



GRAAT On-Line issue #5.1 October 2009

« All fire and fat » : prostituées et bourgeoises de la comédie urbaine, incarnations subversives du corps grotesque

Frédérique Fouassier
 Université François Rabelais – Tours

La comédie urbaine est un genre florissant au tournant des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, dans lequel les auteurs (notamment Ben Jonson et Thomas Middleton) explorent et tournent en dérision les relations socio-économiques en pleine mutation du Londres jacobéen. La période connaît en effet une forte poussée démographique associée à une importante croissance urbaine, en particulier de la capitale. Ces changements démographiques s'accompagnent de bouleversements économiques comme l'essor du commerce (lié en partie aux grandes découvertes) et le recul de l'agriculture, changements qui mettent à mal les structures sociales héritées du Moyen Age. On assiste au recul de l'aristocratie au profit de ce que L. C. Knights nomme la « classe moyenne capitaliste »¹ ; la fortune ne s'hérite plus : elle peut désormais se construire. Jonson et Middleton placent des nouveaux bourgeois qui ne se sont pas encore appropriés les codes de la société aisée et des aristocrates désargentés qui rejettent ces changements (mais qui doivent s'appuyer sur la fortune de la bourgeoisie montante pour survivre) au centre de leurs comédies. Les deux dramaturges mettent en scène et dénoncent, à grand renfort de procédés ironiques et parodiques, une société urbaine en microcosme où cupidité et hypocrisie règnent en maîtresses.

Nous nous intéresserons ici à la manière dont la construction du corps féminin comme corps grotesque constitue pour Jonson et Middleton l'un des moyens de mettre au jour les problèmes et les enjeux qui sous-tendent leur société en mutation. À cette fin, nous allons dans un premier temps examiner le potentiel subversif de la

représentation grotesque du corps de la prostituée à travers l'analyse du personnage d'Ursula dans *Bartholomew Fair* de Ben Jonson (1614), puis nous analyserons le déplacement ironique de ses spécificités sur les personnages de bourgeoises respectables, ce qui les rend encore bien plus dangereuses que la prostituée. Si le corps civil risque d'être contaminé, c'est par un chancre qui le ronge de l'intérieur.

La prostituée trouve tout naturellement sa place dans la galerie de personnages urbains du Londres jacobéen présentée dans les comédies urbaines, et ce, à plus d'un titre : d'une part, la prostitution étant très développée dans la capitale britannique à l'époque, la prostituée constitue un personnage typique au même titre que le marchand ou le valet. D'autre part, sa présence permet nombre de plaisanteries grivoises (on rejoint par là la fonction traditionnelle du personnage de la prostituée, à savoir la représentation comique du vice). Enfin, elle constitue un raccourci symbolique commode pour représenter la cupidité et la corruption de la société urbaine mise en scène. Image du corps féminin sexualisé par excellence, la prostituée se situe dans le monde de l'instinct, des appétits en tout genre. Parce qu'elle vit de son corps et pour le corps des hommes, elle est hors du règne du rationnel. En cela, elle se situe à l'opposé des valeurs prisées par le discours dominant (que nous définirons comme les représentants, masculins et protestants, de l'autorité et du pouvoir) et incarne une force potentiellement anarchique et dangereuse qu'il faut contenir. En effet, les représentants du discours dominant ont eux aussi un corps, qu'ils essaient de contrôler, car se laisser aller aux pulsions corporelles représente un risque d'anarchie, l'abandon de tout contrôle raisonné. On voit donc bien le potentiel subversif du personnage.

Dans son article « Le Corps », Jacques Le Goff explique que la vision de la femme comme part irrationnelle de l'homme menaçant sans cesse de le corrompre se développe au Moyen Age, quand le christianisme établit un lien entre chair et péché :

L'horreur du corps culmine dans ses aspects sexuels. Le péché originel, péché d'orgueil intellectuel, de défi intellectuel à Dieu est changé par le christianisme médiéval en péché sexuel. L'abomination du corps et du sexe est à son comble dans le corps féminin²

Le Goff insiste sur le durcissement de l'opposition entre chair et esprit qui s'opère au Moyen Age ; le terme latin « caro » subit un glissement de sens : de l'humanité assumée par le Christ dans l'Incarnation, il en vient à désigner la chair faible, corruptible. Le terme « charnel » devient donc synonyme de « sexuel ». De même, une longue évolution conduit à assimiler le péché originel au péché de chair³.

