

## Psyché sur la scène anglaise : *Love's Mistress* de Thomas Heywood

Par Paule DESMOULIERE

Paradoxalement, ce n'est pas une autre version de l'histoire de Psyché, celle d'Apulée ou de La Fontaine, qui servira de point de départ à cette présentation de la pièce de Thomas Heywood, mais un texte du poète latin Catulle, les singulières *Noces de Thétis et Pélée*. Cet ouvrage a en effet la particularité de nous offrir un texte dans un texte, ou plutôt un couvre-lit dans un texte : après avoir amorcé la description des noces du couple mi-divin, mi-mortel annoncées par le titre, l'auteur s'attarde à l'improviste sur l'histoire d'un autre couple « mixte », Ariane et Bacchus, représentée sur le couvre-lit qui orne la couche nuptiale.

Ce curieux effet de perspective nous intéresse parce que *Love's Mistress* est elle aussi une représentation dans la représentation, à plusieurs titres. Tout d'abord, parce que, à l'instar d'Apulée, Heywood nous présente les aventures d'Eros et de Psyché comme une narration faite par un personnage d'un récit-cadre<sup>1</sup>, mais aussi parce que le *masque*, forme exclusivement anglaise du divertissement de Cour auquel semble appartenir la pièce du dramaturge, est un hommage rendu à la puissance royale dans le cadre de cérémonies officielles : c'est une image en miniature du spectacle de la Cour. N'oublions pas en outre que l'histoire d'Ariane et de Bacchus, faite d'étoffe, est brodée sur une trame, ce qui en fait – au sens propre autant que figuré – un *textus*. Si nous insistons sur ce lien étymologique sans doute un peu trop exploité, c'est qu'il nous semble que le texte de Heywood, à l'image de ce couvre-lit poétique, est un ouvrage de tisserand, dont les fils bigarrés et disparates brodent sur la trame du texte d'Apulée, puisque toute réécriture est en somme une œuvre de broderie.

Le but de cet article sera donc de suivre les fils essentiels du texte de Heywood pour tenter de voir si, malgré la diversité des tons, il réussit à créer et à maintenir une certaine unité. Si nous avons choisi d'évoquer le *textus*, en effet, c'est parce que cet objet incarne la possibilité de créer un tout (un tissu) avec un matériau divers (les fils).

Le premier fil à suivre nous est donné par le titre même de la pièce : *The Queen's Masque*. Bien qu'appartenant au genre du masque, cette œuvre entretient avec le genre un rapport problématique qui pose non seulement la question de la définition de celui-ci, mais suscite également une réflexion sur la transposition du conte d'Apulée dans la tradition théâtrale anglaise. Or, si on pousse assez loin cette analyse, on se rend compte que la pièce contient un réel débat sur les mérites respectifs du masque et de son contraire, l'antimasque, qui débouche sur des réflexions concernant la réécriture du texte antique. Enfin, il peut être intéressant de suivre de plus près cette métaphore du *textus*, pour voir comment et pourquoi Thomas Heywood a employé des fils disparates pour broder sur la trame du conte d'Apulée, questionnement qui mène tout naturellement à s'interroger sur la figure de la métamorphose dans *Love's Mistress*.

### « The Queen's Masque »

C'est en novembre 1635 que *Love's Mistress, or The Queen's Masque* fut représentée pour la première fois, d'abord au Phoenix Theatre, puis à la salle des fêtes royale (Denmark House) devant

---

<sup>1</sup> Dans la *Psyché* de La Fontaine (Les amours de Psyché et de Cupidon, éd. Françoise Charpentier, Flammarion, 1990), on retrouve la figure du couvre-lit et celle de la tapisserie : une tenture « composée de six pièces » représentant les triomphes de l'amour. Il est à noter que dans cette version du conte d'Apulée, ainsi que dans celle de Heywood, l'histoire de Psyché figure à l'intérieur d'un récit-cadre.

la Cour<sup>2</sup>. La pièce fut ensuite jouée au Phœnix et au Cockpit Théâtre et connut un grand succès jusque dans le siècle suivant, malgré l'interruption de la guerre civile. Dès son origine, la pièce s'adresse donc à ces deux mondes opposés que sont la Cour et la ville, puisque *Love's Mistress*, donnée à l'occasion de l'anniversaire royal et tout d'abord conçue comme un divertissement de Cour, un *masque*, a également été populaire auprès du public des grands théâtres londoniens et a été écrite par un auteur de « City comedy », genre bourgeois, au sens originel du terme. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette nature paradoxale de l'œuvre de Heywood.

Avant de pouvoir saisir en quoi le dramaturge s'écarte de la tradition du divertissement de Cour, il faut se pencher sur les caractéristiques de celui-ci, telles qu'on les trouve dans *Love's Mistress*, et se demander en quoi le conte d'Apulée était un argument particulièrement adapté à ce genre.

Le masque est, comme nous l'avons dit, un genre spécifiquement britannique, dont la forme se fixe au seizième siècle :

Le terme de [...] « masque » au temps des Tudors et des Stuarts n'a pas pour premier sens celui du français « masque » [...]. Il signifie d'abord et le plus souvent « mascarade », puis, dans la dernière partie du seizième siècle, il sert à décrire l'ensemble du divertissement aristocratique, correspondant à peu près au ballet de Cour en France<sup>3</sup>.

A l'origine, le « masque » était une pantomime chargée d'expliquer une allégorie. On retrouve une trace de cette origine dans la structure de la pièce de Thomas Heywood. En effet, chaque acte se termine par une explication du sens allégorique de l'histoire de Psyché, dans la droite ligne des lectures médiévales du texte d'Apulée, ce qui donne à ce masque un caractère d'historiette morale. Plus qu'une fable morale, cependant, le masque a été marqué par l'introduction progressive de débats théoriques de nature esthétique, particulièrement littéraires. Le débat entre les personnages de Midas et d'Apulée à la fin de la première scène de la pièce nous en donne un bon exemple. Apulée s'y donne pour tâche de convaincre Midas, être profondément prosaïque, de la beauté de la poésie :

I'll make thee ingenuously confess  
Thy treason 'gainst the Muses' majesty.<sup>4</sup>

Peu à peu, la discussion entre Midas et Apulée s'élargit à une confrontation entre les arts. Si Apulée défend la poésie, Midas préfère la danse. En effet, chaque acte de *Love's Mistress* se termine par une allégorie et une danse : Apulée, dans le but de défendre l'histoire qu'il raconte auprès de Midas et du public, tente d'en exposer le sens allégorique alors que son compagnon, las du spectacle, réclame des danses qui, prétend-il, le réveillent.

