

PRÉFACE

Introduction à *The Old Law*, *La loi des anciens*¹

The Old Law, or A New Way to Please You est souvent qualifiée de tragi-comédie. Il est vrai que la pièce semble correspondre à la description que fait John Fletcher, contemporain de Middleton et Rowley, de ce genre dramatique particulier. Pour Fletcher, une tragi-comédie « n'est pas nommée ainsi parce qu'on s'y amuse ou qu'on s'y tue, mais parce qu'on n'y voit pas de mort, ce qui suffit à n'en point faire une tragédie, mais aussi parce que certains s'approchent de la mort, ce qui suffit à n'en point faire une comédie² ». L'argument principal de la pièce, qui lui donne son titre, est une loi qui condamne à mort les citoyens d'Épire en fonction de leur âge. Ils sont traqués, arrêtés par les autorités, condamnés, mais ne font que s'approcher de la mort, de ce précipice où le bourreau les mène. La pièce présente deux intrigues où des personnages de rangs très divers, sont dépeints, en accord avec la définition de Fletcher, « riant parfois ensemble, parfois s'entretenant³ ». La pièce est l'une de ces « tragi-comédie[s] bâtarde[s] » évoquées avec dédain par Sir Philip Sidney⁴, « ni véritables tragédies, ni véritables comédies, mélangeant les rois et les clowns ». Sidney rappelle que les anciens ne pratiquaient presque jamais ce mélange des genres, et que « jamais, ou très parcimonieusement, ils ne mêlaient les cornemuses aux funérailles⁵ », contrairement à ce que font Middleton et Rowley dans *The Old Law*, où, à l'acte V, le spectateur assiste à un curieux mélange de mariage et de funérailles.

¹ L'analyse qui suit a fait l'objet d'un développement publié sous le titre « *The Old Law* ou le monde renversé de Thomas Middleton », *XVII-XVIII* 62 (juin 2006), p. 67-83.

² « [...] is not so called in respect of mirth and killing, but in respect it wants deaths, which is inough to make it no tragedie, yet brings some neere it, which is inough to make it no comedie », John Fletcher, *The Faithful Shepherdess*, 1608-1609, ('To the Reader').

³ « [...] sometimes laughing together, and sometimes killing one another », John Fletcher, *The Faithful Shepherdess*, (1608-1609), 'To the Reader'.

⁴ « mongrel tragi-comed[ies] », « neither right tragedies nor right comedies, mingling kings and clowns », Philip Sidney, *A Defence of Poesie and Poems* (1581, pub. 1595), part II, 'The Parts of Poetry'.

⁵ « they never, or very daintily, match horn-pipes and funerals », Philip Sidney, *A Defence of Poesie and Poems* (1581, pub. 1595), part II, 'The Parts of Poetry'.

C'est une pièce qui mélange des scènes de tragédie, ou plus précisément de drame, où des fils font tout leur possible pour se débarrasser de leurs vieux parents, où des maris mentent sur l'âge de leur femme pour les conduire plus vite à la mort, et des scènes de comédie cruelle ou encore de franche bouffonnerie. C'est une pièce où des juristes débattent de la validité d'une loi, où des galants courtisent une jeune veuve dont le mari est encore en vie, où un clown va se marier en allant enterrer sa femme, où les juges sont jugés par ceux qu'ils viennent de condamner. C'est une pièce complexe, parfois confuse, dont la fantaisie et la variété ne suffisent pas à faire oublier la noirceur. C'est enfin une pièce hétérogène qui porte les marques de ses différents auteurs⁶.

Au lieu de l'opposition si fréquemment dépeinte dans les pièces de la période entre personnages vieux, riches et puissants et jeunes sans fortune ni pouvoir (Middleton en propose de savoureux exemples dans des comédies comme *A Trick to Catch the Old One*, *A Chaste Maid in Cheapside* ou *A Mad World, My Masters*), *The Old Law* nous projette d'emblée dans une toute autre situation où les rôles sont très officiellement inversés par la promulgation, dès le début de la pièce, d'une « old law », c'est-à-dire d'une « loi sur, ou contre les vieux », condamnant les hommes de plus de 80 ans et les femmes de plus de 60 ans à être exécutés, et propulsant de fait leurs jeunes héritiers sur le devant de la scène. On pourrait voir dans ce renversement des rôles le point de départ d'une comédie carnavalesque où, l'espace de quelques actes, les « vieilles lois », et la plus vieille de toutes, la loi de Moïse, « *The old law* », qui commande d'honorer son père et sa mère, seraient remplacées par cette curieuse « loi sur les vieux » (le sens de l'expression change avec la fonction du mot « old », adjectif ou substantif ; un double sens qui s'applique aussi par exemple aux « Poor laws »)... Mais il y a là plus qu'une simple curiosité. Catherine M. Shaw, dans la seule édition moderne de la pièce disponible à ce jour, rappelle que les études consacrées à *The Old Law* ont été « rares et peu élogieuses » et tente de réhabiliter une œuvre longtemps décriée pour sa maladresse, sa vulgarité, sa violence⁷. La pièce présente « l'une des situations les plus choquantes jamais décrites dans le théâtre de la Renaissance » où, après le renversement initial des rôles, « l'inversion comique engendre l'horreur⁸ ». C'est pour Nadine Rigaud une « curieuse tragi-comédie » décrite comme « une inquiétante Fête des Fous⁹ ».

Quelles sont donc la matière, et la manière, si dérangeantes de *The Old*

⁶ Voir infra, « Fortune de *The Old Law* et historique de ses mises en scène ».

⁷ Thomas Middleton and William Rowley, *The Old Law, or A New Way to Please You*, éd. Catherine M. Shaw, Garland English Texts 4, New York : Garland, 1982, pp. xxxiii-xxxiv.

⁸ George E., Rowe, Jr., « *The Old Law* and Middleton's Comic Vision », *English Literary History* 42.3 (Summer 1975), p. 195.

⁹ Nadia Rigaud, « Variations qualitatives de l'espace dans une tragi-comédie de Middleton, *The Old Law* », *Espaces et représentations dans le monde anglo-américain aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris : Presses Universitaires de la Sorbonne, 1981, p. 93.

Préface

Law ? La pièce peut être interprétée comme une manifestation particulièrement extrême du carnavalesque tel que le décrit Michael D. Bristol dans son ouvrage *Carnival and Theater*¹⁰. Elle s'apparente en effet aux représentations obsessionnelles du monde à l'envers¹¹ présentes, depuis la fin du XVI^e siècle, dans toute l'Europe, qu'il s'agisse de prédication aussi bien que d'iconographie ou de littérature, jusque dans les formes les plus extrêmes de la satire. *The Old Law* donne à voir un monde radicalement renversé où la justice, la sagesse, la richesse ne sont plus l'apanage des anciens, mais le privilège des plus jeunes — un monde à la polarité inversée, placé sous le signe de la dualité et de l'ambivalence.

Le malaise vient d'abord de l'opposition violente posée clairement au début de la pièce entre ceux qui doivent mourir et les autres. Cette implacable division va structurer la pièce toute entière, une pièce dans laquelle les contrastes sont presque aussi marqués qu'entre les cases noires et blanches de la *Partie d'échecs*, comédie satirique écrite par Middleton en 1624 qui visait cette fois la cour d'Espagne, les jésuites et la papauté — pions noirs, cela va de soi — et la cour d'Angleterre, et qui lui avait valu d'être censurée. Contraste, dualité, opposition se retrouvent ici entre les jeunes et les vieux, les pères et les fils, les maris et leurs femmes, le Duc et ses sujets. Nous avons d'un côté de nobles vieillards qui se préparent à mourir dans l'honneur et la dignité :

Des dangers à cheval, à pied, en bateau,
Je me suis échappé jusqu'à ce jour ; et cependant ce jour,
Sans l'intervention d'un quelconque accident,
Est mon jour fatal, pour l'unique raison qu'il sonne
Mes quatre-vingts ans [,]¹²

déclare plein de fierté et de rage contenue Créon, le père de Simonide, ce fils ingrat impatient de mener la grande vie.