La tradition grotesque prédomine dans la description (bien plus fantasmée que réaliste) que font les porte-parole du discours dominant du corps de la prostituée : il s'agit d'un corps multiple, disproportionné, ouvert, constamment sur le point de déborder. Le corps de la prostituée absorbe, dévore hommes et nourriture, mais aussi rejette, produit ordure et excréments qui débordent et menacent de contaminer le corps civil. C'est également un corps qui tombe malade et qui meurt (et tue), rappelant à l'homme que son passage sur terre est éphémère.

La tradition grotesque est particulièrement perceptible dans la relation du corps de la prostituée à la nourriture, mettant en jeu non seulement le topos de l'assimilation entre relations sexuelles et ingestion d'aliments (ces deux types d'appétit sont notamment déjà associés dans le théâtre médiéval), mais pouvant également se percevoir d'une manière plus complexe, qui mêle étroitement les notions de vie et de mort. En outre, on retrouve souvent dans les pièces l'idée que les prostituées servent un besoin vital de l'homme, tout comme la boisson et les aliments satisfont la faim et la soif. Par conséquent, si le désir que leur portent les hommes revient à l'appétit qu'ils ont pour un mets, l'objet de ce désir est naturellement assimilé à un plat. Le pas est vite franchi, on emploie des images de nourriture à propos des prostituées elles-mêmes. La translation du sexe vers les termes liés à la nourriture constitue une sorte de grotesque sexuel qui devint très à la mode dans le théâtre comique du début du XVII^{ème} siècle. L'assimilation de la nourriture et de ses consommateurs est l'un des procédés courants du grotesque, qui fond des images ayant des similitudes physiques, mais que l'expérience courante classe séparément. C'est surtout à la viande que les prostituées sont assimilées, ce qui permet d'intensifier le symbole de la chair. Ce thème de la viande rapproche notre personnage du carnaval. L'étymologie du terme le désigne comme le moment où l'on mange de la viande avant d'en être privé. Mais il correspond aussi à une période de

licence corporelle en général, en ce qu'il constitue un anti-Carême anticipé, laissant libre cours à la goinfrerie, à l'obscénité, aux débordements sexuels et à la violence.

Ursula, l'énorme mère maquerelle vendeuse de cochon grillé dans *Bartholomew Fair* de Jonson, ce Falstaff au féminin, est probablement l'exemple le plus représentatif de la prostituée au corps grotesque. La pièce peut être vue comme l'apothéose grotesque du théâtre anglais de la Renaissance, notamment en raison de son côté hybride, puisqu'on y voit l'intégration de diverses formes théâtrales, à savoir des éléments de la comédie d'Aristophane, du théâtre allégorique médiéval et de la satire contemporaine, fusionnés dans l'image dramatique centrale contenant l'activité physique bouillonnante du grotesque.

Les deux principaux types d'appétit se rejoignent chez Ursula, puisque cette mère maquerelle au corps-marécage vend du porc rôti et les services des prostituées aux bourgeois. Comme le résume Knockem, chez Ursula, « you may ha' your punk and your pig in state, sir, both piping hot » (II.v.39-40)⁴. Le gigantesque corps d'Ursula absorbe les hommes dans son immense substance, et ces derniers sombrent et se perdent en elle. C'est un marais, une tourbière (« a bog, a quagmire » II.v.84-5), représentant ainsi la sexualité féminine mystérieuse et menaçante. Ursula fait preuve en outre d'un appétit quasi monstrueux. L'association est constamment faite à la Renaissance entre bouche gourmande et utérus glouton, ce qui va de pair avec la convention selon laquelle bouche et vagin sont métonymiques et interchangeable. À la scène iii de l'acte II, Ursula est furieuse car Knockem a répandu la rumeur selon laquelle elle avait trouvé la mort à Turnbull Street, rue connue pour ses maisons closes, à cause d'un excès de bière, de tripes et de mamelles. La nourriture mentionnée évoque l'intérieur du corps et la sexualité : nous sommes avec Ursula en présence d'une manifestation hyperbolique de la vie du corps et du monde de la chair. Les tripes occupent une place importante dans le réalisme grotesque ; c'est un mets prisé qui ne se conserve pas, et il reste toujours environ 10% d'excréments. Tripes et boyaux représentent le ventre, les entrailles, le sein maternel, en un mot, la vie. Mais ce sont aussi des entrailles qui engloutissent et dévorent.

