



HAL
open science

Les “ city comedies ” de John Webster : la symbolique de la ville dans *Westward Ho!* (c. 1604) et *Northward Ho!* (1605)

Louis André

► To cite this version:

Louis André. Les “ city comedies ” de John Webster : la symbolique de la ville dans *Westward Ho!* (c. 1604) et *Northward Ho!* (1605). *Annales de Janua : Actes des journées d'études, 2024, La ville : représentation, matérialité, spatialité*, 10. hal-04734702

HAL Id: hal-04734702

<https://univ-poitiers.hal.science/hal-04734702v1>

Submitted on 9 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Les « city comedies » de John Webster : la symbolique de la ville dans *Westward Ho!* (c. 1604) et *Northward Ho!* (1605)

Par Louis André

Publication en ligne le 09 avril 2024

Résumé

La présence d'un cadre urbain se résume-t-elle à un simple décor dans lequel les personnages évoluent au fil de la pièce ? Pour répondre à ce questionnement, nous nous intéresserons à *Westward Ho!* (c. 1604) et *Northward Ho!* (1605) de John Webster. Ces deux « city comedies » centrent l'action dramatique autour de va-et-vient, de voyages entre la ville de Londres et sa campagne environnante. Cet intérêt pour la ville en tant qu'objet d'étude fait écho à son développement au cours de la Renaissance : l'urbanisation progressive de l'Angleterre chamboule les mœurs, conduit à une nostalgie et une idéalisation de la campagne. Chez Webster, cette tension entre milieux ruraux et citadins se manifeste majoritairement au sein du couple : femmes et maris s'esquivent, s'échappent, tantôt dans la ville (où les complots se préparent), tantôt en voyage à la campagne (où la vérité finit par éclater). Ainsi, nous aurons pour objectif de montrer comment, dans les « city comedies » websteriennes, la ville devient le symbole de la dissimulation, du secret, mais aussi celui du péché.

Mots-Clés

Table des matières

Le paysage urbain pollué et le marché : voyage symbolique au cœur du péché

L'asile de Bedlam et la présentation des fous

Le commerce des corps dans *Westward Ho!* et *Northward Ho!*

Conclusion

Texte intégral

L'« ère jacobéenne » à laquelle John Webster appartient renvoie au règne du roi Jacques I^{er} d'Angleterre (1603-1625) durant laquelle la vie économique, sociale et politique du pays connaît des changements radicaux. Pour n'en citer que quelques-uns, les Stuart accèdent au trône d'Angleterre après la mort de la Reine Vierge, Elisabeth I^{ère}, et leur mode de vie faste génère une dette nationale qui s'accroît à une vitesse considérable. Ces changements politiques, puis économiques, induisent à leur tour un changement social : pour faire face à cette dette grandissante, les instances royales vendent des domaines et des titres de noblesse à qui peut se les offrir. Ainsi, l'aristocratie se voit côtoyer une nouvelle classe marchande riche qui vient infiltrer ses rangs.

L'Angleterre connaît également une expansion urbaine conséquente. Nous prendrons sa capitale comme exemple puisque c'est elle qui figure dans les « city comedies » de Webster. Nous ne sommes pas encore à l'époque de la révolution industrielle, et Londres ne compte qu'environ 220 000 habitants (contre plus d'un million dès le début du XIX^e siècle) ^[1]. Toutefois, ce chiffre est à replacer dans son contexte : en 1600, seules Paris et Naples comptent plus d'habitants que Londres, de peu. De plus, à titre de comparaison, en 1550, la population londonienne se situe entre 70 000 et 120 000 habitants (et entre 40 000 et 50 000 habitants en 1500 ^[2]). Norwich, qui est la deuxième ville la plus peuplée à la fin du XVI^e siècle, ne comprend que 12 000 habitants ^[3]. À Londres, de nombreux commerces et industries se développent (comme la production de soie, de verre, de poterie), ainsi que des services sociaux (notamment hospitaliers) ; des bases militaires, des lieux de culte s'installent. Les premières modernités marquent un tournant dans le paysage anglais, dans lequel Londres s'inscrit comme une nouvelle puissance. Le genre de la « city comedy »

apparaît au théâtre pour répondre aux nouvelles problématiques de cet environnement urbain bourgeonnant ^[4]. Dans le cadre de notre étude, nous reprendrons la définition de la « city comedy » anglaise que nous offre Susan Wells :

La « city comedy » est un genre théâtral distinct et différent des représentations antérieures de la ville, dans le ton et la structure qu'il lui accorde. C'est une sous-catégorie stylisée dans laquelle la tromperie et l'escroquerie sont glorifiées, tandis que la cupidité qui en est à l'origine est pourtant condamnée. De fait, la « city comedy » est le parfait exemple d'une comédie à visée morale, cherchant à corriger les mœurs par la critique acerbe, tout en présentant un message équivoque ^[5].

