

Thomas Middleton

*A Game at Chess - Une Partie d'échecs (1624)*



Édition bilingue établie par Antoine Ertlé  
*ETUDES EPISTEME* – n° 5 – mai 2005

Thomas Middleton, *Game at Chess*. Édition critique par Antoine Ertlé. *Études Epistémè*, n° 5 (2004), numéro spécial. Reproduction, même partielle, interdite sans autorisation. © Antoine Ertlé, 2004.

## **Une Partie d'échecs : création, recréation, récréation ?**

*A Game at Chess*, la dernière pièce de Thomas Middleton, écrite et représentée en 1624, est souvent considérée comme une pièce inclassable. Elle se démarque des autres productions dramatiques de l'époque – et de son auteur – par un grand nombre de particularités. Elle serait ainsi une sorte d'entité dramatique non-identifiée, une création unique, curieux mélange de différentes traditions et de différents modes ; mélange opportuniste, indissociable du contexte politique et culturel qui l'a engendré.

Cependant, cette allégorie en forme de jeu d'échecs, satire politique ou fable morale, n'est peut-être rien d'autre qu'une re-création, un assemblage de matériaux déjà connus présenté sous une forme, ou des formes, préexistantes. Quelle que soit sa véritable nature, la pièce se distingue par la jubilation qu'elle engendre auprès des spectateurs, par les réactions passionnées qu'elle déclenche : c'est une récréation, celle de Middleton, qui à la fin de sa carrière abandonne pour un temps ses devoirs officiels de *City Chronologer*, celle du public jacobéen qui oublie pour un temps la faiblesse de son Roi, les menaces de guerre, les conflits religieux et les difficultés de la vie quotidienne, accrues dans les années 1620.

Cette *Partie d'Échecs* oppose les Blancs, qui représentent l'Angleterre, ses monarques, ses nobles, son église et ses ecclésiastiques, aux Noirs, qui représentent l'Espagne catholique, sa cour, ses diplomates et ses agents spirituels, les Jésuites. Plusieurs intrigues s'entrecroisent. Le Pion du Fou Noir et le Pion de la Reine Noire, des Jésuites, tentent de séduire le Pion de la Reine Blanche, parangon de vertu et pure incarnation de la foi protestante. Celle-ci porte plainte pour tentative de viol, mais le Pion du Fou Noir échappe au châtement en fabriquant des lettres antidatées lui servant d'alibi. Il revient à la charge déguisé en parfait gentilhomme, et parvient à persuader l'innocente jeune fille de l'épouser. Un *bed-trick* (substitution d'une personne à une autre dans un lit) bienvenu sauve sa vertu in extremis et permet au Pion de la Reine Noire de se venger de son correligionnaire lubrique. Les pièces maîtresses du jeu s'efforcent quant à elles de capturer le Roi. En passant, le Cavalier Noir, stratège machiavélique, réussit à faire changer de camp le Gros Fou, qui, originaire de la Maison Noire, était passé de l'autre côté. Incapables de contrôler leur avidité et leur impatience, les Noirs, croyant avoir capturé le Cavalier Blanc et sa Tour – son Duc – se dévoilent et subissent un « échec à la découverte ». Tous les Noirs finissent dans le sac et le Pion de la Reine Blanche proclame haut et fort la victoire de la vérité sur le mensonge, de la droite vertu sur la duplicité.

L'originalité de la pièce vient donc peut-être, paradoxalement, de l'utilisation de cette allégorie du jeu d'échecs comme trame de l'œuvre toute entière, comme unique décor de l'intrigue. On est loin en effet des rues ou des échoppes de Londres qui servent de cadre aux *city comedies* comme *A Chaste Maid in Cheapside* ou *A Mad World, My Masters*, ou des cours d'Italie ou d'Espagne, où se déroule l'action de tragédies comme *Women Beware Women* ou *The Changeling*. L'allégorie transporte les spectateurs dans un monde irréel où la vie est un jeu. Distanciation d'autant plus efficace dans *A Game at Chess* que l'action toute entière est présentée dans l'Induction comme un rêve décrit par l'Erreur à Ignace de Loyola. Cependant, ces pièces noires et blanches sont facilement identifiables, les cases géométriques toutes identiques forment en fait un paysage familier pour le spectateur de 1624. Si création originale il y a, c'est dans l'utilisation par Middleton comme sujet de sa pièce d'un matériau d'actualité qu'il façonne à sa guise pour en faire un objet dramatique. Son jeu d'échecs est en quelque sorte l'équivalent des émissions satiriques de la télévision d'aujourd'hui, qui présentent les hommes politiques, les célébrités, sous forme de marionnettes caricaturales. Dans certains cas, la création satirique donne un portrait très juste de l'original : ainsi les Comédiens du Roi, qui jouent la pièce au Globe du 5 au 14 août 1624, acquièrent pour leur mise en scène un habit ayant appartenu au Cavalier Noir, le comte Gondomar, ambassadeur d'Espagne à la cour d'Angleterre de 1613 à 1622 ; mais aussi sa chaise à porteurs – rendue célèbre par une série d'accidents de la circulation dans les rues encombrées de Londres – et la chaise percée qu'une fistule le forçait à utiliser. La plupart des autres pièces sont tout aussi faciles à identifier à de véritables acteurs de la vie politique : le Roi Blanc est bien sûr Jacques I<sup>er</sup>, la Tour, ou le Duc Blanc est le Duc de Buckingham, son favori, le Cavalier Blanc est le Prince Charles, le Roi Noir Philippe IV d'Espagne, le Fou Noir le Père Général des Jésuites, le Gros Fou, principal personnage comique de la pièce et victime, avec le Cavalier Noir, de la satire la plus féroce ou la plus savoureuse, représente, lui, Marc Antonio de Dominis, archevêque de Spalato – Raguse, ou Split – prélat catholique devenu anglican qui joissait d'une certaine influence auprès de Jacques I<sup>er</sup> avant de retourner à Rome, où il meure dans les geôles de l'Inquisition en septembre 1624, un mois après le triomphe de la pièce. Le Pion du Roi Blanc, une pièce mineure qui a pourtant attiré l'attention des spectateurs de 1624, représente sans doute Lionel Cranfield, comte de Middlesex et *Lord Treasurer*, victime d'un *impeachment* (procédure de destitution) en mai 1624, deux mois avant la pièce, pour s'être trop ouvertement opposé à l'entrée en guerre de l'Angleterre contre l'Espagne. D'autres pièces sont plus difficiles à cerner, car elles ne correspondent pas à un personnage historique mais à une abstraction, ou incarnent une classe d'individus : ainsi la Reine Blanche et son Pion incarnent