Fuir ma mort ?
Je ne ferai pas ainsi défaut à vos personnes,
Ni n'abandonnerai l'homme qui est encore en moi ;
J'irai sans crainte à sa rencontre.¹³

répond Léonide à son fils Cléanthe qui pleure sa fin prochaine et le prie de prendre

¹⁰ Michael D. Bristol, *Carnival and Theater. Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*, New York : Routledge, 1985.

¹¹ Voir en particulier Jean Lafond et Augustin Redondo, éd., *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e*, Vrin, 1979.

¹² « Dangers on horseback, on foot, by water, / I have 'scaped to this day; and yet this day, / Without all help of casual accidents, / Is only deadly to me 'cause it numbers / Fourscore years to me » (1.1)

¹³ « Fly my death? / I will not be so false unto your states, / Nor fainting to the man that's yet in me; / I'll meet him bravely » (1.1)

la fuite. Ces patriarches sont des modèles de vertu dont les épouses sont de vraies saintes. À Créon qui, sur le point d'être exécuté, lui rappelle qu'elle a encore cinq ans à vivre, Antigone répond dans un très beau passage :

Tant de lendemains !
 Ces cinq années restantes, je les changerai en jours,
 En heures, ou en minutes pour être à vos côtés.
 Il est normal que vous et moi, étant mari et femme,
 Marchions ensemble main dans la main.¹⁴

En face de ces valeureux anciens, les jeunes se distinguent souvent par leur impatience, leur avidité et leur cruauté. Simonide n'a qu'un jour à attendre pour hériter des biens de son père mais se plaint pourtant en ces termes : « Comme cette journée/ Va être longue, avant que ne vienne la nuit¹⁵ ! » et déclare sans vergogne au sujet de sa mère : « J'espère qu'elle ne restera pas si longtemps derrière vous¹⁶ » avant de lui proposer devant son père que le bourreau s'apprête à emmener : « Je vous trouverai un courtisan de dix-neuf ans, Mère¹⁷ ».

Eugénie, la jeune épouse du vieux Lysandre, est une sorte de pendant féminin à l'ignoble Simonide, qui la courtise sous les yeux de son époux en l'appelant « veuve » comme s'il s'agissait du plus beau des mots doux et déclare à Lysandre : « Des bienfaiteurs de votre femme ; retournez à votre lecture, Monsieur. / Nous n'avons rien à vous dire ; vous pouvez aller mourir/ Il y en a ici qui peuvent vous remplacer¹⁸. »

Dans une sinistre parodie de discours amoureux, Eugénie déclare à Simonide : « Que les autres femmes se hâtent à leur guise ; / Que cela peut-il bien me faire ? Mais je déclare sincèrement / Que mon mari sera mort quand je me marierai¹⁹ » avant de s'attendrir sur le vieux Lysandre avec un grand sens du double langage — « Oh, quelle bénédiction pour une femme d'aimer et de vivre / Avec un vieil homme ; le mien est un joyau, cousine, / Il s'allonge près de vous, tant il est immobile²⁰ », « C'est le plus calme des hommes, / Tout spécialement au

¹⁴ « So many morrows! / Those five remaining years I'll turn to days, / To hours, or minutes, for thy company./ 'Tis fit that you and I, being man and wife, / Should walk together arm in arm » (1.1)

¹⁵ « What a long day / Will this be ere night » (1.1)

¹⁶ « I hope she'll not stay so long behind you » (1.1)

¹⁷ « I'll help you to a courtier of nineteen, mother » (2.1)

¹⁸ « [...] pray tend your book, sir. / We have nothing to say to you; you may go die / For here be those in place that can supply. »(2.2)

¹⁹ « Let other women make what haste they will; / What's that to me? But I profess unfeignedly, / I'll have my husband dead before I marry. » (2.2)

²⁰ « Oh, for a woman that could love and live / With an old man; mine is a jewel, cousin, / So quietly he lies by one, so still. » (2.2)

Préface

lit²¹. »

Le même jeu d'oppositions se retrouve dans l'intrigue secondaire, où Gnothos le clown et ses compères, les serviteurs du vieux Créon, tentent de se débarrasser de leurs épouses en falsifiant les registres paroissiaux (3.1). Le cynisme et la cruauté des hommes sont mis en relief par la sagesse et la bravoure des femmes. Agathe se défend d'avoir atteint l'âge fatidique mais son coquin d'époux ne lui épargne rien : « Oui, je vois que tu as soigné les attaques du temps du mieux que tu pouvais ; les vieilles rides sont bien remplies, mais le vermillon se voit trop, il est trop épais, et je lis ce qui est gravé sur ton front. C'est ce qui est inscrit sur le registre de l'église²² », avant de lui lancer « toi dont la vie se conjugue au plus-que-parfait²³ », de la traiter de « vieil almanach du vingt-huit décembre, déjà presque arrivé au bout²⁴ ! » et d'en finir avec elle dans un accès de fiel particulièrement révoltant : « Je te forcerai à faire pénitence dans le drap qui te servira de linceul²⁵ » ; ajoutant « Je t'en prie, essaie de mourir avant ton heure, pour qu'on ne te prenne pas pour une sorcière²⁶. »

La dualité structurale de la pièce se retrouve également au sein d'une même catégorie ou d'une même classe d'âge. Ainsi, Eugénie, la future veuve joyeuse, s'oppose-t-elle à Hippolita, belle-fille modèle du vieux Léonide, qui déclare à son sujet : « Une belle-fille ? La beauté règnerait sur le monde / S'il y avait plus d'enfants comme elle²⁷ ». Cléanthe, son époux, est l'antithèse de Simonide. Il exprime son amour filial et son obéissance avec une verve et une passion qui forcent l'admiration :

La racine bienveillante ne répand-elle pas son essence
En la distribuant à ses enfants les branches,
Les décorant de tous ses fruits glorieux,
Invisible mais fière de sa fierté visible ?
Et la gratitude ne doit-elle pas descendre à son tour
Réchauffer ses vieux membres dans l'hiver stérile ?²⁸

²¹ « [...] He's the quietest man, / Especially in bed. » (2.2)

²² « [...] I see thou hast been repairing time as well as thou could'st; the old vermilion is seen too thick, too thick, and I read what's written in thy forehead. It agrees with the church-book » (3.1)

²³ « preterpluperfect tense of a woman » (4.1)

²⁴ « old almanac at the twenty-eighth day of December, even almost out of date » (4.1)

²⁵ « I'll make thee do penance in the sheet / Thou shalt be buried in. » (4.1)

²⁶ « Prithee, die before thy day if thou can'st, / That thou may'st not be counted for a witch. » (4.1)

²⁷ « A daughter-in-law? Law were above nature / Were there more such children. » (1.1)

²⁸ « Does the kind root bleed out his livelihood / In parent distribution to his branches, / Adorning them with all his glorious fruits, / Proud that his pride is seen when he's unseen? / And must not gratitude descend again / To comfort his old limbs in fruitless winter? » (1.1).

Il tente de déceler la faille de cette loi inique qui condamne ses parents, dit toute sa haine à Simonide et Eugénie, et se comporte en digne héritier de son homonyme le grand stoïque Cléanthe d'Assos, disciple de Zénon, qui dans son « Hymne à Zeus » semble décrire les méchants de la pièce :

Malheureux, qui désirent toujours l'acquisition des biens
Et ne discernent pas la loi commune des dieux, ni ne l'entendent,
Cette loi qui, s'ils la suivaient intelligemment, les ferait vivre d'une noble
vie.
Mais eux, dans leur folie, s'élancent chacun vers un autre mal:
Les uns, c'est pour la gloire qu'ils ont un zèle querelleur,
Les autres se tournent vers le gain sans la moindre élégance,
Les autres, vers le relâchement et les voluptés corporelles [...].²⁹

La dynamique de la pièce est donc fondée sur un va-et-vient constant entre le bien et le mal, entre le vice et la vertu, entre la vieille loi et la nouvelle loi. L'espace de la pièce est lui aussi partagé entre lieux positifs et lieux négatifs. La cité, le palais d'où émane la loi s'opposent à la forêt où Cléanthe cache son père, sorte de jardin d'Eden où une sainte Trinité recomposée, le Père, le Fils et la Belle-Fille, échappe un moment à la hache du bourreau. Déjà une même fuite loin des palais vers la Forêt d'Arden créait un espace bipolaire dans *Comme il vous plaira*, la comédie de Shakespeare à laquelle le sous-titre choisi par Middleton, *Comment vous plaire à nouveau*, semble vouloir cyniquement faire écho.

