pièce, d'une esthétique originale, qui a marqué tout le théâtre jacobéen, l'esthétique baroque ? Il nous apparaît, en effet, que quatre caractères essentiels du baroque se retrouvent dans *The Changeling* : il s'agit
- de la Métamorphose,
 - de l'Ostentation qui s'exprime aussi bien dans l'excès d'horreur de certains spectacles que dans la violence des passions,
 - de l'effet de Surprise, souvent lié au mélange du Réel et de l'Imaginaire, de l'Ambiguïté enfin, source de contradictions et de paradoxes.

Métamorphose

- 2 Que le thème du changement, propre aux auteurs baroques, soit dans *The Changeling*, l'un des plus importants, pour ne pas dire le thème fondamental, le titre même semble l'indiquer assez clairement pour que l'on ne puisse en douter. Ce titre peut s'appliquer, comme le montre l'article de Holzknacht³, non seulement à la protagoniste de la pièce, Béatrice-Joanna, mais aussi à sa servante, Diaphanta, et même à deux personnages de l'intrigue secondaire, Franciscus et Antonio. L'on sait, en effet, comme le souligne le professeur Denonain, dans une étude récente⁴, que « ...dans la tragédie de la dernière décennie du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle... la mutation psychologique des personnages... peut prendre les formes les plus diverses depuis la folie simulée » (c'est

le cas d'Antonio, et aussi d'Isabella) « jusqu'au changement radical » (cela semblerait être le cas de Béatrice, mais en apparence seulement, comme nous allons le voir); « ...elle se manifeste surtout dans l'emploi du déguisement » (voir Franciscus, Antonio et Isabella); enfin, « fausse identité, personnalité d'emprunt » (à l'acte IV, Béatrice demande à Diaphanta de se substituer à elle pour sa nuit de noces, et c'est bien ce qui a lieu à l'acte V) « ...ambivalence » (tous les personnages principaux de la pièce nous paraissent marqués de cette ambivalence qui, à la limite, exprime une dualité profonde de l'être humain), « ...tout cela est caractéristique du – change – baroque, et est exploité par les dramatises avec une extraordinaire richesse psychologique ».

- 3 Le thème du changement est à ce point fondamental que les personnages eux-mêmes en paraissent obsédés : Alsemero, dès la première scène, se défend d'avoir subi une quelconque métamorphose ; à Jasperino qui l'interroge :

And have you chang'd your orisons⁵ ?

il répond fermement :

.....No, friend,

I keep the same church, same devotion⁶

Devant le comportement insolite de son ami qu'il voit courtiser Béatrice, Jasperino s'écrie :

How now ! The laws of the Medes are
changed sure ! Salute a woman ? He kisses
too ; wonderful !⁷

et c'est, en effet, pour lui, un sujet d'étonnement que cette transformation qu'il constate chez Alsemero. Quant à Béatrice, qui est tombée amoureuse de ce dernier, elle glisse, dans un aparté :

I shall change my saint, I fear me⁸

ce qui signifie qu'il n'est plus dans ses intentions d'épouser Alonzo. Toujours dans la première scène, Vermandero laisse entendre que ce changement est contraire à ses principes, car la parole donnée est sacrée, et qu'il gardera Alonzo pour gendre envers et contre tout :

I would not change him for a sin-in-law
For any he in Spain...⁹ ;

d'autre part, s'adressant à Alsemero (qui, déçu d'apprendre que sa bien-aimée Béatrice est sur le point d'épouser un autre seigneur, a manifesté son intention de ne pas demeurer au château plus longtemps), il lui exprime ouvertement son mécontentement :

Not chang'd so soon I hope. You must see my castle,
And her best entertainment ere we part¹⁰

- 4 L'intrigue secondaire elle-même reprend ce thème, bien que sous une forme indirecte, quand, dès les premiers vers de la scène 2, Alibius, comme pour se convaincre de la fidélité de son serviteur Lollo, se met à penser tout haut :

The diligence that Y have found in thee
The care and industry already past
Assures me of thy good continuance ¹¹.