Ce débat philosophique et esthétique est une habile façon pour Heywood d'insister sur un trait fondamental mais problématique du genre : son statut d'art complet, mais composite. Le masque est en effet un art total, qui use des ressources de la poésie, de l'architecture, de la danse, de la musique, de la peinture. Le prix de cette richesse est un risque permanent de déséquilibre. En effet le masque anglais, puisqu'il réunit divers arts, est un tout composite dont le succès repose sur l'harmonie

<sup>2</sup> Pour des renseignements précis sur l'auteur et les conditions de représentation de la pièce, voir Arthur Melville Clark, *Thomas Heywood : Playwright and Miscellanist*, Oxford, Basil Blackwell, 1931, ainsi que l'introduction à l'édition de Raymond C. Shady, *Love's Mistress, or the Queene's Masque*, ed. Raymond C Shady, Salzburg Studies in English Literature, Bamberg, M. Schadel, 1977.

<sup>3</sup> Marie-Thérèse Jones-Davies, *Inigo Jones, Ben Jonson et le masque*, Paris, Didier, 1967, p. 12.

<sup>4</sup> *Je te ferai avouer franchement*

*ta trahison envers ces majestés les Muses.*

*Love's Mistress*, éd. Raymond C Shady. Acte I, sc 1, vers 75-76.

N.B. Il est impossible de traduire tout à fait les sous-entendus politiques de ce passage. En effet, « treason » est le mot employé pour désigner la haute trahison. L'association faite ici entre le mépris de la poésie et celui de la royauté pourrait être une référence aux puritains, censeurs des mœurs d'une cour qui favorisait les arts dramatiques. Heywood lui-même eut des confrontations virulentes avec Payne, auteur puritain d'un *Histrion Mastix* contre le théâtre.

d'éléments disparates qu'il s'agit d'accorder, comme l'a montré Paul Reyher à propos de la représentation de *La Réconciliation du Plaisir et de la Vertu* de Ben Jonson et Inigo Jones.

Danses, travestissements, décors et machines, dialogue dramatique et poésie lyrique, intermèdes comiques et bouffonneries, chants et musique instrumentale, tels sont les éléments du « Masque » à son apogée. C'est un « genre complet », tous les arts s'associent pour lui donner la richesse et la beauté. Mais la richesse est un présent dangereux et qui nuit souvent à la beauté. Entre tous ces éléments, il y a en effet un équilibre à maintenir [...]. Puis, il va de soi que chacun des artistes ne voit que sa partie dans le divertissement. [...] Entre tant de mains, l'harmonie générale court les plus grands dangers.<sup>5</sup>

La dissension entre Midas et Apulée est peut-être une satire de celle qui avait séparé quelques années plus tôt le couple légendaire formé par Ben Jonson et le décorateur Inigo Jones, ce qui prouve que la question du rapport entre les arts, loin d'être une discussion abstraite, se posait concrètement lors de la composition d'un masque. Dans le masque de Heywood, cependant, le débat n'est jamais tranché et la fin de la pièce met en scène le seul triomphe de l'Amour (à l'exception de la conversion du fils de Midas, le bouffon Corydon, à l'amour et à la poésie réunies, qui semble donner raison à Apulée). La possibilité d'une coexistence entre des éléments disparates semble d'ailleurs être, nous le verrons, la question centrale posée par *Love's Mistress*. En outre, on voit se profiler ici l'originalité de l'œuvre, qui fait mine d'emprunter au masque son caractère didactique tout en faisant surgir des problèmes réels que l'auteur ne semble pas se soucier de résoudre.

Pourquoi, dans le cadre de cette tradition bien anglaise choisir comme base un texte antique? Tout d'abord parce que le masque était friand de sujets antiques, qui s'accordaient avec son penchant pour l'allégorie. Les dieux antiques sont en effet à la fois des personnages fortement individuels et des représentations symboliques de forces abstraites. Si Cupidon est un jeune homme, il est aussi la représentation de l'amour physique, du désir. Le texte d'Apulée se prête particulièrement à ce type d'esthétique, puisque la tradition médiévale a accordé au texte une forte valeur symbolique, voyant dans l'histoire de Psyché une image du parcours de conversion de l'âme vers un désir non pas charnel, mais spirituel. En tant que porteur d'une longue tradition allégorique et symbolique, le texte d'Apulée semble donc bien apte à fournir la matière d'un masque.

Pourquoi avoir choisi l'histoire d'Eros et de Psyché? La réponse la plus évidente, selon nous, est que la question du déguisement, fondamentale dans le masque, y prend un relief particulier. Le masque est en effet essentiellement une affaire de déguisement, non seulement parce qu'une grande partie de son programme esthétique repose sur les décors et des costumes, mais aussi parce que les nobles et les souverains ne dédaignaient pas d'y participer, sous divers déguisements, et si l'on en croit Shakespeare, à y poursuivre leurs aventures galantes, puisque c'est travesti en *masquer* que son Henri VIII séduit sa future maîtresse<sup>6</sup>. La dissimulation de Cupidon, souverain tout autant qu'amant, prend donc un relief particulier dans le contexte du masque, puisqu'il est à l'image des membres de la Cour qui revêtent des costumes pour se mêler aux artistes sur la scène.

En outre, l'histoire d'Eros et de Psyché convenait particulièrement bien à la cour d'Henriette-Marie et de Charles I. Tout d'abord parce que le parcours de Psyché, dans lequel on a pu voir une image de l'ascension de l'âme vers le Beau et le Bien, peut se prêter à des interprétations platoniciennes, ou néo-platoniciennes, particulièrement en vogue à la Cour anglaise dans ces années-là<sup>7</sup>. Ensuite parce que Henriette-Marie se proposait de promouvoir un mariage chrétien fondé sur l'amour et la morale autant que sur l'intérêt, idéal que semble défendre la fable de Cupidon et de Psyché. Mais il faut surtout rappeler que le masque entretenait avec l'amour des rapports privilégiés. Au cours du

<sup>5</sup> Paul Reyher, *Les masques anglais. Étude sur les ballets et la vie de cour en Angleterre, 1512-1640*, Paris, Hachette, 1909, p. 57.

<sup>6</sup> Cet épisode de *Henry VIII* est évoqué par Marie-Thérèse Jones-Davies. op. cité.

<sup>7</sup> A ce propos, voir John C. Meagher, *Method and Meaning in Jonson's Masques*, South Bend, University of Notre Dame Press, 1927.