La bipolarité fondamentale de la pièce est abordée dès les tous premiers vers, où Simonide introduit la distinction entre « la loi en général » et « cette loi particulière³⁰ », que l'on retrouve dans le double sens du titre de la pièce — un titre dont tous les termes semblent sujets à une même ambivalence. Cléanthe répond ainsi à Simonide qui lui demande simplement l'âge de son père :

Je ne sais pas quoi vous répondre, Simonide.
Il est trop vieux, exposé désormais
À la rigueur d'un cruel édit,
Et cependant pas assez vieux, et de nombreuses années,
Car je ne voudrais pas le voir partir ne serait-ce qu'une heure avant moi.³¹

Une ambivalence que l'on retrouve dans certains mots-clé comme « church-book », le registre paroissial mais aussi la Bible, ou dans l'emploi fréquent de double sens scabreux dans l'intrigue secondaire, ou encore dans la bouche du

²⁹ Émile Bréhier et Pierre-Maxime Schuhl, dir., « Cléanthe », in *Les Stoïciens*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris : Gallimard, 1994, p. 8.

³⁰ « law in general », « this particular law » (1.1)

³¹ « I know not how to answer you, Simonides. / He's too old, being now exposed / Unto the rigour of a cruel edict, / And yet not old enough by many years, / 'Cause I'd not see him go an hour before me (1.1).

Préface

couple dépravé formé par Simonide et Eugénie. Cette ambivalence permet un oxymore comme « cet heureux accident », employé par Cléanthe pour évoquer la mort soudaine de son père, même s'il s'empresse de le nuancer en ajoutant : « Si on peut dire qu'enterrer son père est heureux / Sans faire offense à son devoir ou à l'amour³² ». Il reste malgré tout dans le même registre en qualifiant son humeur de « sorte de plaisir grave³³ ». Cette unité paradoxale de propositions contraires qu'est l'oxymore ne provoque-t-elle pas en fait une dissolution plus radicale des valeurs morales incarnées, du moins en apparence, par les vieux sages, ou évoquées dans certaines des tirades passionnées de Cléanthe ? Dissolution qui finit par effacer les contours si nets, là encore en apparence, des différentes catégories ? Pour George E. Rowe, « toutes les valeurs comiques traditionnellement positives deviennent négatives³⁴ » dans une pièce où les dramaturges, au delà des scènes de comédie,

[...] installe[nt] le désordre,
 Enferme[nt] la vertu et libérez le vice ;
 Et [...] mette[nt] le glaive de la justice entre les mains
 De garçons et de fous.³⁵

Ainsi Cléanthe, le fils modèle, parce qu'il utilise le même langage, les mêmes stratagèmes que ses ennemis, s'abaisse-t-il au niveau de Simonide ou de Gnothos. Les deux camps sont par exemple très tôt rapprochés dans la pièce par leur utilisation commune du champ sémantique de l'argent, du marchandage, du pari, qui tire inexorablement vers le bas les belles envolées de Cléanthe. Il déclare ainsi à sa femme : « Ô plus chère des femmes, tu as maintenant doublé / Un millier de fois la dot que tu m'apportes en partage³⁶ ! » et ponctue un long monologue où il décrit la retraite secrète de son père en des termes qui renvoient à l'argent, à la possession de richesses matérielles : « Car dans ces bois se dissimule tout le trésor de ma vie³⁷ » ; « à l'égard d'un voleur / Qui s'empare de nos biens³⁸ » ; « Là-bas se trouve la source / De tout mon réconfort et voilà qu'elle m'apporte / Un être qui m'est cher. Ô précieux parangon des femmes³⁹ ». Il remercie son père un peu plus tard pour les « richesses éternelles⁴⁰ » que son amour lui procure. Ces mots qui

³² « that cheerful accident / If I may call a father's funeral cheerful / Without wrong done to duty or my love. » (4.2)

³³ « kind of grave delight » (4.2)

³⁴ George E., Rowe, Jr., « *The Old Law and Middleton's Comic Vision* », op. cit., p. 195.

³⁵ « [...] turn all into disorder, / Imprison virtue, and enfranchise vice; / And put the sword of justice into the hands of/ Boys and madmen. (5.1)

³⁶ « Oh dearest woman, thou hast now doubled / A thousand times thy nuptial dowry to me! » (1.1)

³⁷ « For in these woods lies hid all my life's treasure » (4.2)

³⁸ « against a thief / That comes to steal our goods » (4.2)

³⁹ « [...] Yonder's the storehouse / Of all my comfort now; and see it sends forth / A dear one to me. Precious chief of women » (4.2)

⁴⁰ « eternal riches » (4.2)

expriment les sentiments en termes économiques sont ceux d'une société mercantile dominée par l'appât du gain, souvent dépeinte par les dramaturges de la période, dans le Londres des *city comedies* ou le Belmont du *Marchand de Venise*. Le sens métaphorique de tous ces termes est effacé par leur parenté avec d'autres termes du même registre employés au premier degré par d'autres personnages, ce par quoi la comédie grinçante de Middleton annonce le « marché du mariage » — « matrimoney » — qui structure les comédies de la Restauration et bien des intrigues romanesques au XVIIIe siècle. Simonide, au sujet de sa mère, choisit l'ambivalence de la terminologie religieuse qui voit dans la mort le règlement d'une dette envers Dieu, ici détournée : « Il ne te reste plus que trois ans pour me réprimander, puis tu devras payer⁴¹ »; le Duc lui-même déclare à Cléanthe : « Et, par sa mort, Cléanthe, tu gagnes honnêtement / Un héritage riche et légitime⁴² ». Eugénie, dans ses conseils matrimoniaux, exploite l'ambivalence : « Mais choisis toujours l'âge en premier pour être riche⁴³ » et parie que ses soupirants ne vont pas reconnaître son mari travesti : « Je vous le parie à cinq contre un⁴⁴ ». L'image du pari et plus généralement les nombreuses références à l'argent illustrent la forte unité thématique des deux intrigues de la pièce, souvent considérées comme mises artificiellement bout à bout, qu'il s'agisse de l'argent qui change de propriétaire à la mort de Créon et de Léonide, qui achète les faveurs d'Eugénie, la compagnie des courtisans, qui convainc le sacristain de falsifier les dates de baptême, et qui passe de mains en mains lors d'une lugubre loterie où Gnothos et ses acolytes parient sur celle de leurs épouses qui mourra la première.

Les cartes semblent bel et bien brouillées dans une pièce où la fourberie, la convoitise, la cupidité et la dissimulation semblent gagner tous les acteurs. À Cléanthe qui implore « Aie pitié de l'amour et du devoir ! », Simonide rétorque : « Où sont-ils, Monsieur ? Qui les voit à part vous⁴⁵ ? » Quoiqu'il en dise, Cléanthe n'en a pas moins joué la comédie devant le Duc, simulant les funérailles de son père. Son discours ampoulé et moralisateur le discrédite et le condamne aux yeux des spectateurs et de ses détracteurs : « Nous n'avons pas le temps / D'écouter des leçons tirées de Virgile, nous ne sommes plus à l'école⁴⁶ » lui lance Simonide lors du procès final. Pour Gary Taylor, « le héros moral de la pièce est un prétentieux, un puritain qui passé son temps à traiter de putain ou d'hypocrite les gens qui ne sont pas de son avis⁴⁷ ». Il s'agit plus vraisemblablement de la tradition carnavalesque illustrée dans le célèbre *Combat de Carnaval et Carême*, peinture de

⁴¹ « You've but three years to scold, then comes your payment » (2.1)

⁴² « And, by this death, Cleanthes, you gain well/A rich and fair revenue. » (2.1)

⁴³ « But always take age first to make thee rich » (2.2)

⁴⁴ « There will be five to one laid upon that » (3.2)

⁴⁵ « Pity love and duty » (5.1), Where are they, sir? Who sees them but yourself? » (5.1)

⁴⁶ « We have no leisure now/To hear lessons read from Virgil, we are past school » (5.1)

⁴⁷ « the play's moral hero is a prig, a puritan, who goes around calling people who disagree with him whores and hypocrites », Gary Taylor, « Help the Aged », *The Guardian* 12 mars 2005.