l'Église d'Angleterre, le Pion du Fou Noir et le Pion de la Reine Noire sont des Jésuites sans pour autant représenter l'un ou l'autre des nombreux martyres ou figures célèbres de la Compagnie de Jésus.

Voilà pour les acteurs. Le cadre est celui de la Guerre de Trente Ans, avant l'intervention longtemps repoussée de l'Angleterre, souhaitée par un parti belliciste très actif depuis la crise de Bohême en 1618 et la perte du Palatinat du Rhin en 1620. Frédéric, Électeur protestant du Palatinat, avait épousé en 1613 Élisabeth, la fille de Jacques I<sup>er</sup>. Il avait accepté en 1618 la couronne de Bohême, qui ne voulait plus subir le joug de l'empereur Ferdinand. La Bohême est envahie par les Habsbourg et Frédéric et Élisabeth se réfugient au Palatinat, qui tombe entre les mains des forces catholiques en 1620. L'exil forcé du Roi et de la Reine de Bohême à La Haye choque l'Angleterre, qui réclame, comme le montrent de nombreux écrits de l'époque, une intervention armée pour la reconquête du Palatinat. Jacques I<sup>er</sup> résiste aux pressions des parlementaires les plus influents et cherche à préserver la paix au moyen d'une alliance entre Charles et la sœur du jeune Roi d'Espagne, la très catholique Infante Maria. Les négociations sont interminables, principalement du fait des Espagnols, qui n'envisagent jamais sérieusement cette union avec un hérétique. Affublés de fausses barbes, dissimulés sous des capuchons, « Thomas et John Smith », soit Charles et Buckingham, quittent l'Angleterre incognito, traversent la France et se rendent à Madrid où ils passent près de huit mois à négocier les termes du contrat, et où Buckingham réussit très vite à se faire haïr de tous par son comportement grossier et son insatiable concupiscence. C'est cet épisode du mariage espagnol qui est souvent présenté comme l'un des sujets principaux, voire comme le thème majeur de la *Partie d'Échecs*. En réalité, il n'est représenté que dans une courte scène de l'acte 5 où le Cavalier et le Duc Blancs sont accueillis en grande pompe dans la Maison des Noirs et où, après avoir feint d'admettre quelques péchés, pour montrer en quelque sorte leur bonne volonté et entrer en terrain ennemi, ils ne tardent pas à mettre les Noirs en échec. Cependant, le thème du mariage entre le Prince de Galles et une Catholique est bien là, et la critique<sup>1</sup> en trouve la trace, en négatif, dans ce qui est en fin de compte peut-être l'intrigue principale de la pièce : la tentative de séduction du Pion de la Reine Blanche par le Pion du Fou Noir. Certes, le mariage espagnol n'est plus vraiment d'actualité en août 1624, les négociations ayant été officiellement interrompues en mars, mais l'affaire a des conséquences directes jusqu'au mois de juin, date à laquelle l'ambassadeur d'Espagne doit quitter l'Angleterre. De plus, en juillet, commence une série de négociations en vue d'un

---

<sup>1</sup> Voir J. Sherman, « The Pawns' Allegory in Middleton's *A Game at Chess*. », *RES* 29 (1978): 147-159.

mariage entre Charles et Henriette-Marie, sœur de Louis XIII, qui n'est pas fondamentalement différent du mariage espagnol en ce qui nous concerne : il aurait pour l'Angleterre à peu de choses près la même résonance, et consacrerait en un sens la présence d'une Noir sur l'échiquier des Blancs...