XVI<sup>e</sup> siècle le masque devient, dans l'imaginaire littéraire et sur la scène, le lieu des amours interdites ou clandestines, ce qui jette un jour nouveau sur le choix du conte d'Eros et Psyché pour un masque : cette histoire d'un amour clandestin où l'amant, Eros, se veut invisible, caché, prend un relief particulier dans l'imaginaire du masque (comme nous l'avons dit, non pas tant le masque lui-même, mais son image au théâtre), comme le remarque Paul Reyher :

Combien, enfin, de mascarades et de ballets Cupidon n'est-il pas obligé de présenter! Le choix qu'en font tant de poètes, au risque d'être monotones, prouve bien qu'ils reconnaissaient en lui la divinité tutélaire de ces amusements, et savaient comment, abrité derrière un masque comme derrière un bouclier, le petit dieu malin décochait des traits sans trêve ni merci.<sup>8</sup>

Il semblerait d'ailleurs, si l'on en croit certains<sup>9</sup>, que le masque ait véritablement été pour quelques uns une occasion de séduction et que le déguisement ait favorisé la galanterie. Comment ne pas penser à l'amour de Cupidon pour Psyché, qui a comme condition première l'invisibilité?

Dernière grande caractéristique du masque qui prend une importance considérable dans cette œuvre de Heywood : l'antimasque. L'antimasque a été introduit par Ben Jonson et sert de contrepoint burlesque à l'action principale. Dans *Love's Mistress*, Cupidon et Psyché trouvent un double burlesque dans le couple formé par le Bouffon et sa mie, une paysanne aussi laide et simple d'esprit que son amant. Si l'amour de Cupidon et Psyché comporte une dimension spirituelle<sup>10</sup>, les amants rustiques sont, quand à eux, des êtres de chair plus proches du carnavalesque médiéval que du monde des Idées. Le contraste entre le masque et son contrepoint est très sensible à la deuxième scène du cinquième acte, où le Bouffon s'empare de ce qu'il croit être la boîte de beauté divine rapportée des Enfers par Psyché. Or cette boîte, substituée par Cupidon, n'est qu'une boîte de maquillage (*paint*) dont le Bouffon s'empresse de se barbouiller le visage, afin de paraître beau à son mariage. Ainsi, la boîte de beauté, qui représente pour Psyché – malgré son ouverture défendue – l'ultime étape de sa rédemption et la preuve de son amour, devient entre les mains du Bouffon une boîte de maquillage, apte seulement à démontrer la ridicule vanité d'un berger devenu poète, d'un « nouveau riche » qui aspire avant tout à être regardé :

I was before but a man made, but I am now a very made man; and when 'tis known I am possessed of this rich treasure, both young and old, short and tall, tag and rag, witch and hag, crone and beldam, will crawl upon their crutches to find out me.(i)

Cependant, si l'on pousse plus loin l'analyse, on voit la finesse d'un dramaturge qui ne se contente pas d'une opposition radicale entre les personnages du masque et ceux de l'antimasque, puisque Psyché elle-même succombe à la tentation d'ouvrir la boîte :

It's beauty, Psyche, and celestial, (ii)  
And thou art ugly; this will make thee shine,

<sup>8</sup> Paul Reyher, op.cité, p. 25

<sup>9</sup> Voir ce que disent Paul Reyher et Marie-Thérèse Jones-Davies sur le masque comme occasion de séduction.

<sup>10</sup> Nous verrons cependant que l'originalité de Heywood est d'avoir donné au couple principal des aspects réalistes, voire prosaïques.

(i) Avant, je n'étais qu'un homme dans le monde, mais maintenant je suis vraiment un homme du monde ; et quand on saura que je possède ce riche trésor, toutes les femmes, jeunes et vieilles, petites et grandes, putains et mendiants, sorcières et haridelles, vieilles bonnes femmes et maquerelles, se traîneront sur leurs béquilles pour venir me voir.

*Love's Mistress*, V, ii

(ii) C'est la beauté, Psyché, la beauté céleste

Et tu es laide, ceci te rendra radieuse

Et changera ta matière terrestre en forme divine.

Ouvre-la hardiment- mais j'offenserai les dieux ;

Eh bien, si j'offense, je ne ferai que manquer à mon devoir,

Et qui ne tenterait pas de s'emparer de la beauté divine,

Cette riche beauté, jamais flétrie, jamais fanée,

Céleste relique ici ensevelie.

*Ibid*, V, ii

And change this earthy form to shape divine.  
Open it boldly – but I shall offend;  
Why say I do, 'tis but the breach of duty,  
And who'll not venture to get heavenly beauty,  
Rich beauty, ever fresh, never decaying,  
Which lies entombed in this heavenly shrine.

Cupidon lui-même fait remarquer qu'en souhaitant s'emparer de la beauté divine, Psyché n'a fait que succomber à la faiblesse commune à tout son sexe :

But foolish girl! Alas, why blame I thee,  
When all thy sex is guilty of like pride,  
And ever was? (iii)

Ce n'est pas cependant la seule vanité qui rassemble Psyché et le Bouffon, qui sont avant tout deux êtres amoureux. C'est en effet l'amour qui pousse ces deux personnages à voler la beauté des dieux. L'une désire se racheter pour se rapprocher de son amant :

Nor in this bold attempt think me profane,  
Striving thus spotted to be free from stain.(iv)

L'autre s'empare de la boîte dans l'idée d'embellir sa maîtresse et de lui plaire :

[...] for 'tis my duty,  
My mistress being a blowse, to find her beauty.(v)

On voit déjà se profiler ce qui fait l'originalité de ce masque et sa justesse philosophique : le rapprochement entre le monde du masque et celui de l'antimasque, le refus de tracer des frontières nettes entre le noble et le comique.

A ce titre il n'est pas indifférent que Heywood ait choisi de reprendre, contrairement à bien d'autres auteurs, le personnage de l'âne, qui n'entre en rien dans l'histoire de Cupidon et de Psyché mais qui est le protagoniste des *Métamorphoses*. A l'instar de son prédécesseur latin, le dramaturge anglais a compris le parti qu'il pouvait tirer de placer les aventures de l'âne à côté des amours mythologiques. L'asinesque figure évidemment dans l'antimasque, où Lucius fait apparaître quatre ânes représentant l'orgueil, la prodigalité, l'ivrognerie et la bêtise (acte I)<sup>11</sup> et où la bêtise du roi Midas est récompensée par des d'oreilles d'âne. Cependant notons qu'à l'acte III, ce même Midas côtoie et défie le dieu du Parnasse lui-même dans un concours de poésie. L'auteur de *Love's Mistress* a en outre eu l'idée de faire monter sur scène Lucius, qui a retrouvé sa forme humaine et sa sagesse, mais a conservé en souvenir de sa folie ses oreilles d'âne. Cette forme hybride doit retenir notre attention, car elle est, selon nous, à l'image d'une pièce qui accorde une importance tout à fait égale au masque et à l'antimasque, inextricablement tissés pour former un ensemble qui ne nous livre que progressivement des vérités subtiles et nuancées.