Préface

Pieter Bruegel, de 1559, avec son "monde renversé" où Dame Carême dépérit à force de jeûner, comme les catholiques, tandis que le roi Carnaval est obèse et libidineux, refusant, comme les protestants, de "faire maigre"⁴⁸. Dame Carême s'étant métamorphosée en Angleterre en Jean de Carême, *Jack o'Lent*, c'est Cléanthe qui fait (pâle) figure de Carême, battu par son rival Simonide, parfaite incarnation tout au long de la pièce de cette « transformation vers le bas » associée au carnavalesque dont parlent Michael Bristol⁴⁹ et Bakhtine avant lui⁵⁰ et qu'incarnait si bien, dans Shakespeare, la figure de Falstaff⁵¹. L'excès même du jeu des antithèses et de l'oxymore a finalement interdit toute hiérarchie des valeurs, et jusqu'à leur expression même.

Il n'y a donc pas dans la pièce de passage net de l'ombre à la lumière, mais un clair-obscur permanent, incarné par le personnage de Lysandre qui refuse de passer de la jeunesse à la vieillesse, de la vie à la mort. Il se teint la barbe et les cheveux, prend des cours d'escrime et de danse et vient à bout de tous ses concurrents lors d'une mémorable scène de tournoi dont les armes sont le vin, l'épée et la gaillarde. Ce refus d'accepter sa nature, ce travestissement qualifié par Cléanthe de « mélange monstrueux⁵² » illustre la difficulté de saisir la nature et le sens véritable de la pièce. Lysandre est un personnage particulièrement important qui figure le refus du passage d'un âge à un autre, d'un état à un autre, le refus de la transition, de l'évolution. S'il apparaît si pathétique, c'est qu'il se bat contre des forces qui le dépassent, contre un monde brutal où il n'y a plus de place pour ce curieux mélange d'antique noblesse et de grotesque propre au Carnaval que son personnage symbolise, un personnage qui n'est pas sans évoquer le Quichotte de Cervantès. *The Old Law* est bien une Fête des Fous, un spectacle de carnaval, où les jeunes gouvernent les vieux, où les clowns singent leurs maîtres, où les enfants s'occupent de leurs parents, où la loi jugule la vertu, où s'opère, en bref, toute une série d'inversions, d'où il est bien difficile de discerner l'ordre du désordre.

C'est en effet l'esprit du carnaval, c'est-à-dire à la base celui de la rébellion et du chaos qui semble régner sur la pièce. C'est bien le chaos qui s'installe lorsqu'à l'issue du procès de Cléanthe, où le Duc a révélé que la *Old Law* n'était qu'un stratagème destiné à tester la fibre morale de ses sujets: au moment où le spectateur croit enfin assister à l'issue du cauchemar et au rétablissement de l'ordre, Gnothos arrive sur scène à la tête d'un improbable cortège composé des serviteurs de Créon, tailleur, cuisinier, sommelier, qui rappelle, avec ses musiciens

⁴⁸ Kunsthistorisches Museum de Vienne. Cité par Duval et Martinez, *La Satire*, Armand Colin, 2000, p. 30.

⁴⁹ Michael D. Bristol, *Carnival and Theater*, op. cit., pp. 22-23.

⁵⁰ Ibid., p. 29.

⁵¹ Voir la notice de Gisèle Venet sur *La première partie d'Henry IV*, in Shakespeare, *Les Histoires*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol., t. 2, à paraître.

⁵² « mixed monstrousness » (3.2)

(« Violonistes, dépêchez-vous, dépêchez-vous⁵³ ») et son gâteau de mariage, le défilé de Mardi Gras ou celui des fous de Carnaval décrits par Claude Gaignebet⁵⁴. Le meneur de cette procession à la fois nuptiale et funéraire s'apprête à épouser sa nouvelle femme et, par la même occasion, à enterrer l'ancienne. Il se justifie en ces termes auprès du Duc qui l'interroge :

Le destin a voulu qu'aujourd'hui, Monseigneur, l'une des deux va à son mariage, l'autre va au gibet. Et Votre Grâce, si elle y réfléchit, verra qu'elles sont toutes deux semblables ; l'une a la bague au doigt, l'autre la corde au cou. "Je te prends, Béatrice," dit le marié. "Je te prends, Agathe," dit le bourreau ; et les deux ajoutent de concert : "pour le meilleur et pour le pire jusqu'à ce que la mort nous sépare".⁵⁵

Nous avons là une parodie grinçante des mots mêmes de la liturgie du mariage, en plus de cette « dialectique de la joie des funérailles et de la tristesse du mariage » — citation empruntée à *Hamlet* — dont parle Bristol⁵⁶ au sujet de l'œuvre de Dekker, *The Wonderful Year*, où les émotions contradictoires de la nation sont dépeintes à l'occasion de la mort d'Élisabeth et de l'accession de Jacques I^{er} Stuart. Gnothos démontre avec une certaine violence, par la fusion/confusion du mariage et des funérailles, mais aussi avec la fusion de deux expressions populaires pour décrire le mariage — « l'une a la bague au doigt, l'autre la corde au cou » — la continuité du royaume de Carnaval, la force de son Roi qu'il incarne, bien supérieure à celle du Duc. Cette scène dissonante, ce simulacre de dénouement heureux, qui vient parasiter un premier dénouement, consacre la victoire du chaos sur un pouvoir qui semble bien fragile. La révélation du Duc n'a pas suffi à faire cesser la sombre mascarade ; son autorité est contestée directement par le rustaud Gnothos, bouffon et héros subalterne de l'intrigue secondaire, qui s'adresse à lui avec désinvolture, l'invite à parier sur l'âge de sa femme (« Je parie à deux contre un avec Votre Grâce que d'après le registre, elle a bien soixante ans⁵⁷ »), qui doute de sa parole (« Je vois que Votre Grâce est disposée à plaisanter⁵⁸ ») et se montre franchement irrespectueux quand le Duc se fait plus sévère : « Je parlerai davantage à Votre Grâce quand je reviendrai de l'église. En attendant, vous savez quoi faire avec les vieilles femmes⁵⁹ ».

⁵³ « Fiddlers crowd on, crowd on » (5.1)

⁵⁴ Claude Gaignebet et Marie-Claude Florentin, *Le Carnaval*, Paris, Payot, 1979, pp. 10-11.

⁵⁵ « As the destiny of the day falls out, my lord, one goes out to wedding, another goes to hanging. And your grace, in the due consideration, shalt find 'em much alike; the one hath the ring upon her finger, the other a halter about her neck. "I take thee Beatrice," says the bridegroom. "I take thee Agatha," says the hangman; and both say together, "to have and to hold 'til death do part us." » (5.1)

⁵⁶ Michael D. Bristol, *Carnival and Theater*, op. cit., pp. 193-194.

⁵⁷ « Two to one with your Grace of that, she's threescore by the book » (5.1)

⁵⁸ « I see your Grace is disposed to be pleasant » (5.1)

⁵⁹ « I'll talk further with your Grace when I come back from church. In the meantime, you know what to do with the old women. » (5.1)

Préface

Même après s'être rendu à l'évidence et avoir pleuré un instant sur son sort, Gnothos revient à la charge et dit au Duc ses quatre vérités :

[...] Votre Grâce aurait pu être plus aimable avec ses jeunes sujets. Puisse le ciel bénir et corriger vos lois pour qu'elles ne trompent pas vos pauvres sujets de la sorte. Mais je suis loin d'être le premier à être victime de la loi, c'est une folie d'en respecter les termes. Je prends congé de Votre Grâce, pour autant que mes yeux m'y autorisent. J'aurais préféré qu'ils dorment dans leur lit quand ils se sont ouverts pour découvrir ce jour !⁶⁰

Il y a là une critique très directe du pouvoir et de son inconséquence ; l'expression sans détour d'un message politique sous-jacent dans une pièce dont le point de départ est l'instauration officielle d'un état de chaos social par le Duc lui-même (la pirouette finale ne change rien à l'affaire) qui n'est pas sans rappeler l'intrigue choisie par Shakespeare pour sa "comédie" noire, *Mesure pour Mesure*, où un Duc laisse le pouvoir à son frère Angelo qui, en l'exerçant, se découvre démoniaque. *The Old Law* en radicalise les conclusions : c'est une pièce dans laquelle « les 'mauvais garçons' s'amuse plus et nous divertissent davantage que [Cléanthe], ce croisé fanatique », comme l'écrit Gary Taylor dans sa critique de la mise en scène de la pièce par la RSC en mars 2005⁶¹; c'est une pièce blasphématoire où les commandements, les sacrements sont bafoués et pervertis, jusqu'au jugement dernier parodié lui aussi dans un cinquième acte où le falot Cléanthe est érigé en juge suprême par le Duc et tous les anciens revenus d'un paradis de pacotille où ils étaient cachés.