Cette définition souligne parfaitement l'intérêt des « city comedies » websteriennes, par rapport aux autres productions dramaturgiques de l'auteur : la « city comedy » possède ses propres conventions, aborde la thématique de la ville sous l'angle des bouleversements propres à la période jacobéenne (comme l'avènement de la classe marchande). Elle reprend également les grandes thématiques du théâtre baroque (des questions plus larges d'ordre politique, social, voire éthique) : le chaos, les apparences trompeuses, les travers moraux de l'homme et la corruption. Il convient de montrer comment Webster met en tension la vie en communauté, l'harmonie sociale, et les transactions commerciales d'une société capitaliste.

John Webster est surtout réputé pour ses tragédies, plus particulièrement *The White Devil* (1612) et *The Duchess of Malfi* (1613-1614). Il n'en reste pas moins prolifique dans le genre des comédies, et parmi ces dernières nous nous intéresserons à *Westward Ho!* (1604) et *Northward Ho!* (1605), qu'il écrivit avec Thomas Dekker. Avant de commencer notre étude, nous allons rapidement présenter l'intrigue de chacune de ces pièces. Dans *Westward Ho!*, Justiniano, un citadin, se méfie de sa femme ainsi que d'autres épouses de la ville, qui sont abordées par des galants. Tous ensemble, avec Mistress Birdlime, une entremetteuse, ils organisent une sortie à la campagne, dans les environs de Londres, en bateau. À l'issue de ce voyage, les suspicions d'adultère sont dissipées. Cette intrigue est similaire à celle de *Northward Ho!*. Dans celle-ci, trois amis, Maybery, Greeneshield et Featherstone, ainsi que leur femme, se piègent à tour de rôle, dissimulent des relations adultères et tentent de révéler celles des autres au grand jour. Le déplacement et le voyage semblent être deux parties indissociables de la « city comedy » websterienne : qu'il s'agisse d'un voyage à la campagne ou dans les maisons closes, dans les asiles ou chez ses amis, le voyage permet de dissiper les apparences trompeuses (ou, au contraire, de les établir), et c'est en ce sens le moteur de la progression diégétique des pièces.

Les deux comédies de notre corpus d'étude sont moins connues du grand public, en partie à cause de l'absence d'un discours moral clair qui aurait entraîné une réception initiale mitigée. Il est important de mentionner qu'en termes de construction, d'intrigue mais aussi de commentaire moral, *Westward Ho!* est une première pièce prototypique, sur laquelle se base *Eastward Ho!* (1605), qui vient ensuite, co-écrite par George Chapman, Ben Jonson et John Marston. Cette dernière, à son tour, inspire Webster et Dekker pendant la création de *Northward Ho!* et chaque itération apporte une amélioration, une « réponse » à la précédente, plus particulièrement sur le plan moral : le message de la pièce devient de plus en plus présent et visible.

La vision de la ville que les deux comédies websteriennes offrent au spectateur est au cœur de la réception de l'époque : Webster associe la ville à un mode de vie ambigu, qui vacille entre moralité et immoralité, comme l'explique Thomas Marc Parrott :

Il serait absurde de nier que, à l'époque tout comme de nos jours, l'image de la vie londonienne qu'il [Webster] offre au spectateur est sans doute choquante pour les moralistes qui sacralisent la comédie ^[6].

En d'autres termes, si les « city comedies » de Webster présentent certes une satire des travers moraux des citoyens, elles se focalisent davantage sur une présentation comique de leur tracasserie, de leurs inquiétudes, de leur vie quotidienne, c'est-à-dire de leur rapport à leur environnement. Se peut-il que les personnages se transforment, se révèlent, *via* leur contact avec la ville ? Le voyage à travers la ville mettrait alors en exergue les travers de l'humain.

Le paysage urbain pollué et le marché : voyage symbolique au cœur du péché

La pièce *Northward Ho!* s'ouvre sur une description du marché de Sturbridge, une grande foire au nord de Cambridge, non loin de Londres. Le paysage urbain est présenté par Bellamont au spectateur ainsi qu'au personnage principal, Maybery. L'importance symbolique du marché pour les jacobéens est abordée par Susan Wells :

À l'ère jacobéenne, le marché, la place publique, dans son sens littéral, devient un lieu de moins en moins central, et se voit progressivement remplacé par le magasin privé. Pareillement, le symbole du marché, en tant que métaphore de liberté et de jeu, un lieu qui échapperait au contrôle de l'église et aux ambitions de la royauté, ce symbole est lui aussi menacé. [...] La fonction du marché se transforme, passant d'une activité régie par

une idéologie d'échange communautaire à une activité qui n'est alors régie ni par la loi, ni par les mœurs, mais uniquement par le besoin d'accumuler des richesses ^[7].