## **Le chant de Corydon ou la voix de la contestation**

Dans son analyse de *Love's Mistress*, Raymond C. Shady<sup>12</sup> fait remarquer que l'objet de la pièce, au

<sup>11</sup> *Love's Mistress*, Acte I, sc. 6.

<sup>12</sup> *Love's Mistress, or the Queen's Masque*, ed critique de Raymond C. Shady, *Jacobean Drama Studies*, 65, Salzburg Studies in English Literature, Salzburg, 1977.

(iii) Mais hélas, petite sotte ! Pourquoi te blâmer,  
Quand tout ton sexe est coupable comme toi du péché de vanité,  
Comme il le fut toujours ? *Ibid*, V, ii

(iv) Ne considérez pas mon audacieuse action  
Comme une profanation  
Voyez plutôt que souillée

vu de la première scène, ne semble pas tant de raconter l'histoire de Cupidon et Psyché que de mettre en scène un débat sur les arts :

The function of the play, then, is not precisely captured in the title, but lies rather in the spectacle or debate of opposing opinions of critical taste. [...] We are presented with a feast of dialogue, disquisition and spectacle in *Love's Mistress*, according to which we are to be the judges both of the *prodesse* as well as the *delectare* in Heywood's « leaden fable »

The ground for this debate between Art and Ignorance lies in the presentation of the Cupid and Psyche story, in response to which both parties are allowed to express their critical opinions.<sup>13</sup> (vi)

De fait, l'histoire de Cupidon et de Psyché, telle qu'elle est racontée par Heywood, commence par une discussion entre Midas et Apulée, discussion qui prend d'emblée une valeur de débat esthétique et philosophique, à l'instar des dialogues platoniciens. Comme dans ces dialogues deux opinions opposées sur l'argument se font entendre. Midas résume tout d'abord le mythe de Cupidon et de Psyché en en faisant une histoire d'amour banale et quelque peu vulgaire entre une adolescente et un polisson. Apulée, pour justifier l'argument choisi, tente d'en expliquer la portée symbolique (néo-platonicienne) à son compagnon. C'est ainsi que débute la lecture allégorique du mythe, systématiquement exposée à chaque fin d'acte :

Misunderstanding fool, thus much conceive :  
Psyche is *Anima*, Psyche is the Soul;<sup>14</sup>(vii)

Dans un mouvement plutôt hérité de la tradition médiévale, chaque orateur représente une force abstraite :

We two contend – Art here, there / Ignorance<sup>15</sup> (viii)

Il semblerait donc que les spectateurs ne soient pas tant invités à un divertissement plaisant et galant qu'à un débat d'érudits, un « banquet academical ».

Notons toutefois ceci : le fait que Heywood ait choisi de présenter son message sous forme dialogique – et plus encore fortement polémique – témoigne non seulement du sens didactique du dramaturge, mais surtout de la reconnaissance d'une voix de la contestation au sein de la pièce. La voix de Midas, celle de l'Ignorance, n'est pas vivement étouffée pour laisser place aux leçons d'Apulée et, ce qui est encore plus étonnant, elle ne le sera jamais, même à la fin de la pièce. Bien plus, dans le débat esthétique central, le concours entre Pan et Apollon, c'est Corydon, fils de Midas et représentant du chant bachique, qui remportera la palme. Serait-ce à dire que Heywood, autrefois grand-prêtre de la « City Comedy », se ferait, à l'encontre de Ben Jonson, champion de l'antimasque?

Il faut avouer qu'à certains moments de *Love's Mistress*, les personnages de l'antimasque semblent l'emporter. Surtout lors du concours entre Pan et Apollon où il faut apprécier le piquant de la chanson de Corydon, basée sur le jeu de mot *Pan* (le dieu Pan) et *pan* (poêle ou casserole). Voilà, trente ans avant la *Psyché* de La Fontaine, le débat entre le rire et les larmes qui semble tranché en faveur de Thalie.

La fonction de l'antimasque, selon Ben Jonson<sup>16</sup>, est de faire pendant à l'action du masque et

---

Je tentais ainsi de me purifier.

*Love's Mistress*, V, ii

<sup>13</sup> *Ibid*, Introduction de R. C. Shandy, p. lxix

<sup>14</sup> *Ibid*, I, vi, 56-57

<sup>15</sup> *Ibid*, I, i, 82-83

<sup>16</sup> Ben Jonson, *Masque of Queens*, Préface, pp 122- 123, in the *Yale Ben Jonson*, ed. Stephen Orgel, New Haven, London, Yale University Press, 1969.

(v) Car c'est mon devoir, Ma maîtresse étant un laideron, de lui trouver de la beauté. *Love's Mistress*, V,ii

(vi)Le propos de la pièce, donc, n'est pas précisément exprimé dans son titre ; on le trouve plutôt dans le spectacle-ou le

d'introduire de la variété dans l'action. Selon Dolora Cunningham

The anti-masque is not a masque but a spectacle of strangeness; it is not magnificent, where the main masque is by definition magnificent, but it is strictly accordant with the device of the main masque. Its main function is to provide a purposeful variety within a given masque [...] <sup>17</sup> (ix)

Cela pourrait expliquer que chaque élément de l'histoire principale trouve un pendant dans celle du bouffon et des bergers. Cependant, cette binarité qui chez Ben Jonson a une simple fonction de contrepoint peut sembler plus proche d'une démarche comique ou parodique chez Heywood. Celui-ci semble en effet utiliser l'antimasque comme anti-monde, comme monde renversé, processus fréquemment utilisé par les auteurs de comédie, comme le Shakespeare de *A Midsummer Night's Dream*.