Ainsi, ce qui caractérise peut-être *The Old Law*, serait avant tout la singularité, le radicalisme de la pièce de Middleton et Rowley, où le chaos l'emporte sur l'ordre. On y trouve une perversion de la notion de rite de passage qui, de naturel (le vieillissement, la mort) ou de légitime (la condamnation basée sur une loi), devient criminel, contre-nature. La nature choquante de la pièce ne vient pas de la mise en scène d'une loi cruelle, mais de la légitimation de la cruauté, de cette « old law » qui n'est autre qu'un crime légalisé.

Pourquoi tant de noirceur, de comédie cruelle ? Pour Anthony Bromham, la pièce recèle un sous-texte politique lié au contexte précis des années 1610⁶². Elle

⁶⁰ « [...] Your Grace had been more kind to your young subjects. Heaven bless and mend your laws that they do not gull your poor countrymen [in this] fashion. But I am not the first by forty that has been undone by the law; 'tis but a folly to stand upon terms. I take my leave of your Grace, as well as mine eyes will give me leave. I would they had been asleep in their beds when they opened 'em to see this day! » (5.1)

⁶¹ Gary Taylor, « Help the Aged », *The Guardian* 12 mars 2005.

⁶² A. A. Bromham, « The Contemporary Significance of *The Old Law* », *Studies in English Literature 1500-1900*, 24 (Spring 1984), pp. 327-339.

dénoncerait l'arrivée au pouvoir de jeunes ambitieux, et en particulier la montée en puissance de George Villiers, proche de Jacques I^{er}, entré au service du Roi en 1614, qui devient comte en 1617, marquis en 1618 puis Duc de Buckingham. Simonide pourrait figurer ce Buckingham fraîchement promu (avant le *White Duke* de *A Game at Chess*, écrite en 1624), dont l'opportunisme, la soif de pouvoir, la nature vénale sont attestés par de nombreux témoignages⁶³. Middleton prendrait par ailleurs position dans cette pièce sur la question de la *Common Law* et montrerait ici son soutien au combat de Sir Edward Coke⁶⁴, renvoyé du Banc du Roi (*King's Bench*), la haute cour de justice, en 1616 pour son opposition aux prérogatives royales. *The Old Law*, comme d'autres pièces de la période, met en scène un personnage de cuisinier, un « cook » dont la parenté phonétique avec Coke n'échappe pas au public⁶⁵, et qui déclare « Un homme serait plus avisé de servir Dieu que tous les hommes de ce monde⁶⁶ ».

L'interprétation de A. A. Bromham, si convaincante qu'elle soit, ne suffit pas, à mon sens, à donner toutes les clés de la pièce. Celles-ci résident peut-être dans le sous-titre de la pièce *A New Way to Please You*, seul titre retenu dans un premier temps par l'édition Oxford des œuvres complètes de Thomas Middleton⁶⁷. Pour ce qui est de plaire, le sous-titre tient ses promesses. La pièce a été retenue avec d'autres pour être jouée à la Cour et a sans doute été révisée (par Philip Massinger), deux indicateurs d'un probable succès contemporain⁶⁸. La récente mise en scène de Sean Holmes pour la RSC a été unanimement saluée pour son audace — « une mise en scène osée [...] une débauche de théâtralité » pour le *Daily Telegraph*⁶⁹ — dans la présentation d'une œuvre perçue avant tout comme une comédie dont le véritable héros est l'infâme Simonide — « dégoulinant d'une arrogance insupportable digne d'une vipère sans cœur, et d'une mauvaise foi évidente » pour *The Independent*⁷⁰.

⁶³ Les diplomates espagnols chargés d'entamer les négociations en vue du mariage du Prince Charles et de l'Infante se plaignent du comportement scandaleux et du langage impudique de Buckingham. Voir Inventaire sommaire des Archives du Département des Affaires Étrangères, Mémoires et Documents, Fonds Divers, vol. 274 (Espagne 278), 237-249. Voir également A. Ertlé, *A Game at Chess/Une Partie d'échecs*, « Une Partie d'échecs : création, recréation, récréation ? », p. 3.

⁶⁴ Sir Edward Coke, juriste et homme politique, est le champion de la 'common law' anglaise. Il est nommé premier juge du banc du Roi en 1613. Son opposition aux prérogatives ecclésiastiques, aristocratiques et royales le fera entrer en conflit avec le roi Jacques I^{er}, son favori le Duc de Buckingham, et avec son rival Bacon.

⁶⁵ A. A. Bromham, « The Contemporary Significance of *The Old Law* », op. cit., pp. 338-339.

⁶⁶ « A / wise man were better serve one God than all the men in the world » (3.1)

⁶⁷ L'édition de Jeffrey Masten, à paraître dans les œuvres complètes préparées sous la direction de Gary Taylor, s'intitule cependant : *The Old Law. An edition of the 1656 text, with critical introduction, commentary, textual introduction, and textual notes.*

⁶⁸ Catherine M. Shaw, op. cit., p. xxvi.

⁶⁹ RSC <<http://www.rsc.org.uk/onstage/plays/2031.aspx>>

⁷⁰ RSC <<http://www.rsc.org.uk/onstage/plays/2031.aspx>>

Préface

La raison de ce succès est peut-être précisément ce *New Way* conçu par Middleton et Rowley, qui succède à une série de *City Comedies*⁷¹ ou de tragi-comédies et annonce une période plus complexe, plus politique dans la carrière des dramaturges⁷². Le théâtre de Middleton, en particulier ses œuvres tardives (sa dernière pièce date de 1624 ; il meurt en 1627) est souvent critiqué pour son manque de cohérence, de profondeur, de fulgurance⁷³. On le considère comme inférieur ou inégal parce qu'il est en quelque sorte moins subtil, moins poétique, moins intellectuel que celui d'un Marlowe, d'un Shakespeare ou d'un Jonson, et qu'il est le plus souvent fermement ancré dans une contemporanéité qui pour certains⁷⁴ en limite la portée et l'universalité. *The Old Law* ne nous offre pas d'évocations sublimes des tourments de l'âme mais nous confronte à un réalisme, à une violence à l'état brut, une agression morale et visuelle qui ne disserte pas sur le passage de la vie à la mort, mais le montre, le met en scène dans l'étrange procession finale évoquée plus haut. Elle nous montre ce passage comme Artaud veut montrer la peste au lieu de la décrire devant son auditoire de la Sorbonne en 1933. Même si la pièce choque et intrigue encore fortement aujourd'hui, même si elle s'inscrit dans la définition donnée par Antonin Artaud du théâtre comme « triomphe des forces noires », un théâtre somme toute très carnavalesque « fait pour vider collectivement les abcès », qui « bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle⁷⁵ », l'associer au Théâtre de la Cruauté serait prendre trop de liberté avec l'histoire des Arts du Spectacle : *The Old Law*, comme nombre d'autres pièces de la période jacobéenne et caroléenne – celles de Middleton, ou de John Ford sous Charles 1^{er} – auraient sans doute, s'il avait pu les voir en scène, fasciné Artaud par leur proximité avec sa théorie. Ces pièces, qui sont trop peu jouées par des compagnies occupées à jouer jusqu'à plus soif les mêmes pièces de Shakespeare, doivent être réhabilitées, diffusées, traduites et surtout jouées !

⁷¹ Ces comédies de la cité qui mettent en scène des personnages de Londres, dans des situations ordinaires, et montrent de manière satirique les travers de la société. Middleton, mais aussi Dekker ou Ben Jonson en sont les maîtres.