Ursula est ventre, utérus, bouche béante, mamelles, source à la fois de louanges et d'insultes. L'excès est ce qui la caractérise. Comme les porcs qu'elle vend,

elle évolue dans la graisse ; « I am all fire and fat » déclare-t-elle (II.ii.51). C'est « a walking sow of tallow », « a whole shire of butter » et son langage est « greasier than her pigs » (II.v.70-71, 89 et 121). Le puritain Zeal-of-the-Land Busy l'appelle quant à lui « sow of enormity » (V.vi.56). Son corps est l'image même du corps grotesque tel que défini par Bakhtine : c'est un corps présent de manière hyperbolique, dans toute sa matérialité, un corps ouvert, qui déborde⁵. La sueur qui ruisselle sur Ursula n'est que l'une des multiples façons dont sa substance transgresse la surface lisse, fermée et impénétrable du corps classique. Comme l'expliquent Peter Stallybrass et Allon White dans *The Politics and Poetics of Transgression*, Ursula est la célébration de l'orifice ouvert. Ses pores sont aussi béants que sa bouche⁶. Les critiques citent Bakhtine, pour qui la bouche, le ventre, l'anus et les parties génitales dominant l'image grotesque du corps : manger, boire, déféquer, copuler, etc. ont lieu aux confins du monde extérieur. Ursula se pose en intermédiaire entre le corps et le monde, et ce, pas seulement à travers ses activités d'entremetteuse et de médiatrice entre consommateurs et nourriture. Comme le rappellent Stallybrass et White, il s'agit également du fonctionnement symbolique de ses fonctions corporelles, oscillant constamment entre intérieur et extérieur⁷.

Le thème du débordement du corps est tout naturellement mis fréquemment en relation avec celui des excréments à la Renaissance. Comme pour la nourriture, il s'opère une analogie entre la prostituée et les images qui lui sont associées. Certains sermons catholiques de l'époque de Mary insistent sur le fait que les maisons de tolérance sont aussi nécessaires pour canaliser l'ordure dans une communauté que les lieux d'aisance dans une maison. Les filles de joie, agents de canalisation dans ces sermons, deviennent par une sorte de glissement des déchets à leur tour dans les pièces et les pamphlets. Le terme « strumpet » (qui signifie « prostituée ») est d'ailleurs dérivé du latin « stupro », « ordure ». Le trope du corps de la prostituée comme pot de chambre est un lieu commun et la médecine populaire de l'époque associe les fonctions sexuelle et excrémentielle. Le pot de chambre est l'un des éléments essentiels de la littérature de bordel. Thomas Coryat appelle les maisons closes « places of evacuation » et Thomas Nashe définit les prostituées comme des « excremental vessels of lust », « sinks and privies to wallow in man's filth »⁸. Le

corps de la prostituée et le pot de chambre servent tous deux de réceptacle aux émissions corporelles. Le corps de la prostituée est encore plus dégradé par le fait que les excréments qu'il reçoit sont publics. La saleté morale de la prostitution se reflète dans des images de saleté palpable, physique. Il est notamment souvent question d'urine dans les établissements où officient les prostituées. Dans le discours médical populaire, l'urine est d'ailleurs constamment associée à la prostituée, car ce n'est pas un instrument de diagnostic fiable.