Dans *Love's Mistress*, le dramaturge s'est fait maître du contrepoint en créant des équivalents comiques des personnages du masque principal et de leurs actions. Le couple Cupidon / Psyché n'est pas seulement dédoublé par celui de Corydon et Amaryllis, mais encore par la paire – tout à fait réticente – que forment Apulée et Midas. Si Apulée est adorateur d'Apollon, Midas et son fils sont les champions de Pan. A la cinquième scène de l'acte I, Cupidon fait l'éloge de sa belle :

How lovely is my Psyche, earth's too base  
To be possessed if her celestial form.  
[...] And therefore shall she live in Cupid's bower,  
For she deserves to be Love's paramour.  
Oh how thy fair eyes wound me; <sup>18</sup> (x)

A la deuxième scène de l'acte IV, Corydon fait aussi, contre toute raison, l'éloge de sa maîtresse, qui culmine en un éloge de ses défauts à la manière du sonnet 118 de Shakespeare (*My mistress' eyes are nothing like the sun*) :

Her eyes, though dim, do seem clear,  
And they of rheum can well dispose;  
The one doth blink, the other blear,  
In pearl drops striving with her nose. <sup>19</sup> (xi)

---

débat- entre deux opinions opposées sur l'esthétique. *Love's Mistress* nous offre une foison de dialogue, de débat et de spectacle, qui doivent nous permettre de juger du *prodesse* aussi bien que du *delectare* de la « fable de fond » de Heywood. Ce débat entre l'Art et l'Ignorance trouve son origine dans la présentation de l'histoire de Cupidon et de Psyché, sur laquelle les deux parties sont libres d'exprimer leur opinion critique. *Love's Mistress*, introduction de R.C. Shady, p.lxix

<sup>17</sup> Dolora Cunningham, « The Jonsonian Masque as a Literary Form », *English Literary History*, 22, 1955, p. 111

<sup>18</sup> *Love's Mistress*, I, v, 55-62.

<sup>19</sup> *Ibid*, IV, ii, 59-62.

(vii) Sot ! Tu ne comprends rien. Comprends du moins ceci :

Psyché est *Anima*, Psyché est l'Ame

*Ibid*, I, vi, 56-57

(viii) Nous voici tous deux en lice - l'Art ici,

Là, l'Ignorance. *Ibid*, i, i, 82-83

(ix) L'antimasque n'est pas un masque, mais le spectacle de l'étrange ; il ne fait pas usage de la magnificence, alors que la magnificence est ce qui définit le masque ; cependant, il est en accord parfait avec l'économie générale du masque principal. Sa fonction majeure est de fournir à un masque donné une variété bien réfléchie.

(x) Comme ma Psyché est belle, la terre est trop vile

Pour hériter de sa forme si céleste (...)

Elle vivra dans le verger de Cupidon

Car elle mérite d'être l'amante de l'Amour.

Oh, comme tes yeux me blessent.

*Love's mistress*, I, v, 55- 62

(xi) Ses yeux, bien qu'éteints, semblent briller,

Car ils disposent bien de ses humeurs liquides,

L'un cligne et l'autre pleure

En des gouttes de perle qui rivalisent avec son nez.

A la poésie amoureuse « modèle » que propose Cupidon, répond un contre-blason satirique des amours pastorales. Le spectateur est ainsi quasi systématiquement confronté à deux modes d'écriture contradictoires, le récit mythologique des amours de Cupidon et Psyché étant, par exemple, dédoublé par une évocation burlesque du siège de Troie (II, iii).

Dans *Love's Mistress* cependant, l'antimasque semble proposer, plus qu'une simple image inversée du masque, une véritable version burlesque et parodique de celui-ci. La guerre de Troie, telle qu'elle est racontée par le bouffon, devient une querelle de villageois, dans la veine burlesque du *Virgile Travesti* de Scarron :

This Troy was a village of some twenty houses; and Priam, as silly a fellow as I am; only loving to play the good-fellow, he had a great many bousing lads, whom he called sons. (xii)

Ménélas est désormais un paysan, Pâris un berger, Ajax un boucher et Hector un boulanger. Les poètes sont donc, selon le bouffon, de grands menteurs. On voit comment cette version burlesque de la guerre de Troie débouche sur une satire des poètes et de la culture humaniste :

What's Poets quoth a? What's *titule te patule* but « titles and pages », what's *propria que maribus* but « a proper man loves marrow bones »; (xiii)

C'est surtout du genre pastoral que se moque le bouffon, qui évoque « les amoretts [...] canzonets [...] pastorals [...] madrigals [...] »<sup>20</sup> que le poète adresse à sa Phyllis et à son Amaryllis. Bien que les opinions de Corydon soient discréditées par sa bêtise et sa folie, n'oublions pas que le rôle du bouffon est d'exprimer des vérités qui ne sont pas bonnes à dire. Il est possible que le bouffon soit ici le porte-parole d'intentions parodiques du dramaturge lui-même. Bien des éléments de *Love's Mistress* semblent en effet reprendre des *topoi* de la littérature pastorale et du roman précieux, particulièrement à la mode dans l'entourage d'Henriette-Marie. Après son réquisitoire contre l'amour, les poètes et la littérature classique, le bouffon est puni par Cupidon et se convertit à la fois à l'amour et à la poésie, devenant ainsi, d'un seul coup, le parfait amant Corydon. Ce berger amoureux a cependant l'inconvénient d'avoir une maîtresse singulièrement laide et une veine poétique plus rustique que lyrique, comme en témoigne la chanson qu'il propose au concours de chant entre Pan et Apollon. La culture antique elle-même, n'est pas épargnée. Les divinités de l'Olympe et les personnages mythologiques sont non seulement traités à la légère par les mortels d'Arcadie, Corydon en tête, qui balaie d'un revers de la main la figure de Cupidon et ses compagnons:

Cupid Coxcomb! Your satyrs are all sots, your fauns fools, and your Pan a pitiful poor fellow;<sup>21</sup> (xiv)

mais aussi par l'auteur lui-même, qui fait des bergers d'Arcadie des paysans sans esprit ni culture et des dieux des bourgeois accablés par les problèmes domestiques.<sup>22</sup> L'évocation de l'Olympe au premier et au quatrième acte nous montre en effet des personnages curieusement proches des bourgeois de la City Comedy : Vénus fait figure de femme au caractère assez fort et Cupidon apparaît comme un jeune polisson. Vulcain n'est plus tant un dieu qu'un forgeron anglais du dix-septième siècle. Le langage qu'il utilise et les idées qu'il exprime le rapprochent des personnages de l'antimasque. Voici, par exemple, sa réaction à la nouvelle de la mort d'Adonis :

---

*Love's Mistress*, IV, ii, 59-62

<sup>20</sup> *Ibid*, II, iii, 59-61

<sup>21</sup> *Ibid* II, iii, 11-12

<sup>22</sup> Seule Psyché semble échapper à la parodie, car elle représente le noyau inaltérable de l'histoire, comme nous le verrons.