⁷² Voir notamment *More Dissemblers Besides Women* (1619), *Hengist, King of Kent* (1620-1622), *Anything For A Quiet Life* (1621, avec Webster), *Women Beware Women* (1621), *The Changeling* (1622, avec Rowley), *A Game at Chess* (1624). Plusieurs de ces pièces ont été analysées sous un angle politique par A. A. Bromham et Z. Bruzzi dans leur ouvrage *The Changeling and the Years of Crisis, 1619-1624: A Hieroglyph of Britain*, Londres: Pinter, 1990.

⁷³ Dans son chapitre sur le Théâtre Stuart dans *Histoire de la littérature anglaise* (Laroque, Morvan, Regard, éd., Paris : PUF, 1997), G. Venet fait ressortir le talent polymorphe de Middleton et de ses contemporains. Voir aussi plusieurs études en ce sens (pour Middleton, on peut citer notamment celles de S. Schoenbaum, R. Barker, D. Holmes, J. R. Mulryne, D. Farr, D. Lake ou M. Heinemann).

⁷⁴ Pour T. S. Eliot, Middleton est « simplement un grand chroniqueur » (*Elizabethan Essays*, Londres : Faber, 1934, p. 99).

⁷⁵ Antonin Artaud, « Le Théâtre et son double ». *Œuvres*, Evelyne Grossman, éd., Paris : Gallimard, 2004 (première parution : Paris, Gallimard, 1938), pp. 518-521.

La véritable clé de la pièce est donc sans doute le *You* de son sous-titre — écho peut-être au *You* de *As You Like It* —, un *You* qui embrasserait le public jacobéen et sa culture, sujet privilégié des dramaturges populaires que sont Middleton et Rowley, associé à jamais dans le titre au *New*, ce *N-You* qui désigne tous les publics nouveaux et à venir de la *Loi des Anciens*.

Fortune de *The Old Law* et historique des mises en scène

Plusieurs éléments de la pièce permettent d'émettre des hypothèses assez fiables quant à sa date de composition et de représentation. Une première fausse piste peut être rapidement écartée : à l'acte III, le clown Gnothos, qui calcule l'âge de sa femme, déclare « nous sommes maintenant en quatre-vingt dix-neuf ». Or, en 1599, Middleton est étudiant à Oxford, il commence à écrire des poèmes et n'a probablement pas encore rencontré Rowley. Leur première collaboration date probablement de 1613, avec *Wit at Several Weapons*. Un autre passage a permis à Baldwin Maxwell de proposer 1618 comme date probable de la pièce⁷⁶ : à la scène 1 de l'acte I, Simonide fait allusion à une course à pied entre des valets dans les rues de Londres qui rencontra un grand succès populaire et fut l'objet de paris importants, comme en témoigne une lettre de John Chamberlain, précieux chroniqueur de la vie londonienne sous Jacques I^{er}. Cependant, comment savoir avec certitude que la course mentionnée dans la lettre de Chamberlain a été la seule de son genre ? La même scène se termine par les exclamations enthousiastes du cuisinier, qui vante l'esprit du majordome (le « butler » en anglais). Dans ces exclamations — « Oh, ce majordome est un oracle, un oracle ! Il dépasse tous les docteurs et leurs diplômés ! », « Oracle butler! oracle butler! He puts down all the doctors o' the name! » — Catherine Shaw voit une allusion au Docteur William Butler, célèbre médecin londonien de l'époque, mort en janvier 1618⁷⁷. Pour que l'allusion fasse rire le public, elle ne doit pas être trop éloignée chronologiquement d'un événement marquant lié au personnage. Là encore, pourquoi retenir la mort du docteur Butler, alors que sa popularité était apparemment grande bien avant sa disparition ? Aucune certitude, donc, quant à la date précise de composition ou de représentation de la pièce, mais plutôt un faisceau d'indices, de probabilités, qui permettent d'avancer la date de 1618.

The Old Law est donc sans doute jouée pour la première fois en 1618 par la compagnie des Prince Charles's Men, probablement au théâtre du Red Bull⁷⁸. La page de titre de l'édition de 1656 précise que la pièce a été « Acted before the King and Queene at *Salisbury House*, and at severall other places, with great Applause. » Il est probable que la pièce a été jouée devant Charles I et Henriette-Marie à Salisbury Court, la résidence de Edward Sackville, comte du Dorset⁷⁹. A. A. Bromham décrit la pièce comme « a highly topical play at the time it was written » et y voit l'expression d'un courant populaire de soutien à Sir Edward Coke, champion de la *common law* et adversaire des prérogatives royales, ainsi qu'à George Villiers, le nouveau favori du roi, plus intègre que Robert Carr, récemment

⁷⁶ *Studies in Beaumont, Fletcher, and Massinger*, 1939, pp. 144-145.

⁷⁷ Catherine M. Shaw, op. cit., p. 130.

⁷⁸ Après le départ de la troupe du théâtre *The Hope*, et avant son déménagement au *Phoenix*, en 1619. Voir G. E. Bentley, *The Jacobean and Caroline Stage*, Oxford, 1941-1968. I, pp. 201-203.

⁷⁹ Catherine M. Shaw, op. cit., p. xxvi.

impliqué dans le scandale du meurtre de Sir Thomas Overbury⁸⁰. Le succès contemporain de la pièce viendrait alors en partie de l'identification par le public de Simonide à Carr et de Cléanthe à Villiers. Par ailleurs, la possible révision de la pièce par Philip Massinger environ dix ans après sa création serait un signe de sa longévité⁸¹. Anthony Trollope lit la pièce en 1876 et y trouve probablement l'inspiration pour son roman *The Fixed Period* (1880-1881)⁸². La pièce reste cependant absente des planches anglaises jusqu'en 1990, où une adaptation de *The Old Law* par Max Hafler est présentée au Lyric Studio, Hammersmith, par la compagnie Commonweal Theatre dans une mise en scène de Tony Hegarty. Pour la critique de *The Independent on Sunday*, la pièce réussit à établir une connexion « across four centuries with a bolt of moral electricity ». L'adaptation de M. Hafler a en effet mis l'accent sur le débat moral ébauché par Middleton et Rowley dans le dernier acte, en écrivant de nouvelles tirades aux personnages de Gnothos et de Simonide, qui apparaissent dans la nouvelle version non plus comme des exemples de vice punis par la morale calviniste des dramaturges, mais comme les victimes du cynisme des politiques et de la morale dissolue de l'époque. La mise en scène prend également des accents politiques, en ces années de gouvernement Thatcher, lorsqu'à la fin de la pièce Simonide choisit comme destination d'exil l'Angleterre, où « [...] They care not for the weak / And feeble there. »⁸³

La pièce, mise en scène par Sean Holmes, réapparaît au Swan Theatre de Stratford-upon-Avon en mars 2005 dans le cadre de la *Festival Season* de la RSC. Elle est présentée sous le titre *A New Way to Please You*. Gary Taylor publie dans *The Guardian* une critique⁸⁴ intitulée « Help the Aged » dans laquelle il décrit la pièce, en adoptant une position plus journalistique que critique, comme un appel au « wholesale geriatricide » et en évoque la violence inhérente à travers des déclarations comme : « We can't sit back and watch spectacles like this with the comfortable aesthetic distance provided by a play about the factional struggles of 15th-century royals. My mother is 72; she'd get the axe immediately ». La critique de Peter Lathan⁸⁵, pour le British Theatre Guide, souligne elle-aussi la nature dérangeante de la pièce : « Tragicomedy is an odd beast. Characters are brought close to death but don't actually die, being rescued at the last moment, in a restoration of the proper order of things, by a *deus*, or, as in this case, *dux ex machina* ». Enfin, l'adaptation de Max Hafler est reprise au Kresge Little Theater par le Dramashop du MIT en février 2006⁸⁶.

⁸⁰ A. A. Bromham, « 'Is the law firm?' op. cit., pp. 122-124.

⁸¹ G. Price défend la thèse d'une révision d'envergure par Massinger, R. H. Barker n'en voit pas la trace. Shaw, p. xxi.

⁸² D. Skilton, éd., *Anthony Trollope, The fixed period*, Oxford: OUP, 1993, p. xv.

⁸³ A. A. Bromham, « 'Is the law firm?' op. cit., pp. 125-127.