L'évolution du couple Maybery est similaire à celle du marché de l'époque jacobéenne. Au début de la pièce, les deux personnages sont décrits comme étant honnêtes, innocents, chastes, or, à la fin de la comédie, ils ont usé de tromperie, de stratagèmes immoraux pour déjouer leurs adversaires ; ils sont en quelque sorte corrompus. Dans le premier acte, Maybery n'est pas conscient que Featherstone et Greeneshield complotent contre lui. Il est si naïf que, lorsqu'il entre en scène, Featherstone ajoute un plat au menu énuméré par Chamberlaine : « Et une truite bien grasse » (I.i.31) ^[8]. Cet ajout de la truite renvoie insidieusement à Maybery, et signifie « a gull », quelqu'un que l'on dupe facilement ^[9]. Ainsi, en décrivant le marché, Bellamont dresse également un portrait des citadins, comme une forme de « foreshadowing » des trahisons à venir. Ces paroles visent également le public, tant elles constituent un méta-commentaire. Bellamont déclare, à propos du marché : « Je pourrais en faire une excellente description pour une comédie » (53-54) ^[10]. Ses propos sont ironiques, puisque c'est précisément cette description qu'il fait du marché :

Bellamont. Vous y faites la rencontre d'un berger du Norfolk, qui vous surplombe d'une tête, et derrière lui sa belle épouse, qui pardonne volontiers à son mari la grossière rigidité de son front idiot. Il y a sur le marché aux oies nombre de néophytes, accompagnés d'un expert, tous parsemés çà et là tels les clous de girofle aux larges bulbes dont on pique un jambon. Là-bas, deux messieurs arrangent une union entre leurs héritiers en échange d'un sac de laine. Il y a aussi la femme d'un pasteur qui peut réciter, avec un cheveu sur la langue, quelques mots de faux latin. Ici encore, dans le coin d'une échoppe, des Londoniens vendent leur marchandise tandis que leurs femmes se font courtiser par d'autres gentilshommes (41-49) ^[11].

Cette description est riche en détails qui indiquent une décadence, une perte d'humanité de la classe marchande. Par exemple, les « freshmen » sont déshumanisés, réifiés à travers une comparaison à des champignons prêts à être consommés. La femme du pasteur ne parle qu'un « false lattine », le marché, et par extension la ville, sont des lieux où la foi et la morale sont des illusions, de fausses apparences. Un lien concret est établi entre les citadins (qu'ils soient pasteurs, marchands, ou autres) et le péché : la ville est le lieu de la corruption de l'esprit. D'une manière similaire, la présentation du marché inclut la figure du cocu, un archétype de la « city comedy ». Ici, c'est le Londonien qui est trompé par sa femme. Se présente alors une dichotomie récurrente dans le théâtre jacobéen : d'une part, le campagnard viril et bourru (le berger de Norfolk en est un exemple), d'autre part, le citadin émasculé et manipulateur. De surcroît, l'adultère et la vente de biens sont

juxtaposés à travers un parallélisme de structure : les relations sexuelles et amoureuses sont assimilées à des transactions financières. Cette idée est également présente dans le mariage arrangé : l'amour, comme un sac de laine, est une marchandise. De fait, la description de la ville proposée par Bellamont est en réalité une présentation de l'économie capitaliste : la ville réunit des personnes d'origines et de profils variés, dans l'unique but de commercer. Selon Walter Cohen, le capitalisme est, à l'aube du xvii^e siècle, déjà d'actualité, et il est donc possible que Webster cherche à aborder ce sujet dans sa comédie. Cohen affirme :

Les xvi^e et xvii^e siècles n'ont tant pas connu un triomphe absolu du capital sur le plan international, ni même à l'échelle de l'Europe occidentale, mais plutôt une transition progressive du féodalisme vers le capitalisme^[12].

En reliant ainsi commerce et adultère, Webster désigne l'activité marchande comme un facteur de la destruction d'une communauté urbaine : ce qui autrefois était public est devenu privé, ce qui relevait d'un échange et d'une entraide est devenu un dessein individualiste d'enrichissement. De la même manière que la ville détruit les qualités humaines des personnages tel que le couple Maybery, elle est également responsable d'une pollution accrue^[13]. Derrière cette description de productions (agriculture, industrie textile) se lit en filigrane la manipulation de la nature (air, végétation) par l'homme^[14]. Maybery n'est cependant pas le seul personnage à devenir un produit de son environnement. Webster démontre ce procédé de « contamination morale » dans *Northward Ho!* avec la visite de l'asile de Bedlam. En effet, si un parallèle est établi entre la ville et l'homme, l'asile quant à lui constitue un microcosme, une ville à l'intérieur de la ville. Le voyage dans l'asile – la visite de l'asile par les protagonistes – est une étape qui n'a, dans l'histoire, que peu d'importance. Pourtant, symboliquement, cette découverte de terres inconnues, de frontières de l'esprit, permet à Webster d'appuyer son commentaire sur la ville et son impact sur les hommes.

L'asile de Bedlam et la présentation des fous

La visite de Bedlam par les personnages principaux (Maybery, Greeneshield et Bellamont) est une digression narrative, un détour dans leur course-poursuite^[15]. Il n'y a aucune raison particulière d'y aller, comme l'avoue Bellamont : « *Greeneshield*. Nous allons y passer trop de temps. / *Bellamont*. [...] Faisons quelques folies, ne serait-ce qu'une fois dans nos vies » (IV.iii.31-33)^[16]. Le personnage de Full-moone leur fait visiter l'asile, en leur montrant des personnages « fous », à savoir Musition, puis Bawd, ce qui était une pratique courante à

Bedlam, à l'époque jacobéenne^[17]. Le nom même de Full-moone évoque la folie : la pleine lune fait perdre la raison, notamment chez Shakespeare et chez les dramaturges jacobéens tel que Webster^[18].