Ainsi, le premier acte a largement insisté sur le thème du changement qui se révèle être, chez les personnages, une préoccupation importante.

À l'acte II, Béatrice évoque à nouveau ce thème, d'abord sous la forme d'un regret, celui de ne pouvoir être radicalement différente, de ne pouvoir assumer une autre existence :

Would creation... had form'd me man¹² !

- 5 c'est ensuite en feignant de changer d'attitude vis-à-vis de De Flores, qu'elle laisse paraître ce trait de son caractère, l'inconstance (thème de prédilection des poètes baroques, souvenons-nous-en¹³) :

... How lovely now
Dost thou appear to me¹⁴ !

- 6 Mais c'est l'acte III qui développe le thème du changement avec le plus de force : dans l'intrigue secondaire d'abord, quand Antonio rassure Isabella qui le voit métamorphosé :

Cast no amazing eye upon this change.
.....
This shape of folly shrouds your dearest love,
The truest servant to your powerful beauties,
Whose magic had this force thus to transform me¹⁵ ;

dans l'intrigue principale surtout, lorsque De Flores fait comprendre à Béatrice qu'elle a subi une transformation irréversible, provoquée par l'assassinat d'Alonzo :

Push ! Fly not to thy birth, but settle you
In what the act has made you¹⁶...

- 7 Citons encore ce passage qui ne laisse plus planer de doute sur la métamorphose de Béatrice :

Yes, my fair murd'ress ; do you urge me ?
Though thou writ'st maid, thou whore in thy affection !
Twas chang'd from thy first love, and that's a kind
Of whoredom in thy heart ; and he's chang'd now,
To bring thy second on, thy Alsemero¹⁷...

- 8 Il est impossible, à ce stade, de ne pas remarquer comment les dramatises ont utilisé un thème conventionnel, celui de la chute, pour l'associer intimement à celui de la métamorphose. Déjà, dans l'intrigue secondaire, quand les fous s'écrient :

Bounee, bounce, he falls, he falls¹⁸,

on ne peut s'empêcher d'évoquer le thème biblique, même s'il est traité, alors, sur le mode parodique. Dans l'intrigue principale, ce thème revient avec insistance :

You lost your first condition¹⁹

dit De Flores à Béatrice, faisant ainsi allusion à l'innocence d'avant la chute ; le changement, menant de la faute à la damnation, est, en réalité, dégradation spirituelle, et non pas seulement signe que l'homme est « ondoyant et divers ».

- 9 À l'acte IV, les dramatises se contentent de nous montrer Béatrice, définitivement différente, désormais (si l'on en croit son aveu brutal, dès le premier vers de l'acte : « This fellow has und one me endlessly »²⁰, et le pouvoir corrupteur qu'elle exerce sur Diaphanta, également prompte à perdre son innocence et à devenir la complice de sa maîtresse.

- 10 L'acte V reprend le thème du changement et de la chute, à plusieurs reprises²¹, avant de conclure sur un rappel des différents changements (réels ou supposés) qui se sont produits au cours de la pièce²².

Ostentation

Excès d'horreur des spectacles lié au terme de la mort

- 11 Que l'abondance des spectacles et détails horribles ou sensationnels, autre caractère du théâtre baroque, constitue un élément important de la pièce, nul ne pourrait en disconvenir : De Flores, son forfait accompli, rapporte à Béatrice, en guise de témoignage, non seulement la bague d'Alonzo, mais aussi le doigt qui la portait, et qu'il a consciencieusement sectionné, avec, n'en doutons pas, un plaisir sadique. Citons, une fois de plus, le professeur Denonain qui nous rappelle que

[...] les pièces de Sénèque, de Marlowe (Tamburlaine), de Shakespeare jeune (Titus Andronicus) étaient, si l'on peut dire, sainement sanguinaires. Mais avec le théâtre jacobéen on assiste à des raffinements inouïs.²³