Thomas Middleton crée donc bien là une pièce de théâtre à partir de l'actualité, et même parfois de l'actualité brûlante. Une étude précise des manuscrits de la pièce fait apparaître que les répliques du Pion du Roi Blanc, qui change de couleur au milieu de la partie, avaient été modifiées dans les dernières versions de la pièce. Après ajouts et modifications, le Pion du Roi Blanc déclare au Cavalier Noir, principal ennemi de son camp, qu'il va tout faire pour empêcher toute action nuisible au camp noir, en mentionnant précisément son pouvoir de bloquer les fonds blancs, c'est-à-dire l'argent du Trésor destiné à la guerre. Un autre passage retrace dans la bouche du Roi Blanc, la carrière de ce personnage qui trahit son camp après avoir bénéficié des plus grandes faveurs, et l'identification avec Lionel Cranfield, *Lord Treasurer*, ne fait plus aucun doute.

Une autre source d'actualité dont se sert Middleton dans sa création est, pour utiliser une litote, le peu d'estime que manifeste l'Angleterre, et le public de la pièce, envers les catholiques en général et les Jésuites en particulier. Le Gros Fou, nous l'avons vu, est le bouffon de la pièce, joué probablement par William Rowley, le clown corpulent de la troupe, ami et collaborateur de Middleton, pour qui il a probablement délibérément agrandi le personnage. Il est inspiré d'un véritable évêque connu à Londres pour son ambition démesurée et son goût pour tous les plaisirs de ce monde. Mécontent de la lenteur de son avancement au sein de l'Église d'Angleterre, il repart pour Rome en 1622, où ses erreurs passées le condamnent à la captivité. Là encore, la source n'est plus très chaude, même si le souvenir de ce personnage haut en couleurs est soigneusement entretenu par nombre de pamphlets. Cependant, l'Église catholique est encore et toujours une menace, surtout à cause des Jésuites qui selon certaines informations alarmistes pullulent en Angleterre dans les années 1620, où paraissent un nombre croissant de pamphlets anti-jésuites aux titres aussi évocateurs que *A discovery of the Most Secret and Subtile Practises of the Iesuites* (1610), *The New Art of Lying, Covered by Jesuites under the Vaile of Equivocation* (1624), *England's Joy, for Suppressing the Papists and Banishing the Priests and Jesuits*, publié après la proclamation du Parlement les sommant de quitter l'Angleterre en mai 1624, ou encore *The Foot out of the Snare, with a Detection of Sundry Late Practices of the Priests and Jesuits* (1624). En réalité, les Jésuites sont relativement peu nombreux en Angleterre, qui devient pourtant une Province en 1623 : moins de trois cent en 1624, mais ils occupent des postes importants dans l'entourage des ambassadeurs

d'Espagne et de France et de quelques puissantes familles catholiques anglaises. De plus, ils font peur, alors que le vieux Roi est de plus en plus fragilisé par son obstination et par les attaques de ses adversaires, alors que la souveraineté protestante est menacée par un mariage catholique, car on leur attribue volontiers une inclination au régicide : Ravaillac s'était confié à un Jésuite avant de tuer Henry IV, et des Jésuites figuraient parmi les principaux coupables du Complot des Poudres en 1605. Leur présence discrète, qui n'exclue pas une certaine arrogance, agace, et le peuple voit un signe de la justice divine quand le 26 octobre 1623 un bâtiment s'effondre tuant de nombreux catholiques rassemblés pour écouter prêcher le Père Drury, un Jésuite. Thomas Middleton semble donc utiliser comme matière première pour sa *Partie d'échecs* un ensemble d'opinions dominantes, un fonds consensuel de points de vue relatifs aux questions les plus débattues en 1624 : il crée à partir de l'actualité une satire dramatique qui est en harmonie avec le sentiment national prédominant à ce moment des crises politiques et religieuses que traverse le royaume d'Angleterre. Ce qui explique sans doute ces particularités annoncées en introduction et qui font de *A Game at Chess* une créature unique : sa longévité sur la scène du Globe, neuf jours du 5 au 14 août (avec relâche le dimanche 8), le premier *run* de l'histoire du théâtre, et le plus long de la période. Un succès considérable attesté par de nombreux témoignages contemporains, d'où ressort le plaisir des spectateurs à déchiffrer cette allégorie il est vraie transparente, à rire des mésaventures de deux *villains* notoires ayant sévi à Londres quelques années plus tôt, mais aussi leur étonnement de pouvoir assister à une satire si féroce où figurent certes de diaboliques ennemis du royaume mais aussi le monarque lui-même, le Prince héritier, leur favori, le Duc de Buckingham, longtemps l'homme le plus puissant du royaume, et nombre d'autres acteurs majeurs de la scène politique, contrairement à l'usage défini par une proclamation interdisant la représentation sur scène des monarques vivants. L'autorisation de jouer la pièce accordée aux Comédiens du Roi en juin 1624 par Henry Herbert, *Master of the Revels* (Intendant des Menus Plaisirs), cousin du puissant William Herbert, comte de Pembroke, est d'ailleurs à l'origine d'un foisonnement de théories diverses au sujet d'un éventuel protecteur, voire d'un commanditaire de la pièce, qui devient pour certains critiques un instrument de la propagande puritaine contre la politique d'apaisement menée par Jacques I<sup>er</sup>, un coup politique monté de toutes pièces soit par Pembroke, le Lord Chambellan, soit par Buckingham, qui à son retour de Madrid devient l'un des plus virulents détracteurs de l'Espagne<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Voir T. Cogswell, «Thomas Middleton and the Court, 1624: *A Game at Chess* in Context.», *HLQ* 47:4 (1984): 273-288, et T. H. Howard-Hill, «Political Interpretations of Middleton's *A Game at Chess* (1624).», *YES* 21 (1991): 274-285.