Ursula est donc le porte-drapeau de ce monde de la chair. Le puritain Busy l'a bien compris, puisqu'il la décrit ainsi :

[...] having the marks upon her of the three enemies of man:
the World, as being in the Fair; the Devil, as being in the
fire; and the Flesh, as being herself. (III.vi.33-5)

La foire qui sert de cadre à la pièce de Jonson représente en effet le monde du corps sous tous ses aspects ; on y rencontre la nourriture, la boisson, la sueur, les plaies, l'amour physique et les excréments. Ursula évoque sa graisse et sa sueur dans des termes fortement connotés sexuellement, ce dont on se rend compte à travers des expressions comme « that my hips might play » (II.ii.63) ou « *two stone o'suet a day is my proportion* » (II.ii.78-9, je souligne). Elle se définit elle-même comme « a plain plump soft wench o' the suburbs » (II.v.77-8).

Cette sexualité exacerbée fait d'elle une fille d'Eve, la féminité incarnée de manière hyperbolique et grotesque. Elle fait elle-même référence de manière explicite et ironique à la première femme, impliquant de manière insouciance toute l'humanité tandis qu'elle fait allusion à son statut déchu dans l'enfer de son stand :

I shall e'en melt away to the first woman, a rib, again, I am
afraid. I do water the ground in knots as I go, like a great
garden-pot; you may follow me by the S's I make. (II.ii.50-3)

À travers cette citation, le corps d'Ursula est image de fertilité, puisqu'elle se compare à un jardin, et qu'elle arrose le sol de sa sueur. Elle n'est plus seulement Eve mais aussi Déméter, déesse de la fertilité. Dans la tradition comique et populaire telle que définie par Bakhtine, la femme est liée de manière indissoluble au « bas » corporel ambivalent, à la fois rabaissant et régénérateur. Mais c'est d'un jardin d'après la Chute qu'il s'agit ici. Les « S » évoquent le bruit du serpent, invitant le passant à la suivre sur le chemin du péché. Le « marais » de son ventre nous renvoie

au chaos originel, et à cette Eve déçue correspond un simulacre d'Adam, prénom de Justice Overdo, figure de la justice inefficace et arbitraire. On peut donc voir Overdo et Ursula comme Adam et Eve, le verbe et la chair, incarnation ridicule de l'esprit législateur et répressif et incarnation grotesque de la féminité. Avec Ursula, le conflit du carnaval entre gras et maigre s'étend à la bataille du féminin et du masculin. Dans le jugement de la fin de la pièce (jugement tout relatif, puisqu'effectué par un voleur, une souteneuse, etc.), le langage du corps grotesque triomphe de la langue des Ecritures et des classiques.

La fonction d'Ursula est en effet avant tout symbolique et possède un fort potentiel subversif. La prédominance du corps dans *Bartholomew Fair* est à mettre en relation avec la tradition grotesque de la Renaissance. Le réalisme grotesque représente le corps humain comme multiple, enflé, sur- ou sous-dimensionné, protubérant et incomplet. On voit ici la différence entre la réalité brute et les fantasmes, les projections, de ceux qui manipulent le discours. Ursula existe avant tout par la manière dont les autres personnages la perçoivent, par ce qu'ils en disent et par la charge symbolique dont ils l'investissent. C'est le discours des représentants stupides de l'ordre et de la morale qui fait d'elle l'incarnation de la Chair, discours sur lequel Jonson ironise grâce au traitement hyperbolique du personnage. À travers Ursula s'articule donc un jugement sur la société dans laquelle elle évolue.

La portée symbolique d'Ursula est amplifiée par son stand. Dans le système décrit par Bakhtine, la cuisine est un lieu à la portée universelle et cosmique. Elle se rattache à la joyeuse matière du monde, à ce qui naît, meurt, donne le jour, est dévoré et dévore, mais qui grandit et se multiplie toujours. La scène où Ursula apparaît dans les vapeurs de sa cuisine un tison à la main (II.v) se présente comme un tableau. Le feu et la fumée évoquent l'enfer, impression renforcée par le fait que la disposition scénique prévoyait très probablement de mettre la tente d'Ursula à gauche, là où se trouve l'enfer dans la tradition dramatique médiévale⁹. Nombre de critiques ont également remarqué qu'Ursula se rapproche de l'image emblématique de la Discorde telle qu'on la trouve chez Ripa, image de la nature féminine chaotique¹⁰. La Discorde porte un tison et des documents légaux, et a les pieds entourés de nuages. Elle n'est pas seulement la patronne des passions enflammées (et donc de l'aveuglement

métaphorique) ; elle symbolise aussi l'esprit législateur devenu fou, comme on le voit dans la pièce.