La présence des fous, d'autre part, qui, à plusieurs reprises, font leur apparition dans l'intrigue secondaire (outre qu'elle est une illustration vivante de cette « folie amoureuse » qui est réellement à l'origine de l'union de Béatrice et d'Alsemero), devait sans nul doute combler l'attente de spectateurs avides de cc sensationnel » ; l'apparition du fantôme d'Alonzo (dans la plus pure tradition sénéquienne, remarquons-le), devait probablement, comme celle du spectre dans *Hamlet*, inspirer un sentiment d'horreur mêlé de crainte, tout à fait dans l'esprit du théâtre baroque. Enfin, l'incendie où périt Diaphanta (et l'enthousiasme satanique qu'il suscite chez De Flores), le coup fatal porté à Béatrice (et les cris de douleur et d'épouvante qu'elle pousse) - même s'ils ne sont pas *montrés* aux spectateurs -, de même que l'assassinat d'Alonzo et le suicide de De Flores, présentés sur scène, constituent, assurément, des épisodes horribles, bien caractéristiques du théâtre jacobéen.

Violence et exubérance des passions

- 12 C'est, cependant, davantage dans la violence et l'exubérance des passions qu'il faut voir la présence du baroque dans *The Changeling*. Pour reprendre une distinction commode²⁴, disons que la prédominance du PATHOS sur l'ETHOS, va, ici, jusqu'au paroxysme de la passion.
- 13 Ainsi, Alsemero, dont le trait de caractère permanent semble être le stoïcisme, si nous en croyons Jasperino (« The stoic was/Found in you long ago²⁵ »), nous est successivement montré
- 14 a. comme un amoureux fervent dans la plus pure tradition euphuistique²⁶, prêt à provoquer en duel son rival Alonzo pour servir et conquérir sa bienaimée²⁷.
- 15 b. comme un naïf, trompé par ses sens, lui qui nous était présenté comme un parangon de sagesse, de vertu et de clairvoyance²⁸ (il est, en effet, facilement dupé par Béatrice qui a délégué Diaphanta, à sa place, pour sa nuit de noces, après avoir déjoué le stratagème destiné à contrôler sa virginité),
- 16 c. comme un mari jaloux, explosant de colère et de dépit à l'annonce de son infortune²⁹.
- 17 Ce sont là, à n'en pas douter, les signes caractéristiques de la passion prenant le pas sur la raison, du PATHOS l'emportant sur l'ETHOS, et ceci, bien qu'Alsemero se défende d'être gouverné par ses passions (s'adressant à Jasperino, il s'écrie : « And prithee, do not weigh me by my passions »³⁰. Même lorsqu'il condamne Béatrice, au nom de l'honneur et de la vérité³¹, l'on ne peut s'empêcher de sentir que c'est l'homme bafoué,

sous le coup de la rancune, qui se venge encore en paroles, et non pas vraiment le sage, épris de justice et de probité. Souvenons-nous de l'appel déchirant de Béatrice, alors qu'elle agonise, appel laissé sans réponse : « Forgive me, Alsemero, ail forgive³² ». Un juste, détaché des mesquines rancunes, n'aurait-il pas consenti à apaiser les derniers moments d'une pécheresse repentie ? Telle n'est pas, en tout cas, l'attitude d'un Alsemero, plus sujet aux fluctuations du cœur humain qu'il ne veut bien l'admettre³³, plus homme faillible que sage omniscient, et finalement, profondément bouleversé, sous son apparente sérénité de justicier, par l'ébranlement de sa foi en l'amour qu'il venait de découvrir³⁴, par l'écroulement de valeurs qui lui avaient semblé, jusqu'ici, solidement établies, par la soudaine révélation que sa clairvoyance d'homme sage a été prise en défaut, le laissant aussi désemparé que le commun des mortels. Son interrogation angoissée est, à cet égard, fort révélatrice :

How should blind men know you from fair-fac'd saints³⁵ ?

- 18 De Flores, l'incarnation même du Vice et de la Moralité médiévale³⁶, donc le personnage le moins susceptible de dominer sa nature, ne cache pas qu'il est sous l'emprise de la passion :

...I know she hates me,
Yet cannot choose but love her³⁷ ;

il se sait repoussé et haï, mais sa passion l'emporte :

Why, am not 1 an ass to devise ways Thus to be rail'd at ? I must see her still³⁸ !