Le dramaturge construit une mise en abyme, où les personnages sont amenés à voir les fous comme un spectacle, à être les spectateurs d'une comédie à l'intérieur de la comédie. De plus, pour jouer un tour à leur ami, les personnages font croire à Full-moone que Bellamont est un fou qu'ils ont piégé pour l'emmener à l'asile. Au début de la pièce, son enthousiasme est alors marqué d'un signe annonciateur (« foreshadowing ») : « *Bellamont*. C'est là où se trouvent les fous, je n'ai jamais été en leur compagnie... » (29)^[19]. Malgré sa réaction virulente face à son incarcération forcée, Bellamont, après avoir contesté, estompe lui-même la limite entre le fou et le sain d'esprit : « Je suis aussi sain d'esprit que n'importe qui ici » (173)^[20], « [e]n réalité, la plupart des grands poètes sont fous » (192-193)^[21]. Bellamont soulève un questionnement populaire : qui est le véritable fou ? La société, dans son inhumanité, n'est-elle pas aussi folle ? Il reprend le motif du Bouffon savant (« wise fool »), un paradoxe littéraire de la Renaissance : le fou détiendrait la vérité, sa sagesse et sa connaissance échapperaient à la forme stricte d'un discours raisonné. Il s'agirait davantage d'une vérité quasi-religieuse, d'une croyance en l'incroyable. Le voyage dans l'asile est, en quelque sorte, une anticipation de la thématique de la révélation, de la vérité : l'asile est un miroir de Londres, qui révèle ses aspects plus sombres, loin des préoccupations des citadins marchands.

Pendant la visite de Bedlam, Bawd (un nom qui, en anglais, signifie « maquerelle », une indication explicite de son occupation et de son statut social) est celle qui révèle le plus de méfaits ayant lieu à Londres, et nous permet de comprendre le traitement accordé aux fous, dans l'asile, et aux marginaux, dans la ville. Tandis que Bedlam est un lieu où l'on envoie les fous, car indésirables dans la société jacobéenne, Bridewell est une prison et un hôpital où sont envoyées de nombreuses femmes pour mauvaise conduite. Bedlam et Bridewell étaient, à partir de 1557, gérés et administrés ensemble^[22]. Les deux établissements sont donc intimement liés, et la question des fous – sans que Bridewell ne soit explicitement mentionné – se retrouve liée à la question des femmes. Bawd symboliserait-elle une femme indésirable, qui va à l'encontre des conventions sociales ?^[23]. Cette scène ne serait donc pas simplement une mise en scène des fous : les spectateurs (et les personnages principaux de la pièce) seraient amenés à y voir, en filigrane, les personnes que la société met à l'écart, les parias. Bawd devient, dès lors, le guide d'un voyage d'une sphère sociale plus élevée (des marchands et des citadins) à une autre, plus basse (les prostituées, les artistes, les fous).

Bawd mentionne les attaques que subissent les maisons closes : « [a]u Mardi Gras suivant, les apprentis ont brisé mes fenêtres, et j'ai fait une fausse-couche » (86-87) ^[24]. Elle met également en avant les rapports entre campagne et ville, en les opposant : « [j]e préfère encore les apprentis de Londres, tant les messieurs de la campagne sont devenus malhonnêtes [...]. Dès qu'ils posent un pied sur leurs terres, ils reviennent à Londres et, comme des rangées de feux d'artifices, y déversent un torrent de feu » (85-90) ^[25]. Le choix de représenter la corruption de l'esprit par une maquerelle est symbolique : la prostitution joue un rôle central dans la représentation de la ville. Ainsi, le voyage dans l'enceinte de la folie, dans le lieu clos de Bedlam, amène un autre voyage, qui transporte les protagonistes dans le monde interlope des « liberties » (les lieux « ouverts » de la prostitution).

Le commerce des corps dans *Westward Ho!* et *Northward Ho!*

Dans ses dernières répliques, Bawd chante une parodie de comptine aux paroles grivoises, qui raconte comment une fille de la campagne s'est retrouvée dans son établissement :

Bawd. Que c'est beau ce que j'ai vu, quelque chose qui m'a fort plu : une campagnarde ravissante, une demoiselle peu farouche, sans crainte des messieurs qui la touchent. Son innocence j'ai vendu une fois, et son innocence j'ai vendu deux fois, par un échevin de Yorke, son innocence fut achetée, et une troisième fois je l'ai monnayée (92-98) ^[26].