(xii) Cette Troie était un village d'une vingtaine de maisons ; et Priam était un bonhomme pas moins bête que moi ; mais il aimait s'amuser et il avait beaucoup de garçons fêtards qu'il appelait ses fils. *Ibid*, II, iii, 59-61

(xiii) Qu'est-ce que les poètes, je vous le demande bien ? Qu'est-ce que *titule te patule*, sinon des « titres et des pages » qu'est-ce que *propria que maribus*, sinon « un homme comme il faut aime les os à moelle ». *Ibid*, II, iii, 75-76.

Le bouffon joue ici sur l'homophonie des différentes expressions en anglais.

(xiv) Au diable Cupidon ! Vos satyres sont tous des sots, vos faunes sont fats et votre Pan est un pauvre petit bonhomme



Ha ha ha! I laugh until my sides be sore,  
For joy that my wife's dandiprat is dead. (xv)

Homme au langage quotidien, Vulcain est aussi accablé des problèmes de l'homme du commun : sa femme le trompe et son fils vient lui demander de le réconcilier avec sa mère. S'il est traditionnel de représenter Vulcain comme un personnage comique, la scène de famille qui nous est présentée dans cette première scène de l'acte IV est inattendue dans un masque et fait plutôt penser à la comédie latine.

Les personnages de l'antimasque eux-mêmes débordent parfois de leur cadre pour envahir l'espace du masque, comme à l'acte III, où Corydon se fait le champion de Pan. Dolora Cunningham a remarqué que dans les masques de Ben Jonson, les représentants du désordre doivent être vaincus avant qu'arrivent sur scène les représentants de l'ordre, contrairement à ce qui se passe dans la comédie. Or, chez Heywood, les deux mondes ne sont pas juxtaposés, mais conjoints et il n'est pas rare de voir dans une même scène des personnages du masque et de l'antimasque.

C'est ce qui nous pousse à croire que Heywood, contrairement à Midas, n'a pas voulu donner la palme à l'antimasque, à la parodie, mais qu'il a tenté quelque chose de plus original : faire coexister deux pôles opposés, faire de ce matériau composite un tout cohérent sur le plan à la fois esthétique et conceptuel.

## **Textus ou poétique de l'hybride**

Le personnage d'Apulée n'est pas seulement le narrateur principal du masque de Thomas Heywood, c'est aussi une représentation allégorique de ce qui s'y passe. Lucius est en effet l'incarnation de l'hybride, un homme avec des oreilles d'âne. Or, si Midas – qui prend au cours de la pièce la même forme qu'Apulée – est un âne doté d'un corps humain, Apulée est désormais un homme sage malgré ses oreilles d'âne.

Nous avons montré plus haut les traits qui rapprochent Psyché et le bouffon qui tentent tous deux de voler la beauté divine. Jackson I. Cope<sup>23</sup> a insisté sur l'imbrication complexe des trois niveaux de la pièce : l'histoire d'Apulée-Midas, celle de Psyché et celle de Corydon. De même, le dramaturge n'hésite pas à varier les tons, allant jusqu'à changer de registre plusieurs fois dans une même scène. La première scène de l'acte IV est sans doute l'exemple le plus accompli de cette technique; elle nous présente une alternance entre les problèmes relationnels de la famille de Vulcain, sur un mode burlesque, et l'humiliante pénitence de Psyché, empreinte de noblesse tragique.

Une telle juxtaposition de tons (comique et tragique, lyrique et burlesque) ainsi que le rassemblement physique des personnages comiques et tragiques dans un même espace à un même moment pose un réel problème de genre. En effet, en choisissant de ne plus présenter les deux composantes du masque de façon juxtaposée, mais de façon conjointe, Heywood fait quelque chose de très important dans l'histoire du masque : il rompt l'équilibre précaire établi par Ben Jonson entre masque et antimasque, deux éléments présents sur une même scène mais qui restent strictement opposés malgré leur juxtaposition. La pièce penche dès lors vers le genre de la comédie, ou plutôt de la tragi-comédie.

Thomas Heywood's *Love's Mistress* is a court play, a play that even pretends to be a « masque », but one written by a city poet.<sup>24</sup> (xvi)

<sup>23</sup> Jackson I. Cope, *The Theatre and The Dream*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1973.

(xv) Ha, ha, ha ! je ris à m'en éclater les côtes

Je ris de joie à la mort du mignon de ma femme. *Love's Mistress*, IV, i, 5-6

<sup>24</sup> Jackson I. Cope, *The Theatre and The Dream*.

(xvi) *Love's Mistress* de Thomas Heywood est une pièce de cour, une pièce qui prétend même être un « masque » mais

Heywood, rappelons-le, essaie dans cette pièce de se concilier un double public : la cour et la ville. Le concours entre Apollon et Pan est donc comme l'image d'un débat sur les genres et leur séparation que la pièce elle-même met en scène, puisqu'elle est un masque qui emprunte de nombreux éléments à la comédie, mais aussi à la tragédie. De même que Lucius n'est ni tout à fait un âne, ni tout à fait un homme, la pièce n'est ni tout à fait comique, ni tout à fait lyrique. Bien plus, Heywood introduit aussi des tons appartenant à d'autres genres, comme le montre l'usage de l'écriture tragique dans la première scène de l'acte IV. On trouve également des échos de la *city comedy*, de la *romance* et de la pastorale. La pièce réussit à faire coexister des genres que l'on pourrait croire opposés. L'importance des passages comiques et le déroulement général de la pièce, qui progresse vers une fin de réconciliation entre les personnages et de consensus général a fait dire à certains que *Love's Mistress* penche du côté de la comédie. Selon Arthur Melville Clark, cette influence de la comédie n'est pas un signe de l'échec du masque, mais la preuve d'une union réussie entre deux genres :

*Love's Mistress* itself is a borderline piece between the masque and the drama. [...] It is nevertheless a genuine masque, with as many as four changes of scene in one act, four antimasques, compliments, allegorical significance, elaborate machinery, music, songs, and the final masque proper, « *A Dance of Cupid, Psyche, the gods and goddesses* », in which Cupid invites the spectators to join. But it is also a five-act play with a double plot, or a least a framework and an inset piece, and a series of comic episodes. Indeed, *Love's Mistress* is probably the best example of the reciprocal influences of the drama and the masque, for in it the two genera have coalesced in a most successful union<sup>25</sup>. (xvii)

Pourquoi l'auteur a-t-il fait un tel pari? Peut-être – s'il nous est permis de faire une hypothèse – pour montrer que le sujet importe peu et que c'est la manière dont on l'exprime qui compte avant tout.