Now do 1 look to be most richly rail'd at, Yet 1 must see her³⁹ !

ceci au point de le rendre presque hystérique lorsque Béatrice, voulant se servir de lui pour se débarrasser d'Alonzo, tente de lui faire croire qu'elle ne le hait plus, et même qu'il ne lui est pas indifférent⁴⁰. Les exclamations qu'il pousse, en même temps comiques et pathétiques, témoignent d'une nature exaltée et d'une passion qui atteindra son paroxysme lorsque, sur le point de se suicider, dans un dernier sursaut d'ivresse luxurieuse, il lancera, plein de défi :

... Yes, and her honour's prize
Was my reward ; I thank life for nothing
But that pleasure ; it was so sweet to me
That I have drunk up all, left none behind
For any man to pledge me,⁴¹

après avoir déjà, à l'acte III, averti Béatrice que sa passion effrénée ne saurait avoir de limites :

For I place wealth after the heels of pleasure⁴².

- 19 Ainsi De Flores se caractérise-t-il, comme bien des personnages du théâtre baroque, par la violente explosion de ses passions, par l'espèce de rage érotique⁴³ qui le prend chaque fois qu'il est en présence de Béatrice ; et si ce comportement peut, certes, s'expliquer à la lumière de la Moralité, il n'en demeure pas moins aussi l'expression de l'esprit du Baroque.
- 20 Quant à Béatrice, dont l'inconstance illustre l'un des aspects du thème majeur du Baroque, la Métamorphose, elle n'échappe pas, non plus, à l'emprise des passions : irritée par la présence de De Flores jusqu'à l'exaspération⁴⁴, jusqu'à la haine⁴⁵, elle s' imagine être à l'abri des errements du cœur⁴⁶, au moment même où elle cède à sa passion pour Alsemero. Elle est l'exemple de la volonté gouvernée par la passion, en même temps que son inexpérience l'empêche de prendre conscience de la nature secrète de ses passions, dont l'excès même se traduit par des actes que rien ne pourra plus effacer : le meurtre d'Alonzo, celui de Diaphanta, l'abandon de son sort aux mains

de De Flores... En effet, le cheminement de ses passions est obscur, souterrain, au point que l'on serait tenté de s'en dissimuler l'importance, si, soudain, à certains moments, leurs effets n'apparaissaient pas, brusques explosions où la mort frappe, jaillies du sein d'une inconscience sereine. Néanmoins, la force de ses passions est bien réelle, lorsque, découverte par Alsemero, elle tente désespérément de le garder, en dépit de toutes les charges qui pèsent contre elle :

That thing of hate...
 ...
 ...I caus'd to murder
 That innocent Piracquo, having no
 Better means than that worst, to assure
 Yourself to me ⁴⁷.

Effet de surprise

- 21 Comme le rappelle le Professeur Rousset⁴⁸, la Surprise, et ce -qu'elle comporte nécessairement d'illusion et de désillusion, de « belle tromperie », peut être considérée comme l'âme même du Baroque.