Quoi qu'il en soit, la pièce devient un objet politique à partir de sa première représentation, et crée un incident diplomatique relativement sérieux, inscrit dans un contexte de détérioration des relations entre l'Angleterre et l'Espagne, qui aboutit en décembre 1624 à l'engagement armé de douze mille conscrits anglais aux côtés des Hollandais et des Français pour tenter de récupérer le Palatinat perdu en 1623. C'est ce caractère sulfureux de la pièce qui permet d'expliquer le grand nombre de manuscrits produits dans les semaines qui précèdent et qui suivent les représentations, et les trois éditions parues au début de l'année 1625. Cette aubaine pour les éditeurs, six manuscrits dont un entièrement de la main de Middleton (le manuscrit *Trinity*), permet d'une part de suivre la genèse de la pièce par l'examen des ajouts, des corrections, des modifications successives, et d'autre part d'imaginer l'engouement qu'elle suscite. Deux des manuscrits sont des versions raccourcies, probablement par souci de rapidité, et l'un d'entre eux est précédé d'une dédicace l'identifiant comme un cadeau de fin d'année. La première édition in-quarto est bâclée, fourmille d'erreurs grossières, d'imprécisions, de signes d'empressement, qui là encore laissent supposer que la demande est grande, que l'on s'arrache le texte de cette petite merveille.

*A Game at Chess* est donc une pièce hors du commun, un grand succès de box-office, un best-seller, elle est au centre d'une affaire qui vaut aux acteurs et au dramaturge une convocation par le *Privy Council*, peut-être un court séjour en prison, et une interdiction de rejouer la pièce. Et pourtant, qu'y a-t-il de vraiment révolutionnaire dans cette *Partie d'échecs* ? C'est, on l'a vu, une création opportuniste, née de l'actualité, une pièce au destin il est vrai remarquable, mais qui en fait n'est qu'une recreation de personnages ou d'événements déjà dépeints ou mis en scène, et qui plus est sur le mode allégorique dont la littérature use depuis des siècles. Pire, cette recreation vire parfois au plagiat, comme lorsque Middleton cite presque *verbatim* les pamphlets de Thomas Scott tels que *Vox Populi* (1620) ou *The Second Part of Vox Populi, or Gondomar Appearing in the Likeness of a Machiavel* (1624), où Gondomar dévoile lui-même dans une prétendue confession ses stratagèmes et ses desseins, ou encore celui de John Gee contre les Jésuites, *The Foot Out of the Snare* (1624) et plus généralement, reprend tous les stéréotypes, rumeurs, superstitions, appliqués aux Jésuites et à leurs sinistres pratiques : l'équivocation, la dissimulation, la « réserve mentale », la confession, la corruption, la trahison, le régicide. Leur fondateur a remplacé en 1624 le traditionnel Machiavel, le Machevil du Prologue du *Juif de Malte* de Christopher Marlowe (c. 1590). Il est le héros d'une satire éponyme écrite par John Hackett en 1623, représentée à Trinity College, Cambridge, devant le Roi lui-même. John Donne, dès 1611, dramatise la rencontre de Loyola et de Machiavel à la cour de Lucifer, consacrant ainsi en quelque sorte la passation de pouvoir, dans

*Ignatius, His Conclave*. Loyola est pire que Machiavel ou qu'un autre *villain* car, selon un pamphlet, c'est un « amphibion » qui s'occupe à la fois d'affaires civiles et ecclésiastiques, de politique et de religion, avec une aisance et une efficacité redoutables, cette dextérité que préconisent les premiers théoriciens jésuites pour faciliter l'infiltration des membres de la Compagnie dans tous les cercles de la société. Middleton fait appel à Loyola dans l'induction, et ne dresse pas de lui un portrait élogieux : c'est un soldat boiteux qui se plaint d'avoir été relégué au 29 février dans le calendrier après sa canonisation par le Pape Grégoire XV en 1622, et ne semble pas très heureux à l'idée d'assister à une partie d'échecs, dont il ne comprend pas les règles, et qu'il voudrait bien abrégier en bondissant d'emblée sur la Reine Blanche fort séduisante.