La jeune fille évoquée par Bawd renvoie à une des figures créées par Webster dans ses additions aux personnages de Thomas Overbury, publiées dans *New Characters* (1615), à savoir « A fayr and happy Milke-mayd » qui est décrite comme suit : « Bien qu'elle ne soit pas accoutrée des trésors du ver à soie, d'innocence est-elle parée, un bien meilleur habit... » ^[27]. Dans *Northward Ho!*, Bawd est celle qui corrompt la jeune fille et qui détruit son innocence (« maiden-head » renvoyant à sa virginité). La prostituée fait ainsi figure inversée de madone, qui au lieu de représenter l'amour et la vertu, est plutôt symbole d'un mal contaminant ^[28]. Bawd n'est pas la seule prostituée à illustrer une inversion morale : de nombreux personnages féminins webstériens partagent cette caractéristique. Par exemple, dans *Westward Ho!*, Luce est une prostituée, alors que son nom, étymologiquement issu de « lux », évoque la lumière ^[29]. Nous pouvons comprendre les prostituées comme un symbole même de la ville, de son pouvoir de corruption, de perte de la pureté, et nous pourrions supposer que Webster invoque alors, de manière indirecte, le récit biblique de la Grande Prostituée (Révélation, 17 :18), qui désignerait la chute de la ville de Babylone, une

capitale ayant succombé au péché^[30]. Plus généralement, à cette époque, le mythe est couramment utilisé pour aborder la thématique d'une ville sombrant dans l'immoralité^[31]. Les prostituées sont, sur scène, un élément intrinsèque à la ville, une partie intégrante et omniprésente de son paysage, ce dont le spectateur, dans *Westward Ho!*, est amené à se rendre compte. Luce fait l'énumération de ses clients habituels, parmi lesquels l'on retrouve plusieurs personnages de la pièce :

Tenterhook. Qui est-ce ?

Luce. Ce n'est pas Monsieur Gozling *Glo-worme*, il ne porte pas son alliance. Monsieur *Freeze-leather*... Oh, vous êtes *George*, le dessinateur judiciaire au Mitre, rendez-moi la vue je vous en prie. Capitaine *Puckfoist*... Monsieur *Counterpaine*, l'avocat. [...] Ne s'agirait-il pas de mon hôte, Dog-Bolt de Brainford ? Madame *Birdlyme*, Monsieur *Honysuckle*, Monsieur *Wafer*?^[32]
(IV.i.60-68).

Ce passage, à l'instar de l'ensemble de la pièce, ne condamne pas Luce moralement. Pareillement, dans *Northward Ho!*, la prostituée Doll est « une belle catin, brave et louable » (III.1.96), selon Bellamont^[33],^[34]. La représentation des prostituées n'est pas purement péjorative, mais plutôt équivoque. Au sujet de Doll, Richard Horwich explique :

Enfin, Doll épouse un homme qui, à la fin de la pièce, finit par accepter cette union. Après avoir fait confession de sa culpabilité et avoir exprimé sa honte, Doll oublie ces deux sentiments, et son mariage ne fait pas d'elle une femme honnête, si ce n'est que son mari, un inconnu ayant été piégé, rembourse les frais de sa clientèle^[35].

Tout en demeurant l'archétype de la prostituée, une rédemption est proposée à Doll *via* le mariage. Le statut d'épouse est défini, à l'époque de Webster, par le contrôle patriarcal du mari (notamment par les lois de couverture). Le personnage de la prostituée ne se limite donc pas à un simple symbole d'une décadence morale, il englobe plusieurs enjeux sociaux propres à l'urbanisation, et notamment, de manière métaphorique, les relations de pouvoir entre hommes et femmes, ou encore la légitimité d'un corps humain considéré comme une marchandise^[36]. Comme Horwich le précise : « [l]a prostitution devient le symbole du hasard qui réunit ce que l'on partage, ce que l'on a en commun, comme de l'argent ou des possessions »^[37].

Conclusion

Webster brouille les distinctions claires entre épouses et prostituées, tout comme les distinctions entre fous et sains d'esprit, entre hommes et femmes. Ses « city comedies » ont comme trame narrative un récit sur l'agentivité sexuelle des épouses des citadins, sur leur proximité avec les prostituées. Susan Wells précise cette relation entre commerce et sexualité, dans le cadre de l'épidémie de syphilis qui frappe l'Europe à partir de 1495 :

Le commerce contrôle le sexe, non seulement à travers la prostitution, mais également dans l'ensemble des relations érotiques. Les déformations de l'amour par le commerce ont pour résultats les maladies sexuelles ; l'interaction entre amour et échange commercial résulte en leur contamination mutuelle ^[38].

Les relations (amoureuses et sexuelles) ne sont donc abordées qu'avec des termes marchands. Ainsi, derrière l'intérêt des « city comedies » pour les prostituées et les femmes adultères, se cache la peur d'un corps féminin incontrôlable, mais aussi la peur d'une économie en constante évolution ^[39]. L'expansion urbaine, à laquelle la « city comedy » est une réponse, engendre un bouleversement des mœurs, des pratiques marchandes, des valeurs, des structures de pouvoir ^[40]. La ville ne devient-elle pas alors elle-même symbole de changement, de mutation, de danger pour l'ordre établi ? Le décor de la « city comedy » est une ville où il n'est plus possible de discerner le fou du sain d'esprit, une ville où la prostituée et l'épouse sont gouvernées par la même vision d'un amour utilitariste. En somme, Webster représente la ville à travers le prisme du théâtre baroque, comme le lieu de la destruction de normes traditionnelles. Enfin, les va-et-vient des personnages nous informent de ces transformations sociales : qu'il s'agisse de voyages entre ville et campagne, ou de voyages à l'intérieur même de la ville, les déplacements mettent en lumière une vérité. Le voyage au cœur de la ville, au marché, invite à observer la corruption et la réification qui y ont lieu. Le voyage aux frontières de la raison met en exergue les parias et les exclus. Le voyage dans le milieu de la prostitution renvoie au caractère déshumanisant de l'urbanisation. En d'autres termes, les déplacements et les voyages constituent un rendez-vous, un point de jonction entre la classe marchande – les citadins, héros des « city comedies » – et celles et ceux qui leurs sont invisibles : les fous, les prostituées. Le voyage, dans *Northward Ho!* et *Westward Ho!*, place le citadin loin du confort ou des intrigues d'amour de la comédie, devant des réalités plus dures et prosaïques de la société marchande et de l'expansion urbaine.