⁸⁴ Gary Taylor, « Help the Aged », op. cit.

⁸⁵ <http://www.britishtheatreguide.info/reviews/RSCpleaseyou-rev.htm>

⁸⁶ Parama Pal, « 'The Old Law' of Dramashop Holds True », *The Tech*, Friday, February 24, 2006, p.

Note sur l'établissement du texte

La première édition de *The Old Law* est un in-quarto de très médiocre qualité, qui pourrait provenir d'un exemplaire de « souffleur » ou « prompt-book » selon George Price⁸⁷. Il est imprimé pour Edward Archer en 1656 qui attribue la pièce aux trois auteurs: Thomas Middleton, William Rowley et Philip Massinger. La pièce est ensuite attribuée à Massinger seul et incluse dans plusieurs éditions successives des œuvres complètes de cet auteur: *The Works of Philip Massinger*, édités par Thomas Coexter (Londres, 1759, vol. IV), *The Dramatic Works of Philip Massinger*, édités par John Monck Mason (Londres, 1779, vol. IV), *The Plays of Philip Massinger*, éditées par William Gifford (Londres, 1805, vol. IV), *The Dramatic Works of Massinger and Ford*, édités par Hartley Coleridge (Londres, 1840). Cette même année, 1840, la pièce est enfin re-attribuée à Middleton par Alexander Dyce, dans *The Works of Thomas Middleton* (Londres, 1840, vol. I) puis à nouveau par A. H. Bullen dans *The Works of Thomas Middleton* (Londres, 1885). Catherine M. Shaw publie en 1982 la seule édition parue au XXe siècle⁸⁸ et attribue la pièce aux seuls Middleton et Rowley. Shaw cite Massinger comme l'auteur d'une possible révision de la pièce, et rappelle brièvement à cette occasion les conclusions des études précédentes⁸⁹. Notons enfin l'édition de la pièce préparée par Jeffrey Masten dans le cadre des œuvres complètes de Thomas Middleton à paraître sous la direction générale de Gary Taylor aux presses universitaires d'Oxford. *The Old Law* y sera attribuée à Thomas Middleton, William Rowley et Philip Massinger, comme dans l'in-quarto original.

La plupart des études s'accordent sur un probable partage des scènes entre Middleton et Rowley. Pour David Lake⁹⁰, Massinger n'est intervenu que pour une révision superficielle, notamment de la première partie de l'acte V (le procès), et la pièce se divise comme suit : Middleton serait l'auteur principal de l'acte II, de la deuxième scène de l'acte III et de l'acte IV ; Rowley serait l'auteur principal de l'acte I, de la première scène de l'acte III, et de la deuxième moitié de l'acte V ; la première scène de l'acte IV porterait à égale proportion la marque des deux dramaturges. Les conclusions de George Price⁹¹ sont proches de celles de Lake, tandis que Shaw rappelle, avec Barker, que Middleton est associé à l'intrigue principale, ou sérieuse, autour des personnages de Cléanthe, Hippolita et Léonide,

7.

⁸⁷ George R. Price, "The Authorship and the Manuscript of *The Old Law*," *Huntingdon Library Quarterly* 16 (1953), pp. 117-139.

⁸⁸ Thomas Middleton and William Rowley, *The Old Law, or A New Way to Please You*, éd. Catherine M. Shaw, Garland English Texts 4, New York : Garland, 1982.

⁸⁹ Ibid., pp. xx-xxi.

⁹⁰ David J. Lake, *The Canon of Thomas Middleton's Plays*. Cambridge, Cambridge University Press, 1975, p. 206.

⁹¹ George R. Price, "The Authorship and the Manuscript of *The Old Law*," *Huntingdon Library Quarterly* 16 (1953), pp. 117-139.

tandis que Rowley est associé à l'intrigue secondaire, ou comique, autour des personnages du clown et des serviteurs de Créon. Elle note cependant que Middleton est très présent dans le premier acte de la pièce, notamment à travers les deux hommes de loi, maniant, ou parodiant, une langue que le dramaturge, et l'homme, connaissait très bien.

L'édition de référence retenue pour établir le texte de notre édition est l'in-quarto de 1656, malgré ses lacunes et ses imperfections, et malgré le temps écoulé entre la première représentation probable de la pièce (c. 1618) sous le règne de Jacques 1^{er} et le moment où elle est imprimée, sous le régime de Cromwell et après la décapitation de Charles 1^{er} en 1649. Ce texte est le seul qui présente une garantie d'authenticité, si ténue soit-elle. Une liste des corrections apportées au texte de 1656 a été établie et figure sous forme d'appels de note dans le texte anglais et de notes en bas de page de ce même texte. L'orthographe, comme la ponctuation, en a été modernisée selon les normes actuelles, mais les élisions, utiles en général pour justifier la scansion, sont maintenues. Les didascalies ont été conservées aussi près que possible de celles de l'in-quarto, sauf quand, à l'évidence, des erreurs ou omissions sur les entrées ou sorties de personnages avaient été commises. Les apartés, en revanche, non mentionnés dans le texte de 1656, sont explicités chaque fois qu'ils sont indispensables pour suivre les changements d'interlocuteurs.

Bibliographie

Éditions de la pièce :

- The Excellent Comedy, called The Old Law: A new way to please you.* By Phil. Massinger, Tho. Middleton, William Rowley, London : Edward Archer, 1656.
- The Works of Philip Massinger*, ed. Thomas Coexter. Londres, 1759, vol. IV.
- The Dramatic Works of Philip Massinger*, ed. John Monck Mason. Londres, 1779, vol. IV.
- The Plays of Philip Massinger*, ed. William Gifford. Londres, 1805, vol. IV.
- The Dramatic Works of Massinger and Ford*, avec introduction de Hartley Coleridge. Londres, 1840.
- The Works of Thomas Middleton*, ed. Alexander Dyce. Londres, 1840, vol. I.
- The Works of Thomas Middleton*, ed. A. H. Bullen. Londres, 1885, vol. II.
- MIDDLETON, Thomas and William ROWLEY. *The Old Law, or A New Way to Please You*, ed. Catherine M. Shaw. Garland English Texts 4. New York : Garland, 1982.
- MASSINGER Philip , Thomas MIDDLETON, and William ROWLEY, *The Old Law. An edition of the 1656 text, with critical introduction, commentary, textual introduction, and textual notes*, ed. Jeffrey Masten, dans *The Collected Works of Thomas Middleton* , general editor Gary Taylor. A paraître, Oxford: Oxford University Press.

Ouvrages critiques :

- ARTAUD, Antonin, « Le Théâtre et son double ». *Œuvres*, éd. Evelyne Grossman, Paris : Gallimard, 2004 (première parution : Paris, Gallimard, 1938).
- ASP, Carolyn, *A Study of Thomas Middleton's Tragicomedies*, Jacobean Drama Studies 28, Salzburg: Universität Salzburg, 1974.
- BAINES, B. J., *The Lust Motif in the Plays of Thomas Middleton*, Jacobean Drama Studies 29, Salzburg: Universität Salzburg, 1973.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1965.
- BALD, R. C. « The Chronology of Middleton's Plays », *MLR* XXXII (1937), 33-43.
- BARKER, Richard H., *Thomas Middleton*, New York: Columbia University Press, 1958.
- BEVINGTON, David. *Tudor Drama and Politics*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.
- BREHIER, Émile et SCHUHL Pierre-Maxime, dir., « Cléanthe », in *Les Stoïciens*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris : Gallimard, 1994.