Le message politique de la pièce, ou plutôt son arrière-plan, a déjà été exploité dans de nombreuses pièces, masques ou pamphlets. Margot Heinemann<sup>3</sup> cite plusieurs pièces, pour la plupart perdues, comme *A Match and No Match*, ou *The Spanish Contract*, qui commencent à fleurir alors que la perspective du mariage espagnol s'éloigne et que la censure se relâche. Ben Jonson écrit pour la cour *Le Triomphe de Neptune* en janvier 1624, un masque qui célèbre le retour de Charles et Buckingham, dans lequel les deux protagonistes devaient jouer leurs propres rôles, mais qui est annulé au dernier moment, et remplacé par une représentation de la pièce de Thomas Middleton *More Dissemblers Beside Women*, un choix judicieux pour le retour du Prince trompé par sa « fiancée » espagnole. Middleton lui-même écrit à la fin de 1623 un pamphlet qui célèbre le retour des deux héros anglais, *The Triumphs of Integrity*. La clémence de la censure envers les représentations théâtrales est cependant de courte durée, et les Comédiens du Roi, après l'avertissement reçu pour *La Partie d'échecs*, se voient à nouveau sanctionnés par le *Privy Council* en décembre 1624 pour une pièce non autorisée, *The Spanish Viceroy*. En outre, de nombreux pamphlets comme *Vox Coeli* de John Reynolds (1624) incitent James à choisir la guerre, à renoncer à la paix à tout prix, à reconnaître la duplicité des Espagnols, qui ajoutent sans cesse de nouvelles conditions au mariage, sans jamais faire la moindre concession, ni le moindre geste en faveur du Palatinat.

La forme choisie par Middleton, cette allégorie en partie d'échecs, est loin, par ailleurs, d'être originale. La métaphore du jeu d'échecs et ses connotations politiques et morales évidentes est fréquente en ce début de XVII<sup>e</sup> siècle, comme le montrent plusieurs sermons ou discours politiques, comme celui de Jacques I<sup>er</sup> lui-

---

<sup>3</sup> *Puritanism and Theatre: Thomas Middleton and Opposition Drama under the Early Stuarts*, Cambridge, 1980.



même – qui n’aimait pas les échecs – qui déclare au Parlement que le Roi doit selon lui gouverner ses sujets «like men at the Chesse». La littérature offre de nombreuses illustrations de la richesse et de la souplesse de cette forme d’allégorie. Paul Yachnin analyse avec une grande précision les sources, les origines de l’allégorie middletonienne, décelées chez Middleton lui-même, qui utilise le jeu d’échecs dans une scène remarquable de *Women Beware Women* (1621), où Bianca est séduite par le Duc au moment même où sa belle-mère perd la partie d’échecs qui l’oppose à Livia, instigatrice des deux rencontres. *Bussy D’Ambois* de George Chapman (1605 ?) présente une utilisation comparable dans une scène où le Roi de France joue aux échecs avec le Duc de Guise tandis que Bussy fait la conquête de la Duchesse. Mais l’allégorie de la pièce de Thomas Middleton s’apparente plus encore au «tournay» du *Cinquième Livre* de *Gargantua et Pantagruel*, où les héros assistent à un bal merveilleux entre les trente-deux acteurs de la «bande aurée» et de la «bande argentée», bal qui n’est autre qu’un jeu d’échecs vivant, accompagné de musique harmonieuse. Des traces précises subsistent de l’influence de l’œuvre de Rabelais, comme l’expression «Custode de la Roche», utilisée par l’Erreur dans l’induction pour désigner la Tour (le Duc) ou encore l’assimilation du Fou à un archer. De plus, dans le tournoi de Rabelais, la bande argentée se distingue par sa fourberie, et par la rouerie redoutable de son Cavalier, qui, comme dans la pièce de Middleton, est le stratège principal. Son déplacement en forme de potence (en L, mais la référence à la potence se retrouve dans la pièce comme dans le bal de Rabelais) fait des ravages dans le camp adverse. Il y a comme dans la pièce un «échec à la découverte», le Cavalier s’écartant pour permettre au Fou, à l’Archer, de mettre le Roi en échec. Enfin, autre emprunt possible à Rabelais, deux chapitres plus loin dans ce même *Cinquième Livre*, les compagnons visitent «l’Isle des Freres Fredons» dont ils observent la «nouvelle religion». Le passage, fortement satirique, prend pour cible un ordre monastique évidemment fictif dont le nom évoque sans doute les Franciscains de Bretagne que Rabelais connaît bien, mais dont les représentants ressemblent aux Jésuites de la *Partie d’Échecs*. Rabelais dote ses frères Fredons de curieux attributs, dont une surprenante double braguette évoquant le *codpiece* du Pion du Fou Noir, qui a par ailleurs tout du parfait Fredon : l’hypocrisie (les Fredons «portoient... à la ceinture, en guise de paternostres, chacun un rasouer tranchant<sup>4</sup>», emblème de l’hypocrisie), la dissimulation et l’art du déguisement (les Fredons ont «le cahuet de leurs caputions... devant attaché, non derrière ; en ceste façon avoient le visage caché, et se moquoient en liberté, tant de Fortune comme des fortunez<sup>5</sup>», se transformant ainsi en autant de Janus grotesques, un visage grossièrement peint à l’arrière du