Bibliographie

Sources

John WEBSTER, *New Characters* [1615], dans *The Works of John Webster*, t. 3, dir. D. GUNBY, D. CARNEGIE & McD P. JACKSON, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 437-533.

John WEBSTER, *Westward Ho!* [1607], dans *The Works of John Webster*, t. 4, dir. D. GUNBY, D. CARNEGIE & McD P. JACKSON, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 135-310.

John WEBSTER, *Westward Ho!* [1607], dans *The Works of John Webster*, t. 4, dir. D. GUNBY, D. CARNEGIE & McD P. JACKSON, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 311-462.

Études

Patricia ALLDERIDGE, « Management and Mismanagement at Bedlam, 1547-1633 », dans *Health, Medicine and Mortality in the Sixteenth Century*, dir. C. WEBSTER, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 141-164.

Terry D. BILHARTZ, *Urban Religion and the Second Great Awakening*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1986.

Bruce Thomas BOEHRER, *Environmental Degradation in Jacobean Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

Walter COHEN, *Drama of A Nation: Public Theater in Renaissance England and Spain*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.

Michelle M. DOWD, « Leaning too hard upon the pen: Wenches and City Wives in *Westward Ho* », *Medieval & Renaissance Drama in England*, 15, 2003, p. 224-242.

Richard HORWICH, « Wives, Courtesans, and the Economics of Love in Jacobean City Comedy », *Comparative Drama*, 7, n. 4, 1973, p. 291-309.

Alexandra LOGUE, « “Saucy Stink”: Smells, Sanitation, and Conflict in Early Modern London », *Renaissance and Reformation*, 44, n. 2, 2021, p. 61-86.

Shannon MILLER, « Consuming Mothers/Consuming Merchants: The Carnavalesque Economy of Jacobean City Comedy », *Modern Language Studies*, 26, n. 2/3, 1996, p. 73-97.

Edward Geoffrey O'DONOGHUE, *The story of Bethlehem Hospital from its foundation in 1247*, New York, Dutton, 1914.

Thomas Marc PARROTT, *The Plays and Poems of George Chapman*, t. 2, London, George Routledge and Sons, 1910.

Robert Rentoul REED, *Bedlam and the Jacobean Stage*, Cambridge, Harvard University Press, 1952.

Philip SCHAFF (dir.), *Nicene and Post-Nicene Fathers, First Series*, t. 8, Buffalo, Christian Literature Publishing Co., 1888.

Susan WELLS, « Jacobean City Comedy and the Ideology of the City », *ELH*, 48, n. 1, 1981, p. 37-60.

Webographie

OED Online, Oxford, Oxford University Press, [1915] 2023.

Blake EHRLICH & Hugh D. CLOUT, « Tudor London », *Encyclopaedia Britannica*, 16th September 2022, <https://www.britannica.com/place/London/Tudor-London>.

Liza PICARD, « Cities in Elizabethan England », *British Library*, 15th March 2016, <https://www.bl.uk/shakespeare/articles/cities-in-elizabethan-england>.

Scott O. LILIENFELD & Hal ARKOWITZ, « Lunacy and the Full Moon », *Scientific American Mind*, 20, n. 1, 2009, p. 64, DOI :[10.1038/scientificamericanmind0209-64](https://doi.org/10.1038/scientificamericanmind0209-64).

Notes

[1] « The population of the City and its surrounding settlements had reached 220,000 by the early years of the XVIIth century despite laws that attempted to contain the size of the capital », Blake EHRLICH & Hugh D. CLOUT, « Tudor London », *Encyclopaedia Britannica*, 16th September 2022, <https://www.britannica.com/place/London/Tudor-London>.

[2] Bruce BOEHRER, *Environmental Degradation in Jacobean Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 3.

[3] Liza PICARD, « Cities in Elizabethan England », *British Library*, 15th March 2016, <https://www.bl.uk/shakespeare/articles/cities-in-elizabethan-england>.

[4] Nos ouvrages de référence seront les suivants : John WEBSTER, *Westward Ho!* [1607], dans *The Works of John Webster*, t. 4, dir. D. GUNBY, D. CARNEGIE et McD P. JACKSON, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 135-310 ; et John WEBSTER, *Nothward Ho!* [1607], dans *The Works of John Webster (op. cit. n. 4)*, p. 311-462. Les traductions seront les miennes.