Dans cette perspective, la prostituée en général et Ursula en particulier apparaissent comme particulièrement menaçantes pour l'ordre établi. Leur corps énorme et fluide déborde et menace de contaminer le corps civil. Pourtant, son statut de marginale fait de la prostituée une menace possible à contenir. Les caractéristiques du corps grotesque de la prostituée sont en effet bien plus dangereuses et subversives lorsqu'elles ne sont plus le lot de personnages marginaux mais au contraire celui de figures intégrées au cœur de la société.

Les comédies urbaines poussent à l'outrance le brouillage des rôles entre épouse et prostituée. On y trouve notamment beaucoup de mariages de convenance et l'accent est mis sur les avantages matériels que présentent ces unions. Il faut dire que la tension entre mariage d'amour et mariage d'argent incite au conflit dramatique et promet une intrigue riche en rebondissements. Les dramaturges se servent du mariage pour dénoncer une société cupide et individualiste. Dans cette perspective mercantile, la prostituée n'est pas forcément celle que l'on croit et les ressemblances entre les personnages de prostituées et ceux de bourgeoises sont plus frappantes que leurs différences. D'ailleurs, la prostituée professionnelle occupe de moins en moins l'avant-scène au cours de la période et ses caractéristiques sont « transférées » sur la bourgeoise ou sur la femme de cour. Cette permutation du « haut » et du « bas » constitue l'un des procédés de fonctionnement typiques du grotesque. Quand les épouses londoniennes préservent leur vertu dans les comédies urbaines, c'est par hasard, ou pour des raisons intéressées et calculées. Elles sont toutes adultères en puissance. Cela ne signifie pas pour autant que les deux types de personnages sont perçus de la même manière par le public ; les dramaturges ne suggèrent pas que toutes les femmes sont des prostituées. Ils exploitent le discours de la prostitution pour apporter un éclairage sur les comportements à l'œuvre dans une société mue par l'économie de marché.

Les pièces de Middleton sont probablement celles où les personnages se conduisent le plus en souteneurs les uns vis-à-vis des autres. Il s'agit du thème

principal de ses comédies, qui se retrouve de manière beaucoup plus sombre dans ses tragédies. Middleton est fasciné par les relations et les tensions entre les classes sociales telles qu'elles s'expriment dans l'institution du mariage, à cette époque où l'on a de plus en plus tendance à se marier avec une personne n'appartenant pas à sa propre classe. Le dramaturge tisse de manière complexe les thèmes de la corruption, de l'argent et de la sexualité. Il utilise abondamment les procédés du grotesque, en particulier pour brosser le portrait de ses personnages intéressés et cupides. Leur aspect grotesque peut être drôle ou horrible ; il est souvent les deux à la fois. L'exagération est poussée à l'extrême dans la construction des personnages et dans leur dévotion à l'immoralité (dont ils se targuent sans aucune honte), ils rappellent les Vices des moralités médiévales. Les situations sont outrées, mais la condamnation morale perce sous la surface.

A Chaste Maid in Cheapside (c. 1611-3) donne à voir une véritable anatomie du mariage dans l'Angleterre jacobéenne. L'action et le symbolisme de la pièce s'organisent autour de la frontière entre épouse et prostituée et le fait de la franchir ou non, et confondent ainsi de manière comique l'épouse et la prostituée. Middleton ne montre pas le mariage comme une alternative pour les femmes pour échapper à une économie de marché prédatrice. Il est lui-même une économie de marché. Il traite donc la prostitution comme n'étant ni meilleure, ni pire que les mariages sans amour pour l'argent. Si le mouvement normal de la comédie est en direction de l'harmonie, souvent symbolisée par un mariage final, Middleton abandonne ce schéma et fait de l'harmonie, de la rédemption et du mariage des coquilles vides.