Illusion et désillusion

- 22 C'est bien, en effet, l'élément de Surprise que l'on découvre au cœur de *The Changeling*, que l'héroïne s'illusionne sur son pouvoir sur les êtres qui l'entourent (elle s'étonne naïvement de découvrir ce pouvoir : « Where was my art ?⁴⁹ ») ou sur la nature des sentiments de De Flores à son égard⁵⁰, que celui-ci se laisse, un moment, égarer, et s'imagine être, soudain, devenu agréable à Béatrice, alors qu'il avait toujours été, pour elle, un objet de répulsion⁵¹, ou qu'enfin, dans la célèbre scène IV de l'acte III, la scène du « décillement » où le malentendu s'éclaircit, détruisant la part de rêve et de faux espoirs dont se berçaient les personnages, chacun revienne de ses illusions et doive confronter la réalité et rajuster son comportement aux données nouvelles de la situation.
- 23 L'illusion est un thème majeur de *The Changeling*, illusion tragique, d'ailleurs ; en effet, Béatrice croit voir Alsemero avec les yeux de la raison, alors même que sa passion l'aveugle et l'égaré ; elle ne fait que prendre ses désirs pour des réalités, lorsqu'elle s'imagine que seul l'attrait de l'or décide De Flores à la servir⁵² (alors que nous apprendrons, de la bouche de ce dernier que la richesse compte bien moins, pour lui, que la jouissance⁵³) ; elle se trompe grossièrement, surtout lorsqu'elle croit que le meurtre, c'est-à-dire la forme la plus visible du Mal, peut apporter une solution à ses problèmes, et constituer le moyen de la mener à l'amour, c'est-à-dire au Bien : c'est là, bien sûr, une erreur profonde, erreur fatale qui la conduira jusqu'aux conséquences extrêmes de son acte, et qu'il ne sera plus, à aucun moment, possible de réparer, comme le montre l'enchaînement inéluctable des événements (faut-il y voir la main du Destin ?) qui suivent la décision à la fois imprudente et inique de supprimer Alonzo.
- 24 À l'illusion succède inmanquablement la désillusion, en même temps que la foudroyante surprise de découvrir que ce que l'on croyait être n'est pas, que les apparences faisaient seulement figure de réalités : Béatrice a cru qu'elle pourrait, au gré de sa volonté capricieuse, régler le cours des choses ; elle apprend, avec stupeur, que tels ne sont pas les décrets du Destin qui impose à sa vie un dénouement qu'elle

n'avait pas prévu. Véritable apprentie-sorcière, elle a déclenché, par sa seule volonté, et à cause d'un manque de lucidité, qui est la faille tragique de son caractère, une succession d'événements qu'elle ne sera pas en mesure de contrôler, qui lui échappent si douloureusement qu'elle est finalement contrainte d'abdiquer cette volonté, devenue impuissante, dont elle usait avec tant d'arrogance⁵⁴.

- 25 L'erreur de jugement est, en fait, comme l'a montré M. Bradbrook⁵⁵, le trait fondamental du caractère de Béatrice, qui se trompe non seulement sur le compte de De Flores, mais aussi sur celui de Diaphanta. Cette erreur est, bien entendu, à l'origine de la Surprise qu'elle éprouve en découvrant que sa servante l'a trompée⁵⁶, autre exemple de son incapacité à cerner le réel autrement qu'avec la naïveté d'une néophyte inexpérimentée, plongée dans ses rêves d'enfant gâtée⁵⁷.

Mélange du réel et de l'imaginaire

- 26 Et c'est bien là, encore, un des thèmes (en même temps qu'un des procédés) du Baroque que ce mélange du Réel et de l'Imaginaire que signale le Professeur Rousset⁵⁸ : Béatrice confond le monde romantique « euphuistique » de son imagination (qu'Alsemero est censé incarner) et le monde des désirs et des passions que connaît De Flores, mais qu'elle ignore encore lorsqu'elle se risque à lui confier la mission fatale : Pendant une grande partie de la première scène de l'acte I, nous avons assisté au « duel romantique » conventionnel qui oppose les deux amants, puis, dans la deuxième scène de l'acte II, à l'offre romanesque faite par Alsemero de se battre avec Alonzo, en combat singulier, pour la conquérir. Comme le montre fort bien R. Ornstein⁵⁹, l'univers sentimental de Béatrice a été, jusqu'ici, baigné d'idéalisme et d'irréalisme ; aussi ne peut-elle s'imaginer la nature exacte du désir de De Flores. Una Ellis-Fermor souligne également ce passage difficile du monde du rêve au monde de la réalité qui transforme Béatrice en même temps qu'il détruit en elle les dernières apparences de l'innocence⁶⁰. Notons encore que, lorsque De Flores lance à Béatrice, d'un ton sarcastique :

A woman dipp'd in blood, and talk of modesty⁶¹ !

il emploie le ton méprisant du réaliste en face de la rêveuse qui ne peut encore voir les choses telles qu'elles sont.