---

<sup>4</sup> M. Huchon et F. Moreau (éds.), *François Rabelais, Œuvres complètes*, Paris, 1994, 1652.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 1427.

crâne), l'opportunisme et l'efficacité (ils dorment « bottez, esperonnez, et prests à monter à cheval quand la trompette sonneroit<sup>6</sup> »), et le don d'envoûter leur auditoire (une « finesse » d'autant plus redoutable selon Pantagruel « que l'on y entend rien<sup>7</sup> »). Les Fredons vivent en outre comme des coqs en pâte, et Epistémon s'interroge : « Que diable ont les Roys et grans Princes d'avantage<sup>8</sup> ? » – question qui ne serait pas déplacée dans la *Partie d'échecs*, où les Jésuites occupent toujours le devant de la scène et où les Rois, les Reines et les Princes paraissent tous impuissants. Rabelais, partiellement traduit en 1592, est donc probablement l'une des sources de Middleton, tout comme Francisco Colonna, auteur du *Songe de Poliphile*, allégorie érotique en forme de jeu d'échecs, ou Hieronymus Vida et son poème *Scacchia Ludus*, ou bien sûr Thomas More et le combat entre les vices et les vertus dans l'*Utopie*, psychomachie proche de celle qui voit s'affronter les blancs et les noirs de la pièce de Middleton (une nouvelle édition de l'*Utopie* de More paraît justement en 1624). Le *Don Quichotte* de Cervantès<sup>9</sup> ou la courte scène de *la Tempête* où Miranda et Ferdinand jouent aux échecs sous les yeux d'Alonso et de Prospero<sup>10</sup> sont deux exemples parmi tant d'autres de la popularité, et de la richesse de la métaphore du jeu d'échecs. Si on ajoute à cette liste d'emprunts des ouvrages moins fondamentaux mais dont Middleton s'est très probablement servi dans ses recherches, comme *The Famous Game of Chess Play* d'Arthur Saul (1614), qui lui souffle les termes techniques du jeu et des notions de stratégie, plus ou moins bien assimilées, on se rend compte que la tradition, la re-création est pour beaucoup dans le succès de la pièce.

Certes Thomas Middleton a son propre génie, et le *Partie d'échecs* est d'ailleurs beaucoup plus proche qu'il n'y paraît des autres oeuvres de canon. Ce n'est pas une *city comedy* des jeunes années de Middleton, ni une tragédie des années 1610 dans le style de Beaumont et Fletcher, ni une tragédie, mais elle fourmille de mots, d'expressions, de situations typiquement middletoniennes. Ces nombreux échos ne peuvent pas être cités ici, mais il est intéressant de constater que Middleton avait déjà à plusieurs reprises créé de diaboliques entremetteurs, d'innocentes jeunes filles finalement corrompues, des pécheresses repenties après s'être vengées, d'insatiables gloutons, de cyniques violeurs et de nombreux menteurs et dissimulateurs. Un exemple, là encore, parmi tant d'autres : le Lucifer

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, 1429.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 1431.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 1443.

<sup>9</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605 et 1615, deuxième partie, chapitre XII.

<sup>10</sup> Acte 5, scène 1, 171-175.

qui récite le Prologue du *Black Book*, de 1604, une des premières œuvres de Middleton, préfigure par sa gouaille et sa suffisance le Loyola haut en couleurs de l'induction de la *Partie d'échecs*.

*A Game at Chess* n'est donc pas réellement une nouveauté. La pièce serait plutôt un patchwork d'influences diverses, de modes, de voix en vogue à la date de sa création. Une « pasquinade vulgaire » selon l'expression d'un contemporain<sup>11</sup>, en référence à cette statue de Rome sur laquelle les citoyens venaient afficher leurs griefs, leurs critiques sous forme d'écrits satiriques. Cela n'en fait pas pour autant une pièce ennuyeuse qui laisse une impression de déjà vu ou de déjà lu. Malgré les apparences, c'est en fait avant tout une remarquable comédie. Si Middleton, qui est selon Swapan Chakravorty le plus sous-estimé des dramaturges jacobéens, mérite d'être réhabilité, c'est sans doute surtout pour son talent comique. Celui-ci est le plus manifeste dans les *city comedies* telles que *A Trick to Catch the Old One* (c.1605) ou *No Wit, No Help Like a Woman's* (1611), mais il s'exprime aussi dans des pièces où on l'attend moins, comme *A Fair Quarrel* (1616) qui, parallèlement à des scènes de duel où l'honneur est au centre des préoccupations, Middleton et Rowley nous offrent des scènes de joute verbale entre deux paysans des Cornouailles qui sont vraiment très drôles. La pièce, qui est en un sens la plus classique de Middleton, une sorte de *Cid* londonien, devient un pur divertissement après l'intervention dévastatrice des clowns et de leurs acolytes. Tromperie, escroquerie, usurpation d'identité, mensonges ou pure bouffonnerie abondent dans la plupart des pièces de Middleton, et font rire aujourd'hui presque autant qu'au XVII<sup>e</sup> siècle.