De toutes les pièces de Middleton, c'est probablement dans *A Chaste Maid in Cheapside* que l'exagération grotesque est la plus poussée. L'urine est particulièrement présente dans la scène du baptême (III.ii), scène qui constitue le centre grotesque de la pièce, où féminité, gloutonnerie et incontinenances verbale, sexuelle et urinaire viennent se rencontrer. Nous assistons dans cette scène à l'incontinence des puritaines du voisinage, venues admirer le rejeton illégitime de Mistress Allwit et de Whorehound. Elles mangent et boivent énormément et à cet appétit vorace s'ajoute la suggestion d'une sexualité excessive. Dans cette scène, le spectateur perçoit le corps féminin sur le mode carnavalesque bakhtinien. Le corps

des puritaines est ouvert, fertile, en fluctuation et en croissance constantes, consomme de la chair et en produit au mépris du Carême, période de restriction qui sert de cadre temporel à la pièce. Les connotations sexuelles saturent les dialogues, tout d'abord dans le discours des femmes elles-mêmes (avec par exemple les verbes « go forward » ou « perform » (84-5))¹¹ ou la répétition de l'expression adverbiale « up and down », mimétique de l'acte sexuel (16). Mais on trouve aussi ces connotations dans les paroles de tous les personnages entourant ces femmes, qu'il s'agisse de Tim (« She wets as she kisses » (183)) ou de son père (« as they lie themselves, with their heels up » (226)). Les exemples sont nombreux. Ces femmes ont un corps gigantesque, envahissant. Allwit est frappé par la proéminence de leur postérieur (217) et par leur odeur, qui continue d'imprégner la pièce après leur départ. L'une des voisines a uriné sur le tapis, son corps ne pouvant plus contenir tout ce qu'elle a absorbé. On perçoit dans le portrait qu'il fait de ces femmes la condamnation de Middleton envers l'hypocrite austérité et la retenue professée des puritains.

Dans *The City Staged*, Theodore Leinwand s'intéresse de près à ces personnages parodiant leur propre type. À travers ses personnages d'épouses stupides, voire vicieuses, Middleton met en scène selon Leinwand les préjugés contemporains et les met à l'épreuve avec des femmes qui, dans toute leur horreur, rassemblent la pire des diatribes anti-féminines. Ces femmes révèlent le chaos qui s'ensuivrait si les préjugés masculins étaient la réalité. Elles incarnent les attitudes contemporaines et amplifient ce que les hommes considéraient comme des tares féminines¹², si bien que les spectateurs des comédies urbaines peuvent mesurer la tyrannie des stéréotypes. Les pièces remettent en question leurs préjugés. Bien plus que la prostituée professionnelle, c'est donc la société dans son fonctionnement même qui apparaît comme dépravée. La prostituée s'avère ainsi bien davantage un indice de la corruption environnante qu'un agent de corruption en lui-même. Elle constitue un raccourci symbolique commode pour représenter la cupidité de la société urbaine mise en scène. En outre, les prostituées de Jonson et de Middleton sont même supérieures aux bourgeoises. Elles possèdent en effet une qualité dont ces

dernières sont souvent dépourvues, mais pourtant essentielle à la survie dans ce milieu urbain hostile : l'intelligence.