- BRISTOL, Michael D., *Carnival and Theater. Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*, New York : Routledge, 1985.
- BRITTIN, Norman A., *Thomas Middleton*, New York: Twayne, 1972.
- BROMHAM, A. A., « The Contemporary Significance of *The Old Law* », *Studies in English Literature 1500-1900*, 24 (Spring 1984): 327-339.
- , & Z. BRUZZI, *The Changeling and the Years of Crisis, 1619-1624: A Hieroglyph of Britain*, Londres, Pinter, 1990.
- , « 'Is the law firm?' Rewriting Middleton and Rowley's *The Old Law* for the 1990s », *European Studies* 17 (2001): 117-127.
- CALLENS, Johan, *From Middleton and Rowley's Changeling to Sam Shephard's Bodyguard: A Contemporary Appropriation of a Renaissance Drama*, Lewiston, NY: Edwin Mellin Press, 1997.
- CHAKRAVORTY, Swapan, *Society and Politics in the Plays of Thomas Middleton*, Oxford: Clarendon, 1996.
- CHERRY, Caroline Lockett, *The Most Unvalued Purchase: Women in the Plays of Thomas Middleton*, Salzburg: Universität Salzburg, 1973.
- COGSWELL, Thomas, *The Blessed Revolution*, Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- DIEFENDORF, Barbara B., « Family Culture, Renaissance Culture », *Renaissance Quarterly* 40.4 (Winter 1987) : 661-681.
- DUNKEL, W. D., « Did Not Rowley Merely Revise Middleton? », *PMLA* 48.3 (September 1933), 799-805.
- , *The Dramatic Technique of Thomas Middleton in His Comedies of London Life*, New York: Russell & Russell, 1967.
- DUNLAP, Rhodes, « James I, Bacon, Middleton, and the Making of the Peace-Maker », *Studies in the English Renaissance Drama*, eds. J. W. Bennett, O. Cargill, and V. Hall, New York, NY: New York UP, 1959. 82-94.
- ECCLES, Mark, « Middleton's Birth and Education », *Review of English Studies* 7 (1931): 431-441.
- ERTLE, Antoine. *Thomas Middleton, A Game at Chess/Une Partie d'échecs : édition bilingue établie par Antoine Ertlé*, Edition électronique, Études Epistémè, 2004, <etudes-episteme.org >
- FARR, Dorothy M., *Thomas Middleton and the Drama of Realism: A Study of some Representative Plays*. Edinburgh: Oliver & Boyd, 1973.
- FRIEDENREICH, Kenneth, éd., « 'Accompaning the players' Essays celebrating Thomas Middleton, 1580-1980 », New York: AMS Press, 1983.
- GAIGNEBET, Claude et Marie-Claude FLORENTIN, *Le Carnaval*, Paris : Payot, 1979.
- HEINEMANN, Margot, *Puritanism and Theatre: Thomas Middleton and Opposition Drama under the Early Stuarts*, Cambridge: Cambridge UP, 1980.
- HELM, James L., « Thomas Middleton's Cleanthes and Renaissance Gerontology », *Cahiers Élisabéthains* 39 (avril 1991) : 41-46.
- HOLMES, David M., *The Art of Thomas Middleton: A Critical Study*, Oxford: Clarendon, 1970.

Préface

- HUEBERT, Ronald, « Middleton's Nameless Art », *The Sewanee Review* 95 (1987): 591-609.
- HUTCHINGS, Mark et BROMHAM, A.A., *Middleton and His Collaborators*, Londres: Northcote House, 2007.
- JACKSON, M. P., *Studies in Attribution: Middleton and Shakespeare*, Jacobean Drama Studies 79. Salzburg : Universität Salzburg, 1979.
- JOHANSSON, Bertil, *Religion and Superstition in the Plays of Ben Jonson and Thomas Middleton*, Essays and Studies on English language and literature, 7, New York: Haskell House, 1966.
- , *Law and Lawyers in Elizabethan England as Evidenced in the Plays of Ben Jonson and Thomas Middleton*, Stockholm Studies in English, 18, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1967.
- KISTNER, Arthur L. et Madge K. KISTNER, *Middleton's Tragic Themes*, American University Studies IV ; English Language and Literature 10, New York, NY: P. Lang, 1984.
- LAKE, David J., *The Canon of Thomas Middleton's Plays: Internal Evidence for the Major Problems of Authorship*, Londres: Cambridge University Press, 1975.
- MASTEN, Jeffrey Masten, « Family Values: Euthanasia, Editing, and *The Old Law* », *Textual Practice* 9.3 (1995): 445-458.
- McELROY, John F., *Parody and Burlesque in the Tragicomedies of Thomas Middleton*, Salzburg Studies in English Literature 19, Salzbourg: Universität Salzburg, 1972.
- MOONEY, Michael E., « 'Framing' as a Collaborative Technique: Two Middleton-Rowley Plays », in Davidson, Clifford (ed.), Gianakaris, C. J. (ed. & pref.), Stroupe, John H. (ed.), *Drama in the Renaissance: comparative and Critical Essays*, New York : AMS, 1986, 300-314.
- MORRIS, Edgar C., « On the Date of Publication of *The Old Law* », *PMLA* XVII (1902), 1-70.
- MUIR, Kenneth, « Characterization and its Implications for the Modern Stage », *The Arts of Performance in Elizabethan and Early Stuart Drama: Essays for G. K. Hunter*. Eds. Murray Biggs, Philip Edward, Inga Stina Ewbank, Eugene M. Waith, Bibliography by Shelagh Hunter, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1991. 147-155.
- MULRYNE, J. R., *Thomas Middleton*. Writers and their Work 268, Londres: Longman, 1972.
- & Margaret SHEWRING, eds., *Theatre and Government under the Early Stuarts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- NAUER, Bruno, *Thomas Middleton: A Study of the Narrative Structures*, Zürich: Juris Druck und Verlag, 1977.
- PARKER, R. B., « Middleton's Experiments with Comedy and Judgment », *Stratford-upon-Avon Studies: Jacobean Theatre* (1960).
- PHIALAS, P. G., « Middleton's Early Contacts with the Law », *Studies in Philology* 52 (1955): 186-194.

- POWER, William, « Thomas Middleton vs. King James I », *Notes and Queries* 202 (1957): 526-34.
- PRICE, George R., « The Authorship and the Manuscript of *The Old Law* », *ELQ*, XVI (1953), 117-139.
- RICKS, C., « The Tragedies of Webster, Tourneur, and Middleton: Symbols, Imagery, and Conventions », *The Sphere History of Literature in the English Language*, Vol. 3: English Drama to 1710. Ed. C. Ricks. 1971.
- RICHARDS, Bernard, « Corrections and Additions to Recent Editions of Middleton and Rowley's *A Fair Quarrel* », *Notes and Queries* 27 (1980), 154-155.
- RIGAUD, Nadine, « Variations qualitatives de l'espace dans une tragi-comédie de Middleton, *The Old Law* ». *Espaces et représentations dans le monde anglo-américain aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris : Presses Universitaires de la Sorbonne, 1981.
- ROBB, Dewar M., « The Canon of William Rowley's Plays », *MLR* XLV (1950), 129-141.
- ROWE, George E., Jr. « *The Old Law* and Middleton's Comic Vision », *English Literary History* 42.3 (Summer 1975) : 189-202.
- , *Thomas Middleton and the New Comedy Tradition*, Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1979.
- SCHOENBAUM, Samuel, *Middleton's Tragedies: A Critical Study*, New York : Columbia UP, 1955.
- , « Middleton's Tragicomedies », *Modern Philology* LIV (1956-1957), 7-19.
- STAGG, Louis Charles, *An Index to the Figurative Language of Thomas Middleton's Tragedies*, Charlottesville: Bibliographical Society of the University of Virginia, 1970.
- STEEN, Sara Jayne, *Ambrosia in an Earthen Vessel: Three Centuries of Audience and Reader Response to the Works of Thomas Middleton*, *Studies in Renaissance* 31, New York, NY: AMS, 1992.
- , *Thomas Middleton, a Reference Guide*, Boston: G. K. Hall, 1984.
- TAYLOR, Gary, « 'The Old Law' or 'An Old Law'? », *Notes and Queries* 49 (247) 2 (June 2002), 256-258.
- , « Middleton and Rowley – and Heywood: *The Old Law* and New Attribution Technologies », *Papers of the Bibliographical Society of America* 96-2 (June 2002), 165-217.
- , « Help the Aged », *The Guardian* 12 mars 2005.
- WHITE, Martin, *Middleton and Tourneur, English Dramatists*, Londres: Macmillan, 1992.
- WILLIAMS, Mark Robin Winfield, « Dramatic Technique in Thomas Middleton's Later Plays », *DAI* 53 (1993): 3542A, University of Oxford.
- YACHNIN, Paul Edward, *Stage-Wrights: Shakespeare, Jonson, Middleton, and the Making of Theatrical Value*, Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1997.