*A Game at Chess* est donc une comédie, mais une comédie maquillée en allégorie courtoise, en satire politique, où les Pions sont plus importants, plus puissants que les Rois, où les déplacements sont régis par les besoins des différentes intrigues plutôt que par un manuel du jeu d'échecs ; où deux personnages, le Gros Fou et le Cavalier Noir, voient au fil des versions successives de la pièce qui nous sont parvenues, leurs rôles prendre de l'ampleur, jusqu'à occuper, ou remplir de leur formidable puissance comique non plus la petite case qui leur est impartie, mais la scène toute entière.

C'est une comédie politique, où il est difficile de lire un message clair, malgré le manichéisme intrinsèque de l'affrontement entre les Blancs et les Noirs. Il y a bien dénonciation du péril espagnol, mais aussi un portrait ambigu du Roi Blanc, qui se laisse bernier par les mensonges et les promesses des Noirs.

---

<sup>11</sup> John Holles, lettre au comte de Somerset datée du 11 août 1624.

L'ambassadeur vénitien, qui assiste à une représentation de la pièce, ne s'y trompe pas et décèle une critique plus fondamentale de l'attitude et de la politique de Jacques I<sup>er</sup> que de celles de l'Espagne et de ses intriguants. Les Noirs sont certes les méchants et se retrouvent tous dans le sac à la fin de la partie, mais ils ont durant toute la pièce fait étalage de leurs prouesses, de leur talent, de leur éloquence, souvent sur le mode comique, qui attire – au moins le temps d'une représentation – la sympathie des spectateurs. Le Cavalier Noir est à cet égard un personnage fascinant. Son éloquence est telle que les autres pièces sont forcées de l'admirer : la Reine Noire, pour excuser un de ces longs discours enflammés dont il a le secret, déclare à l'auditoire, telle une mère embarrassée de l'exubérance de son fils surdoué : « He'll raise of anything » (un rien l'inspire), et le Cavalier Blanc reconnaît qu'il est incontournable et lui dit « Why, who could be without thee? » (Qui pourrait se passer de toi ?). C'est un Falstaff latin qui déploie tout son génie pour être aimé, admiré des grands qu'il côtoie et de son public, et qui, dans une large mesure, y parvient. Il déclare pour tenter de séduire définitivement le Cavalier et le Duc Blancs :

I will change  
To any shape to please you, and my aim  
Has been to win your love in all this game<sup>12</sup>.

Je prendrai pour vous plaire  
La forme qu'il faudra, car dans cette partie,  
C'est est gagner votre amour qui est mon seul défi.

Un engagement, un aveu qui selon moi résume parfaitement toute la pièce, et les intentions de Middleton lui-même.

C'est une comédie maquillée, déguisée en fable morale, sans doute, mais où la pureté de l'incarnation supposée de l'Église d'Angleterre n'est pas sans tâche, où la cuirasse n'est pas sans faille. « There's a little passage made » (La brèche est entrouverte) déclare le Pion de la Reine Noire à son complice le Pion du Fou Noir après les premiers assauts contre la vertu du Pion de la Reine Blanche. Elle cède aux charmes de l'image que fait apparaître le miroir magique, à son tour facilement bernée par des ruses grossières et par quelques promesses (le fameux pré-contrat de mariage si souvent mentionné dans les pièces de Middleton, et sources de spectaculaires rebondissements). L'intégrité des Blancs est corrompue par leur implication dans le jeu lui-même, par leur utilisation des mêmes règles, de la même

---

<sup>12</sup> Acte 4, scène 4, 42-44.

stratégie de dissimulation, qui est l'essence du jeu d'échecs. Ils gagnent la partie mais ont dû pénétrer dans le camp opposé, feindre de s'en rapprocher, se souiller en un sens.

Ainsi, *A Game at Chess* apparaît avant tout comme « une pièce immensément spirituelle » selon Paul Yachnin<sup>13</sup>, dont le succès, la popularité, sont attestés en 1624 par de nombreux témoins et vérifiés lors des deux uniques reprises de la pièce, à Oxford en 1971 et à Cambridge en 1973 ; succès qui fait dire à Michael Billington dans le *Times* du 29 mai 1971 : « le spectacle est si distrayant que l'on se demande pourquoi les troupes professionnelles n'ont toujours pas sorti la pièce des rayons poussiéreux des bibliothèques<sup>14</sup> » ; un succès qui rappelle celui du tournoi de Rabelais, à l'issue duquel Pantagruel déclare : « Nous fusmes tous en nos esprits rians comme gens ecstatiques et non à tord nous sembloit que nous fussions transportez es souveraines delices et dernière felicité du ciel Olimpe ». Sans aller jusque là, cette « facetious comedy<sup>15</sup> » qui attire la foule des grands jours au théâtre du Globe, où il faut attendre plusieurs heures avant d'obtenir une place, est sans doute l'œuvre maîtresse d'un authentique professionnel de la comédie, qui utilise tout son art pour assurer le succès de sa nouvelle pièce. Il est aussi plus généralement maître du théâtre, et joue avec les formes les plus utilisées, les plus appréciées, pour trouver la meilleure recette.