### « **Homer was honourable** » : la question de la paraphrase

Dans son adresse aux lecteurs, le dramaturge fait référence à son texte comme à une « paraphrase » de celui d'Apulée. La paraphrase, à l'époque moderne, loin d'avoir le sens méprisant qu'on lui accorde souvent aujourd'hui, est un exercice littéraire fort goûté (en témoignent les nombreuses paraphrases des psaumes en poésie) qui correspond plutôt à ce que nous appelons la *réécriture*. A ce titre, il faudrait voir *Love's Mistress* non pas comme un masque qui se contenterait de reprendre l'histoire d'Eros et de Psyché pour fournir un sujet, mais un véritable effort de reprise de l'œuvre d'Apulée dans un autre médium, le théâtre. La distinction peut sembler infime, mais elle est essentielle, car elle nous montre que le mythe d'Eros et de Psyché n'a pas ici un simple statut de matière première, mais constitue pour l'auteur une base littéraire pour son travail. Pour saisir la distinction, on peut comparer la démarche de Heywood à celle de Shakespeare quand il reprend les chroniques de Holinshed. En effet, si Shakespeare se contente d'utiliser les chroniques de Holinshed comme une matière première, de puiser dedans en sélectionnant les détails qui l'intéressent le plus, Heywood reprend assez fidèlement le texte d'Apulée (en en modifiant certes l'agencement) et vise surtout à raconter la même histoire, transposée.

Cette transposition est tout d'abord temporelle, car les personnages du conte d'Apulée appartiennent

---

qui est écrite par un auteur de comédies bourgeoises.

<sup>25</sup> A.M. Clark, op. cité, p. 225.

(xvii) *Love's Mistress* elle-même est une œuvre à mi-chemin entre le masque (NdA : le masque est vu ici comme un divertissement visuel plutôt qu'un genre théâtral) et l'œuvre théâtrale (...). Cependant, c'est véritablement un masque, avec jusqu'à quatre changements de décor en un seul acte, quatre antimasques, des compliments, des sens allégoriques, des machines sophistiquées, de la musique, des chansons et le masque final lui-même, « une danse de Cupidon, Psyché, les dieux et les déesses », où Cupidon invite les spectateurs à se joindre aux artistes. Mais c'est aussi une pièce en cinq actes avec une double intrigue, ou du moins un cadre et une histoire enchâssée, et une série d'épisodes comiques. *Love's Mistress* est probablement, en effet, le meilleur exemple des influences réciproques du théâtre et du masque, car dans cette œuvre les deux genres ont fusionné en une union fort réussie.

désormais tout autant à l'Angleterre du début du dix-septième siècle qu'à l'antiquité. La transformation burlesque des dieux en bons bourgeois et des bergers en paysans, évoquée plus haut, a aussi pour effet de rapprocher les personnages du quotidien du spectateur. Les bergers et les dieux sont certes ridicules, mais ils sont surtout des hommes de leur temps, tout simplement, et leurs défauts sont ceux de l'homme de la rue. Était-ce là pour la cour une occasion de se gausser de la ville? Peut-être, mais nous pensons que Heywood a surtout voulu transposer le conte d'Apulée à son époque.

Les personnages de Heywood adoptent non seulement le langage et les habitudes des anglais modernes, mais aussi leurs mœurs et leurs croyances. La fable de Psyché se fait chrétienne et sa disgrâce prend des allures de bannissement de l'Éden : Borée est chargé de rendre la terre stérile et Psyché, nouvelle Ève, est bannie, tandis que Cupidon ordonne à Zéphir de détruire la vallée où se trouve Psyché :

Resign thy office to the boistr'ous north;  
Bid famine ride upon his frozen wings,  
Till they be blasted with his pois'nous breath.<sup>26</sup> (xviii)

L'actualisation du texte d'Apulée est cependant d'importance assez relative, car le véritable enjeu de la réécriture est l'adaptation à un autre médium. Raymond C. Shady a insisté sur le fait que l'essentiel de l'effort de Thomas Heywood porte en effet sur la transposition de l'histoire de Cupidon et Psyché au théâtre et les divers changements que cela a impliqué :

The play is Apuleian only in paraphrase, the source clearly subordinate to dramatization.<sup>27</sup> (xix)

La difficulté essentielle provient du fait que le théâtre est un art visuel plutôt que narratif. Les longues descriptions du texte originel sont donc à exclure. En outre, même dans le cadre d'un masque – qui ne se prive pas de décors et de machines – il est des éléments de la fable qui sont malaisés à représenter. Il en est ainsi de l'ascension de Psyché vers le rocher où elle doit rencontrer le mari qui lui est destiné. Dans l'impossibilité de montrer cette effrayante ascension, le dramaturge anglais s'inspire de ses prédécesseurs grecs en insérant un chœur à l'antique composé des proches de l'infortunée, chargé de décrire et commenter l'action :

*Admetus* : What pains the poor girls takes; see how she strives (xx)  
Against the swelling bosom of the hill.  
*Menetius* : See, the kind brambles, as enamoured of her,  
Circle her beauty in their catching arms,  
Wooing her to come back, as who should say,  
« Thou run'st too fast to death; sweet Psyche stay. » (xx)

Ce chœur nous donne à voir l'action aussi effectivement que la description du texte d'Apulée.

L'écriture dramatique exige une certaine rapidité ou variété, de façon à soutenir l'attention du

<sup>26</sup> *Love's Mistress*, III, i, 51-53.

(xviii) Laisse ta place au nord tumultueux  
demande à la famine de se nicher dans ses ailes glacées,  
Jusqu'à qu'ils soient anéantis par son haleine empoisonnée.

<sup>27</sup> Raymond C. Shady, op. cité, introduction, p. xliv.

(xix) la pièce ne s'inspire d'Apulée que pour le paraphraser, la source est clairement subordonnée à la transposition théâtrale.