[5] « The city comedy is a compact subgenre, distinct in tone and structure from older romantic treatments of the city, [...] a rather stylized subgenre in which trickery and swindling are celebrated, while the greed that motivates them is exposed. Thus, the city comedy is an orthodox instance of corrective moral comedy, liberally salted, perhaps with moral ambiguity », Susan WELLS, « Jacobean City Comedy and the Ideology of the City », *ELH*, 48, n. 1, 1981, p. 37. Traduction personnelle.

[6] « It would be absurd to deny that the picture it gives of London city life must have been then, as it is now, offensive to the moralist who took the comic drama seriously », Thomas Marc PARROTT, *The Plays and Poems of George Chapman*, t. 2, London, George Routledge and Sons, 1910, p. 840. Traduction personnelle.

[7] « But just as the literal marketplace was, during the Jacobean period, becoming marginal, slowly being replaced by the private shop, so also the metaphorical arena of the marketplace, the arena of openness and play, outside the scrutiny of the church and the direct concern of the crown, was being compromised. [...] The activity of the marketplace [transformed] from one governed by an ideology of communal exchange to [an] activity that clearly was governed by no law or custom other than the need to accumulate », S. WELLS (art. cit. n. 5), p. 38. Traduction personnelle.

[8] « And a fat Trout ». Il est important de noter une définition possible de « trout » : « Usually *derogatory* and *offensive* in later use. A woman; (in later use) *esp.* an elderly woman », « trout, 4.b », *OED Online*, Oxford, Oxford University Press, [1915] 2023. Cet emploi remonte au XVII^e siècle, mais il se pourrait qu'il s'agisse d'un anachronisme.

[9] « [...] tickling of young heires like trouts », Francis BEAUMONT & John FLETCHER, *The Scornful Lady*, III.ii.51. Cf. David GUNBY, David CARNEGIE et MacDONALD P. JACKSON, « Commentary », dans D. GUNBY, D. CARNEGIE et McD P. JACKSON, (*op. cit.* n. 4), p. 425.

[10] « I could make an excellent discription of it in / a Comedy ».

[11] « *Bellamont*. Here should you meete a Nor-folk yeoman ful-but, / with his head able to over-turne you, and his pretty wife that followed / him, ready to excuse the ignorant hardnesse of her husbands forehead; / on the goose market number of freshmen, stuck here and there, / with a graduate, like cloves with great heads in a gammon of bacon: / here two gentlemen making a marriage between their heires over a wool-pack; there is a / Ministers wife that could speake false lattine very / lispingly; here two in one corner of a shop, Londoners selling their / wares, and Other Gentlemen courting their wives ».

[12] « The sixteenth and seventeenth centuries witnessed not the definitive triumph of capital on an international scope, even in western Europe, but the gradual transition from

feudalism to capitalism », Walter COHEN, *Drama of A Nation: Public Theater in Renaissance England and Spain*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 82. Traduction personnelle.

[13] Cf. Alexandra LOGUE, « “Saucy Stink”: Smells, Sanitation, and Conflict in Early Modern London », *Renaissance and Reformation*, 44, n. 2, 2021.

[14] Bruce Thomas BOEHRER, *Environmental Degradation in Jacobean Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 2.

[15] Le nom Bedlam renvoie à l'hôpital psychiatrique St. Mary Bethlehem, fondé à Londres en 1247. Plusieurs éléments, des conditions sanitaires déplorables aux visites organisées dans l'hôpital, font de Bedlam un symbole du traitement des fous dans l'époque jacobéenne. Cf. Edward Geoffrey O'DONOGHUE, *The story of Bethlehem Hospital from its foundation in 1247*, New York, Dutton, 1914.

[16] « *Greeneshield*. Wee shall stay too long. / *Bellamont*. [...] Let's bee mad once in our days ».

[17] Cf. Robert Rentoul REED, *Bedlam and the Jacobean Stage*, Cambridge, Harvard University Press, 1952.

[18] Nous pensons à l'exemple qui suit : « It is the very error of the moon. She comes more nearer earth than she was wont. And makes men mad », *Othello*, V.II. Cf. Scott O. LILIENFELD & Hal ARKOWITZ, « Lunacy and the Full Moon », *Scientific American Mind*, 20, n. 1, 2009, p. 64.

[19] « *Bellamont*. Where the mad-men are, I never was amongst them... ».

[20] « I'me aswell in my wits, as any man ith' house ».

[21] « Your best Poets / indeed are madde for the most part ».

[22] Cf. Patricia ALLDERIDGE, « Management and Mismanagement at Bedlam, 1547-1633 », dans *Health, Medicine and Mortality in the Sixteenth Century*, dir. C. WEBSTER, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 149.

[23] Avec *The Duchess of Malfi* et *The White Devil*, nous savons que Webster est intéressé par cet archétype féminin.

[24] « The prentises made a riot upon my glasse / windowes the Shrove-Tuesday following and I miscarried ».

[25] « Give me your London Prentice; your country / Gentlemen are growne too polliticke. / [...] They as soone as they come to their lands get up to London, / and like squibs that run

upon lynes, they keepe a Spitting of fire ».

[26] « I saw a pretty sight, / Which pleased me much. / A comely country mayd, not squeamish nor afraid, / To let Gentlemen touch. / I sold her maiden-head once, and I sold her maiden-head twice, / And I sould it last to an Alderman of *Yorke*, / And then I had sold it thrice ».