Contradictions, paradoxes, ambiguïtés

- 27 Plus encore, cependant, que les différentes formes de métamorphose auxquelles il nous est donné d'assister dans la pièce, plus que le déploiement d'actes d'horreur ou que le spectacle de passions exacerbées, plus même que l'effet de surprise, c'est l'essentielle ambiguïté des personnages, le mystère de l'âme humaine qui nous semble constituer l'élément baroque le plus original de *The Changeling*.
- 28 C'est, en effet, parce que les personnages de *The Changeling* sont à la fois et non pas successivement, des reflets du Bien et du Mal, qu'il nous est permis de nous interroger sur leur nature réelle : De Flores est-il bien l'incarnation du Vice ? Alsemero a-t-il vraiment les attributs de la Vertu ? Béatrice est-elle l'héritière de cette Humanité balançant entre le Bien et le Mal, et finalement cédant à ce dernier ? Il semble que les personnages de Middleton soient singulièrement plus complexes⁶².
- 29 C'est ainsi que De Flores, en qui l'on serait tenté de voir le Diable réincarné, fait preuve, à l'occasion, de sentiments insoupçonnés : après avoir fustigé Béatrice et l'avoir

convaincue de sa vilénie, il s'adresse à elle sur le ton de la bienveillance, presque avec tendresse ⁶³, ce qui peut sembler inexplicable, en tout cas paradoxal, si l'on se contente d'une interprétation trop simpliste de ce personnage. - De même, comment expliquer que cet homme, prêt à toutes les bassesses (il assassine Alonzo, puis Diaphanta), puisse éprouver, même l'espace d'un instant, ce qu'il faut bien appeler des remords⁶⁴ ? Enfin, que ce personnage, voué à l'être haï (c'est ce qui ressort des diverses injures qui lui sont lancées par Béatrice : « Thou thing most loath'd⁶⁵ ! », ou par Tomazo : « I'll rather, like a soldier, die by th'sword/Than like a politician by thy poison⁶⁶ », puisse inspirer un sentiment de pitié⁶⁷ voilà qui souligne bien sa complexité.

- 30 Inversement, Alsemero qui, à première vue, semble être le stoïque parfait, véritable parangon de vertu, se révèle, certes, bien plus sujet aux passions qu'il ne paraît, personnage à la fois rancunier et mesquin, dont les explosions de colère et de jalousie correspondent mal à la sagesse empreinte de sérénité qui constitue théoriquement le fond de son caractère. Peut-on être un sage et un violent à la fois, un stoïque et un passionné, sans qu'il y ait contradiction ? Sans doute ces aspects contraires peuvent-ils cohabiter chez un même personnage, à condition d'admettre l'essentielle dualité de l'âme humaine, à la fois portée vers le Bien et le Mal, à la fois prête à aimer et à haïr le même objet, le même être, comme l'annonce prophétiquement Alsemero, alors que, comble d'ironie, il restera lui-même aveugle à cette vérité :

There's scarce a thing but is both lov'd and loath'd⁶⁸.