(xx) Admetus : Voyez quelle peine prend la jeune fille,  
Voyez sa lutte contre le flanc gonflé de la colline  
Menetius ; Voyez les ronces généreuses qui, comme amoureuses d'elle,  
L'encerclent et l'agrippent de leurs bras  
Et la supplient de revenir, comme pour dire,  
« Tu cours trop vite à la mort, reste, chère Psyché » *Love's Mistress*, I, iv, 24-29

spectateur. Deux solutions à ce problème ont été trouvées : passer rapidement sur certaines scènes – le début de l'histoire de Psyché commence in *medias res* sans l'introduction habituelle de la situation exceptionnelle de Psyché, qui n'est évoquée que par la bouche des personnages concernés – et introduire des contrepoints comiques et des danses à intervalles réguliers.

La paraphrase d'Apulée n'exclut pas la présence d'éléments hétérogènes à l'histoire de Cupidon et Psyché et Heywood a choisi de s'inspirer d'autres auteurs qu'Apulée. Le concours entre Apollon et Pan et l'histoire de Midas sont inspirés d'Ovide, le siège de Troie rappelle Homère. Les mots du bouffon pourraient être ceux de l'auteur :

Homer was honourable, Hesiod heroical, Virgil a viceregent, Naso notorious, Martial a provost,  
Juvenal a jovial lad, and Persius a paramount.<sup>28</sup> (xxi)

*Love's Mistress* fait presque figure de manuel de réécriture. Cette omniprésence de la paraphrase ne va pas, selon nous, sans une réflexion théorique sur la paraphrase.

La réécriture burlesque, comme celle du siège de Troie (III, ii), ne découle pas d'une pure démarche parodique, mais vise aussi à nous faire comprendre que c'est le mode d'écriture, la *manière*, qui varie, plutôt que le sujet. De même que la maîtresse de Corydon est belle si l'on sait la louer, l'histoire de Troie est ridicule quand elle est contée par un autre qu'Homère (II. ii). Même la pièce proposée par Heywood/Apulée aurait pu être toute autre si, par exemple, elle avait été contée par Midas, qui résume en ces termes l'argument tiré d'Apulée

And for thy scene, thou brings't here on the stage  
A young green-sickness baggage to run after  
A little ape-faced boy thou term'st a god!  
Is not this most absurd?<sup>29</sup> (xxii)

Or, s'il est vrai qu'un sujet noble peut être traité de façon burlesque, il n'en est pas moins vrai que d'une scène burlesque on peut tirer des vérités sérieuses, comme l'alchimiste tire l'or du plomb. Dans l'adresse au lecteur, l'auteur, parlant de sa source littéraire, dit :

The argument is taken from Apuleius, an excellent moral, if truly understood, and may be called a golden truth contained in a leaden fable<sup>30</sup> [...] (xxiii)

Le dramaturge espère qu'on pourra en dire autant de sa pièce.

Cette métaphore de l'alchimie, « a golden truth in a leaden fable », vise à montrer que si l'or naît du plomb, le beau et le vrai peuvent surgir du composite, même du laid. C'est ainsi qu'à la suite de Shakespeare (sonnet 118), Heywood fait dire à son bouffon à propos de sa maîtresse vieille et laide :

Oh, that all or any of you could, like me, look upon her with the eyes of poetry, I would then let you know what I have made of her.<sup>31</sup> (xxiv)

<sup>28</sup> *Love's Mistress*, IV, i, 11-13. Un marshall-provost était un chef de police

(xxi) Homère était honorable, Hésiode héroïque, Virgile un vicerégent, Nason était notoire, Martial était un préfet, Juvénal un jeune homme jovial et Persée un parangon.

<sup>29</sup> *Ibid* I, vi, 52-55.

(xxii) Et pour ton histoire, tu amènes sur scène  
une petite coquine anémiée qui court après  
Un jeune vaurien que tu appelles un dieu !  
N'est-ce pas absurde ?

<sup>30</sup> *Ibid*, « To the Reader »

(xxiii) l'argument est tiré d'Apulée, c'est une morale excellente si on la comprend bien et qu'on peut appeler une vérité d'or contenue dans une fable de plomb.

<sup>31</sup> *Love's Mistress*, IV, ii, 46-48.

(xxiv) Ah si seulement vous pouviez tous- ou du moins l'un d'entre vous- la voir comme moi avec les yeux du poète, je vous dirais alors ce que j'en ai fait.

Cette scène sert bien sûr à parodier le discours d'Apulée, défenseur des muses, mais elle contient aussi une réflexion sur les métamorphoses que peut susciter le poète.

### **Conclusion : « How ar't thou Apuleius, retransformed? »**

La pièce entière est d'emblée placée, en effet, sous le signe d'une interrogation sur la métamorphose, sa valeur et les conditions de son apparition, puisque *Love's Mistress* commence avec ces questions d'Apulée :

*Apuleius* : How art thou, Apuleius, retransformed?  
Or else how cam'st thou metamorphosed first  
Into an ass?<sup>32</sup>

« Comment es-tu retransformé? Ou comment vins-tu d'abord à être métamorphosé en âne? » Ce qui intrigue Apulée, c'est la possibilité de la métamorphose, mais aussi ses modalités, *how* signifiant à la fois *comment* et *de quelle façon*. On pourrait ajouter la question *pourquoi*?

L'exercice de paraphrase auquel se livre Heywood semble répondre à la question *de quelle façon*? La pièce elle-même constitue une réponse à cette question. *Comment*? Par la plume de l'écrivain, comme le montrent les réflexions du bouffon Corydon sur les beautés que la poésie peut conférer à sa mie.

Pourquoi, enfin, avoir métamorphosé, ou plutôt « retransformé » Lucius? Comment justifier la réécriture? Pourquoi l'avoir enlevé à Apulée pour en faire Lucius/Apulée, défenseur des poètes et maîtres des cérémonies du masque? Pour montrer qu'à partir d'éléments et de traditions disparates on peut faire un tout cohérent, que de fils divers on peut faire un *textus*. Sans doute aussi pour justifier la métamorphose qui a la curieuse caractéristique de représenter une continuité d'être au sein du changement de forme. Ainsi, la pièce de Heywood se veut, même si elle est une nouvelle version de l'histoire de Psyché, « a golden truth in a leaden fable », tout comme celle d'Apulée.

Le dramaturge anglais nous engage aussi à réfléchir sur la possibilité qu'une morale cohérente, « a golden truth », émerge d'une œuvre composite – à la fois masque, comédie, tragédie, épopée – « a leaden fable », idée qui peut faire penser à celles d'un certain Giambattista Guarini, inventeur et théoricien de la tragi-comédie.

---

<sup>32</sup> *Ibid*, I, i, 1-3.