Dans *Bartholomew Fair*, la prostituée professionnelle Punk Alice n'apparaît que très furtivement. Mais la façon dont sont traitées les bourgeoises Win, Grace et Mistress Overdo s'apparente incontestablement à la prostitution. Les exemples sont innombrables. On remarquera notamment que Mistress Overdo, l'épouse du représentant de la justice, se prénomme Alice, ce qui la rapproche de la prostituée de la pièce, et qu'Ursula l'appelle « common punk » (IV.iv.198). C'est le besoin d'uriner qui les amène, elle et Win, au stand d'Ursula, ce qui constitue le moyen d'égalisation le plus vil qui soit. Par leurs besoins corporels, les bourgeoises sont ramenées au niveau d'Ursula ou de Punk Alice. Le désir des bourgeoises d'utiliser le pot de chambre est très compromettant, étant donné l'assimilation entre la prostituée et cet objet suggérée plus haut. Les bourgeoises changent de forme après leur passage dans la tente d'Ursula (ce qui constitue une parodie du type de transformation que l'on trouve par exemple dans *As You Like It* après le passage dans la forêt d'Arden). La vérité éclate et leur véritable nature réprimée apparaît. Lâchées seules dans l'espace de la foire, elles semblent perdre la raison. La veuve Dame Purecraft s'éprend du fou Trouble-All et Mistress Overdo mange, boit et parle d'une manière hors de propos, comportement normalement réservé aux prostituées. On remarquera au passage que ce sont précisément les épouses des représentants de l'ordre et de la loi, qui visent à réprimer le monde de la prostitution, qui sont traitées en prostituées.

Pour Gail Kern Paster dans *The Body Embarrassed*, la référence à la fonction urinaire construit le corps féminin comme fluide, surproductif et hors de contrôle. L'expressivité liquide du corps féminin est liée à la parole excessive. La représentation de leur corps comme contenant qui fuit montre les femmes comme n'ayant aucun contrôle sur lui, ce qui constitue une menace pour les visées d'acquisition familiale et pour le maintien du statut et du pouvoir de la famille. En effet, toutes les formes d'incontinence étant liées, une femme qui sort de sa maison est assimilée à une femme qui parle, elle-même l'équivalent d'une femme qui boit, qui peut, dans cette grande chaîne métonymique, être vue comme une femme qui coule, qui fuit¹³. L'idéologie patriarcale a de puissants intérêts à la construction du

corps féminin comme un contenant qui fuit, en ce qu'elle justifie le confinement des femmes dans l'espace domestique. La résistance féminine à la volonté du discours dominant de contenir la femme est souvent signalée par des descriptions du corps féminin comme « grotesque » dans sa transgression des limites. La définition des limites corporelles est tout aussi importante dans l'établissement du genre (masculin / féminin) que de la classe sociale. Les moralistes et les théoriciens puritains supposent que le corps féminin est grotesque par nature et qu'il doit donc être soumis à une surveillance constante puisque, comme l'a expliqué Bakhtine, ce corps « n'est pas démarqué du restant du monde, n'est pas enfermé, achevé ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites »¹⁴.

Si bien que la foire de *Bartholomew Fair* ne se contente pas de fournir une perspective ironique ; elle incarne aussi ce que Normand Berlin nomme dans *The Base String* le « vieil Adam », la chair et le sang, que les moralistes sont incapables de voir, que ce soit en les autres ou en eux-mêmes. En outre, la foire est un reflet de la société dans son ensemble. La prédation et la prostitution qui y ont cours reflètent ces mêmes phénomènes à l'extérieur. Quand le monde extérieur pénètre l'univers de la foire, la vérité est révélée : les membres du monde extérieur sont absorbés dans l'univers de la foire et montrent leur parenté avec ses pratiques¹⁵. Avec ce mouvement de fusion d'éléments discordants, nous sommes à nouveau dans un schéma typique du grotesque. La foire de *Bartholomew Fair* constitue un résumé des instincts que les visiteurs sont venus gratifier ou condamner et sa population, faite de types plus ou moins dépersonnalisés, représente la masse des instincts impossibles à éradiquer (avec en tête le désir de nourriture et de relations sexuelles), auxquels les êtres humains doivent faire face. Le stand d'Ursula agit comme une pierre de touche morale pour ses visiteurs. Autour de lui circulent constamment nourriture, boisson, sexe, urine et biens. *Bartholomew Fair* retire les péchés du règne du démoniaque et oblige ceux qui les condamnent, comme le puritain Zeal-of-the-Land Busy, à les identifier en eux-mêmes. Stallybrass et White voient la foire comme un carrefour : la bourgeoisie y est mal à l'aise et tente de séparer les opposés. Mais ce lieu reflète pour les bourgeois leur propre oscillation malaisée entre haut et bas, entre commerce et plaisir. Pour les critiques, dans son rejet des rituels comme le carnaval (dont la foire