- 31 La véritable attitude baroque, face à la complexité humaine, consiste à reconnaître la coexistence du Bien et du Mal dans une même âme, au risque de susciter des tensions ou de créer des ambiguïtés, à l'accepter totalement, et à l'assumer ; elle consiste à consigner l'essentielle instabilité qui caractérise l'homme ; elle donne tout son sens au Relatif qui jamais n'exclut l'imperfection (« There's scarce a man among a thousand sound/But hath his imperfection⁶⁹... ») ; elle fait aussi sa part à l'humilité, celle qu'il faut pour confesser l'humaine faiblesse, cette « maladie cachée » au fond de l'âme, ce mystérieux secret insondable qui fait de chaque homme un être unique⁷⁰ : (« that hidden malady /Within me, that I understand not⁷¹ » dit Alsemero). C'est cette insistance sur le PATHOS, sur ce que l'homme a d'original et de puissamment singulier en lui, qui, nous semble-t-il, caractérise l'œuvre baroque ; c'est aussi cette primauté donnée à l'existential, au « hic e nunc », sur les traits permanents de la nature humaine ; c'est, de manière générale, tout ce qui s'intéresse à l'être dans son insaisissable originalité, dans son essentielle ambivalence, même et surtout s'il semble y avoir paradoxe ou contradiction.
- 32 Ainsi, Béatrice est-elle une enfant gâtée, innocente, peu à peu corrompue par les forces du Mal ? ou bien est-elle, foncièrement et inéluctablement, vouée au Mal ? Il nous semble qu'aucune de ces deux interprétations ne rend parfaitement et totalement compte de la vivante complexité de ce personnage, en qui nous voyons coexister, *en même temps et non point tour à tour*⁷², ces deux tendances si contradictoires que sont l'amour du Bien et l'appel du Mal : elle n'est pas, comme le croit d'abord Alsemero, cet ange de pureté que la Providence lui a fait rencontrer en un lieu saint, garant du même coup de la noblesse de ses sentiments ; elle n'est pas non plus, comme il le croit plus tard, ce « démon rusé », cette pécheresse vouée à la plus noire des damnations. Elle est, en fait, comme le voit très lucidement De Flores, un exemple commun d'humanité, pécheresse, sans doute, mais « comme le sont presque toutes les femmes⁷³ », et en tout cas, elle n'est nullement, pour autant, un symbole du Mal⁷⁴ : à la fois innocente et

perverse, enfant gâtée et apprentie-sorcière, amoureuse sincère et maîtresse déloyale, amante pleine de ferveur et de fausseté, à la fois romanesque et froidement calculatrice, pure dans son amour et pécheresse dans ses actes, elle est, pour reprendre une formule de Luther qui lui conviendrait fort bien, « simul peccator et non peccator » : telle, en effet, nous apparaît Béatrice, mystérieuse et insondable, énigme pour elle-même comme pour les spectateurs (« I'm in a labyrinth »⁷⁵ avoue-t-elle), authentique personnage de théâtre baroque.

- 33 Si nous nous sommes attaché à examiner quelques-uns des éléments baroques présents dans *The Changeling*, il nous semble qu'une étude approfondie devrait révéler à quel point l'esprit baroque a imprégné tous les dramatises jacobéens dont la vision tourmentée, l'interrogation angoissée, l'inquiétude « métaphysique » rejoignent les préoccupations principales des poètes baroques, leurs contemporains (dont parle Mario Praz⁷⁶) : « Vivant entre deux mondes, entre deux cultures... et ne pouvant s'empêcher d'examiner, d'un œil sceptique, l'état de confusion présenté par ce monde en mutation ».

NOTES

1. Qu'il nous soit permis de renvoyer à notre article : « Un aspect de l'Éthique dans *The Changeling* : la survivance de l'allégorie médiévale » in *Études Anglaises et Américaines*, Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, 1968.
2. Citons le Professeur DENONAIN : « Le baroque présuppose chez l'auteur et son public une parfaite possession de la culture et de la technique traditionnelles... », extrait de « Aspects du Baroque Littéraire en Angleterre » in *Journées Internationales d'Étude du Baroque*, Montauban, 1963, p. 73.
3. Karl J. HOLZKNECHT, « The Dramatic Structure of *The Changeling* » in *Renaissance Papers*, éd. A. H. Gilbert, Orangeburg, 1954.
4. J.-J. DENONAIN, art. cit., p. 79.
5. *The Changeling*, ed. Patricia Thomson (The New Mermaids), 1964 : I, 1, 34.
6. I, 1, 34-35.
7. I, 1, 57.
8. I, I, 155.
9. I, I, 215-216.
10. I, 1, 201-202.
11. I, 2, 4-6.
12. II, 2, 108.
13. cf. Jean ROUSSET, *La Littérature de l'Âge Baroque en France* (José Corti, 1963). pp. 43-47, chapitre IV « Louange de l'Inconstance ».
14. II, 2, 135-136.
15. III, 3, 123-128.
16. III, 4, 134-135.