Curieusement il emprunte nombre de techniques, de ficelles au théâtre le plus populaire à l'époque sur le continent, le théâtre jésuite. Paradoxe d'une pièce anti-jésuite qui se sert, comme les Blancs de la *Partie d'échecs*, des mêmes trucs que ceux qu'elle dénigre : l'allégorie, omniprésente dans le théâtre jésuite, pour permettre l'expression d'un message politique, mais aussi pour ses vertus pédagogiques, comme on le voit dans *Pietas Victrix*, ou *Captiva Religio*, pièce dont le thème se rapproche de celui de la *Partie d'échecs*, jouée au Collège anglais de Rome dans les années 1610, et qui décrit les malheurs de Religio, captive en terre protestante, condamnée à mort par un Gouverneur trop tenté par ses charmes, finalement délivrée après l'intervention d'un Jésuite déguisé en bouffon, qui s'était

---

<sup>13</sup> « *A Game at Chess* and Chess Allegory. », *SEL, 1500-1900*. 22:2 (1982): 330 (ma traduction).

<sup>14</sup> *The Times*, 29 mai 1971 (ma traduction).

<sup>15</sup> L'expression est utilisée par John Holles dans une lettre au comte de Somerset datée du 11 août 1624.

lié d'amitié avec le Gouverneur<sup>16</sup>. Les effets spéciaux, le grand spectacle, avec statues qui bougent, se mettent à chanter, miroirs magiques, et jusqu'à la dynamique de la pièce, ces déplacements prédestinés, géométriques des personnages rappellent l'ordonnement des Entrées Royales dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle, souvent conçues et écrites par les Jésuites, comme *La Voie de Laict* créé pour Louis XIII à Avignon en 1622, où le cortège royal se promène de tableau allégorique en tableau allégorique, admire les machines infernales et les statues grandioses, les reconstitutions spectaculaires des exploits de cet autre Charlemagne, de ce nouvel Hercule, dans une ville qui toute entière est théâtralisée, transformée en un sens en un grand échiquier.

Le thème de la pièce, sa forme, la subtilité de son héros le Cavalier Noir, en font une sorte de négatif de théâtre jésuite, une sorte de reprise ou d'hommage inversé (qui n'est pas si loin d'un véritable hommage). L'esthétique où elle se situe est cette esthétique baroque dans l'élaboration de laquelle les Jésuites jouent un rôle prépondérant. Le Pion de la Reine Blanche à la vertu sans tâche, qui décrit son extase, son désir si ardent de pouvoir faire le bien, évoque la Thérèse du Bernin, où érotisme et spiritualité se mêlent de manière saisissante. (Sainte Thérèse d'Avila qui, au passage, utilise la métaphore filée du jeu d'échecs dans un chapitre du *Chemin de la Perfection*). Le Gros Fou, le Cavalier Noir et leurs sbires inhumains ou si basement humains, évoquent les grotesques, et la pièce toute entière rappelle curieusement les tableaux allégoriques de Vermeer, qui fréquente les cercles jésuites de Delft lorsqu'il peint *L'Allégorie de la Foi* vers 1671, tableau très théâtral, où par une curieuse coïncidence qui n'en est peut-être pas une, on retrouve, au delà de l'échiquier du sol, une série d'accessoires symboliques mentionnés dans la pièce. *A Game at Chess* dans son ensemble est en quelque sorte un objet baroque, un Janus à deux faces, où dualité, duplicité, équivoque sont omniprésentes.

Si Thomas Middleton et sa *Partie d'échecs* s'inscrivent dans l'esthétique baroque qui s'impose dans l'Europe de 1624, la pièce n'est pas plus un manifeste esthétique, un exercice de style qu'elle n'est une satire politique ou morale. Comme l'écrit un des heureux spectateurs de l'époque, «such a thing was never before invented<sup>17</sup>» (une telle chose n'avait jamais encore été inventée) et je citerai pour conclure le conseil de T. H. Howard-Hill : «Le lecteur d'aujourd'hui devrait peut-être considérer la pièce comme un mélange, un collage, une synthèse d'un

---

<sup>16</sup> Voir à ce sujet M.-A. de Kisch, «Fêtes et représentations au collège anglais de Rome, 1612-1614», in J. Jacquot et É. Konigson (éds.), *Fêtes à la Renaissance*, Paris, 1975, 525-543.

<sup>17</sup> John Woolley, lettre à William Trumbull datée du 6 août 1624.

grand nombre d'éléments dramatiques – anglais ou importés – qu'il serait aussi dangereux qu'inutile de chercher à démêler<sup>18</sup>. »

---

<sup>18</sup> T. H. Howard-Hill, *Middleton's "Vulgar Pasquin": Essays on A Game at Chess*, Newark, 1995, 76.