de la pièce de Jonson constitue un excellent exemple), la vie bourgeoise a réussi à améliorer son statut, mais elle est simultanément devenue plus vulnérable à l'inattendu, à l'émergence déstabilisante de ces « altérités »¹⁶. Le schéma récurrent dans les œuvres mettant face à face les représentants de ces pulsions primaires et ceux du discours dominant s'organise ainsi : le « haut » essaie de rejeter et d'éliminer le « bas » pour le prestige et le statut, mais il découvre qu'il est dépendant de cet Autre bas, qu'il inclut symboliquement le bas, comme constituant érotisé primaire de sa propre vie imaginaire¹⁷.

La construction du corps féminin comme corps grotesque est bien plus qu'un ingrédient du comique des comédies urbaines. La dénonciation de la société urbaine changeante comme cupide et corrompue passe par cette construction chez Jonson et Middleton. Le corps disproportionné et béant de la prostituée permet aux dramaturges d'articuler les problématiques et les tensions au cœur de la société jacobéenne en pleine mutation. Mais ces auteurs vont même plus loin dans la critique de leur société, en opérant la translation des caractéristiques grotesques des prostituées vers le corps des bourgeoises. Le potentiel subversif de la prostituée au corps grotesque s'en trouve décuplé, puisque la société se voit menacée par un chancre qui la ronge de l'intérieur et non plus par un personnage marginal, message rendu d'autant plus manifeste par les images de saleté et de débordement liées au grotesque. Ces problématiques sont encore compliquées par le fait que ces femmes au corps fuyant étaient incarnées sur scène par des hommes. Ceci vient limiter considérablement le potentiel subversif évoqué plus haut : le contrôle masculin du corps féminin fuyant demeure constant, aspect qui mériterait d'être développé dans un autre article.

NOTES

-
- ¹ Knights, L. C., *Drama and Society in the Age of Jonson*. Londres : Chatto & Windus, 1937, p. 32.
- ² Le Goff, Jacques, « Le Corps ». In *L'Imaginaire médiéval*. Paris : Gallimard, 1985, 121-48, p. 123-4.
- ³ Le Goff, *ibid.*, p. 140.
- ⁴ Pour les références à la pièce de Jonson, on se reportera à l'édition suivante : Jonson, Ben, *Bartholomew Fair*. Ed. E. A. Horsman, *The Revels Plays*, Manchester : Manchester University Press, 1960.
- ⁵ Stallybrass, Peter, et Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca : Cornell University Press, 1986, p. 63-5.
- ⁶ Stallybrass et White, *ibid.*, p. 64.
- ⁷ Stallybrass et White, *ibid.*, p. 65.
- ⁸ Paster, Gail Kern, *The Body Embarrassed. Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England*. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1993, p. 154.
- ⁹ Stallybrass et White, *op. cit.*, p. 63.
- ¹⁰ Par exemple, voir Cope, Jackson E., « *Bartholomew Fair* as Blasphemy ». *Renaissance Drama* 8 (1965), 127-52, p. 143.
- ¹¹ Pour les références à la pièce, on se reportera à l'édition suivante : Middleton, Thomas, *A Chaste Maid in Cheapside*. Ed. Alan Brissenden, *The New Mermaids*, Londres : Ernest Benn, 1968.
- ¹² Leinwand, Theodore B., *The City Staged. Jacobean Comedy, 1603-1613*. Wisconsin : The University of Wisconsin Press, 1986, p. 167.
- ¹³ Paster, *op. cit.*, p. 47. Pour une étude détaillée de ces aspects, on se reportera au premier chapitre de l'ouvrage dans son ensemble.
- ¹⁴ Bakhtine, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970, p. 35.
- ¹⁵ Berlin, Normand, *The Base String. The Underworld in Elizabethan Drama*. Rutherford : Fairleigh Dickinson, 1968, p. 158-9.
- ¹⁶ Stallybrass et White, *op. cit.*, p. 189.
- ¹⁷ Stallybrass et White, *ibid.*, p. 190.