17. III, 4, 140-145.
18. III, 3, 116.
19. III, 4, 138.
20. IV, 1, 1.
21. V, 3, 32-35, 43-44, 77, 120, 158.
22. V, 3, 196-215.
23. J.-J. DENONAIN, art. cit., p. 79.
24. cf. M. DORAN, *Endeavours of Art* (Madison, Univ. of Wisconsin Press, 1964), pp. 232-234.
25. I, 1, 36-37.
26. I, 1, 63-83.
27. II, 2, 22-28.
28. II, 1, 6-7 :
- « How wise is Alsemero in his friend !
 « It is a sign he makes his choice with judgement ».
29. V, 3, I-120
30. IV, 2, 109
31. V, 3, 182-189.
32. V, 3, 178.
33. Encore a-t-il, un moment, entrevu la possibilité de ne pas se connaître vraiment, selon les préceptes de la Sagesse stoïcienne (cf. I, 1, 23-24).
34. C'est la première fois que son cœur est touché par l'amour, comme le suggèrent les vers 37 à 40, I, 1.
35. V, 3, 109.
36. cf. mon article sur l'Éthique dans *The Changeling*, déjà cité.
37. I, 1, 234-235.
38. II, 1, 77-78.
39. II, 2, 65-66.
40. II, 2, 69-100 ; 147-155.
41. V, 3, 167-171.
42. III, 4, 115.
43. V, 3, 162-163.
44. I, 1, 227 ; II, 1, 52-53.
45. II, 1, 72.
46. II, 1, 13.
47. V, 3, 69-72.
48. J. ROUSSET, « Peut-on définir le Baroque ? », in *Journées internationales d'Étude du Baroque*, Montauban, 1963, p. 20.
49. II, 2, 47.
50. II, 2, 128-130.
51. II, 2, 97-98.
52. II, 2, 124-126.
53. III, 4, 115.
54. Comparons l'orgueilleuse exclamation de la première scène : « I shall want mine [= my will], if you do it » (I, 1, 220) à l'humilité de la réplique de l'acte V : « Do what thou wilt now ! » (V, 1, 34). Le chemin parcouru indique bien qu'il y a eu, là aussi, du moins en apparence, une métamorphose dans la conduite de Béatrice, qui illustre encore le thème principal.
55. M. BRADBROOK, *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy* (Cambridge U.P., 1935), pp. 219-220.

56. V, I, 1-5.
57. V. ELLIS-FERMOR, *The Jacobean Drama* (London, Methuen, 1936), p. 148.
58. J. ROUSSET, art. cit., p. 20.
59. R. ORNSTEIN, *The Moral Vision of Jacobean Tragedy* (Madison, Univ. of Wisconsin Press, 1960), p. 184.
60. U. ELLIS-FERMOR, *op. cit.*, p. 148.
61. III, 4, 126.
62. Nous renvoyons cette fois à notre article : « Un aspect de l'Esthétique dans *The Changeling*: L'Art du Doute et des Ambiguïtés » in *Études Anglaises et Américaines*, Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, V.
63. II, 4, 167-171.
64. V, 1, 58-60 ; IV, 2, 44-45.
65. II, 1, 72.
66. V, 2, 28-29.
67. cf. ses explosions de joie à la fois ridicules et pathétiques dans l'acte II.
68. I, 1, 125.
69. I, 1, 117-118.
70. Citons ici le Professeur CIORANESCU : « ...la dualité n'est pas baroque si elle n'est pas un aspect ou un reflet de l'un », extrait de « Baroque et Action Dramatique : Le Dehors et le Dedans » in *Journées Internationales d'Étude du Baroque*, Montauban 1966, p. 103.
71. I, 1, 24.
72. A. Cioranescu, art. cit., p. 104 : « ...l'action ne saurait le présenter [il s'agit de l'enchaînement des péripéties] que diachroniquement ; mais nous le concevons tout de suite comme un synchronisme ».
73. IV, 2, 52.
74. IV, 2, 51-54.
75. III, 4, 71.
76. Mario PRAZ, *The Flaming Heart*, 1958 ; p. 194.
-

AUTEUR

MAURICE ABITEBOUL

Aix-en-Provence