[27] « Though shee bee not arrayed in the spoyle of the *Silke-worme*, shee is deckt in *innocence*, a farre better wearing », John WEBSTER, *New Characters* [1615], dans *The Works of John Webster*, t. 3, dir. D. GUNBY, D. CARNEGIE et McD. P. JACKSON, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 478. Traduction personnelle.

[28] La réplique « *Bawde*. Ime a virgin [...], and I tooke my water in a basket » (68-69) évoque l'image de la vestale Tuccia, et son panier rempli d'eau. Celle-ci est accusée de ne pas être chaste. Cette comparaison tourne Bawd au ridicule, dès lors qu'elle rajoute : « There was a urinall in it » (72), mêlant alors de façon burlesque mythe romain et comique grivois.

[29] Les noms des personnages féminins webstériens tels que Luce, Clare ou Angiollela portent régulièrement ces inversement ironiques.

[30] Cf. saint Augustin, *Commentaire sur les Psaumes*, Psaume 65, trad. J. E. TWEED, dans *Nicene and Post-Nicene Fathers, First Series*, t. 8, dir. P. SCHAFF, Buffalo, Christian Literature Publishing Co., 1888.

[31] L'idée que Webster puisse avoir recours à cette image est soutenue par l'utilisation du mythe pendant la Réforme pour parler de l'église catholique. Webster étant anticatholique, la récurrence de prostituées dans son théâtre pourrait faire partie de son commentaire contre les pouvoirs du Pape. Cf. Terry D. BILHARTZ, *Urban Religion and the Second Great Awakening*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1986, p. 115.

[32] « *Tenterhook*. Who am I? / *Luce*. [...] You are not sir Gozling *Glo-worme*, for he weares no Ringes of his fingers. Maister *Freeze-leather*. O you are *George* the drawer at the Miter, pray you unblinde mee. Captaine *Puckfoist*. Maister *Counterpaine* the Lawier. [...] Are you not mine host Dog-bolt of Brainford? Mistris *Birdlyme*, maister *Honysuckle*, Maister *Wafer*? ».

[33] « A most admirable, brave, beautiful Whore ».

[34] Nous pourrions également citer la réplique de la Duchesse d'Amalfi (qui se réapproprie la métaphore du bijou pour anticiper son remariage) : « Diamonds are of most value, / They

say, that have past through most Jewellers hands » (l.1.285-286). Le renvoi à la figure de la prostituée est explicité par Ferdinand : « Whores, by that rule, are precious » (287).

[35] « Doll finally marries a man who is, at the end, moved to accept her as his wife. [...] Once having proclaimed her guilt and self-hatred, Doll never refers to them again, and the only sense in which her marriage makes her honest is that her husband, who is a stranger tricked into the match, reimburses her gulled clientele », Richard HORWICH, « Wives, Courtesans, and the Economics of Love in Jacobean City Comedy », *Comparative Drama*, 7, n. 4, 1973, p. 301.

[36] « Prostitutes are obligatory characters in city comedies; they represent personal relations controlled directly by cash and are often presented with a parody of normal commercial life », S. WELLS (art. cit. n. 5), p. 57.

[37] « Whoredom [...] comes to symbolize the randomness of things shared or held in common, like money or property », Richard HORWICH (*op. cit.* n. 35), p. 297.

[38] « Commerce controls sex, not only in prostitution, but in all erotic relations. Commercial distortions of love are expressions and causes of sexual disorders; the relations of love and of exchange have been mutually contaminated », S. WELLS (art. cit. n. 5), p. 58.

[39] « Rhetoric about the female body, which emphasized the surveillance that body required, resonates with the changing and the fundamentally shifting conception of the market », Shannon MILLER, « Consuming Mothers/Consuming Merchants: The Carnavalesque Economy of Jacobean City Comedy », *Modern Language Studies*, 26, n. 2/3, 1996, p. 74.

[40] Cf. Michelle M. DOWD, « Leaning too hard upon the pen: Wenches and City Wives in *Westward Ho* », *Medieval & Renaissance Drama in England*, 15, 2003, p. 224-242.

Pour citer ce document

Par Louis André, « Les « city comedies » de John Webster : la symbolique de la ville dans *Westward Ho!* (c. 1604) et *Northward Ho!* (1605) », *Annales de Janua* [En ligne], Les Annales, n° 10, mis à jour le : 05/04/2024, URL : <https://Annalesdejanua.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=3335>.

Quelques mots à propos de : [Louis André](#)

Professeur agrégé d'anglais, ATER à l'Université de Poitiers, il est également doctorant à Poitiers, au sein du laboratoire du CESCO où il prépare une thèse sur la représentation paradoxale des femmes dans le théâtre de John Webster à l'aube de l'ère jacobéenne, sous la direction de Pascale Drouet. Il a publié une communication scientifique sur le théâtre de la Catastrophe « Renaissance et discordance dans Brutopia d'Howard Barker : donner vie à l'irréel, brutaliser l'Utopia morienne » (*Shakespe...*

Droits d'auteur



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/>) / Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC.3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/>)