

Richard Hillman, « Le devenir de la polémique autour du roi Jean
dans le théâtre élisabéthain »,

Théâtre et polémique religieuse, 2014,

mis en ligne en Juillet 2014,

URL stable <<https://sceneeuropenne.univ-tours.fr/regards/theatre-polemique>>.

Collection : Regards croisés sur la scène européenne
est publié par le **Centre d'Études Supérieures de la Renaissance**
Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 7323

Responsable de la publication

Philippe VENDRIX

Responsable scientifique

Juan Carlos GARROT ZAMBRANA

Mentions légales

Copyright © 2014 - CESR. Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

Date de création

Juillet 2014



Le devenir de la polémique autour du roi Jean dans le théâtre élisabéthain

Richard Hillman

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance-CNRS/Tours

On peut prendre comme point de départ l'évidence qu'aucun personnage historique connu n'entre dans un texte dramatique nu, pur ou innocent, sans bagage culturel et idéologique. Et l'on peut se fonder théoriquement sur Paul Ricoeur, d'après qui le processus mimétique qui rend « littéraire » du matériau d'ordre « réel » commence par un état de « pré-textualité » comportant déjà du sens symbolique, grâce à la perception même de l'objet en tant que tel¹.

Toutefois le cas du roi Jean reste un peu particulier. Comme le démontre Pauline Ruberry-Blanc dans son article du présent volume, malgré sa mauvaise réputation jusqu'à la Réforme, qui subsistait d'ailleurs pendant la Renaissance dans les histoires populaires de Robin des Bois, entre autres, il a bénéficié d'une réhabilitation remarquable, grâce à l'analogie forgée entre sa lutte contre l'église romaine et celle d'Henri VIII. Son royaume et lui-même seraient devenus les victimes de la tyrannie papale, exercée en faveur, et par le moyen, d'ecclésiastiques corrompus, une tyrannie telle que seuls la prudence et le courage d'Henri, évidemment, auraient réussi à détourner définitivement. La façon dont Bale a mis sur scène cette version révisionniste de l'histoire nous indique jusqu'à quel point, dans la propagande commanditée par Thomas Cromwell, en particulier, le personnage historique a été blanchi pour jouer son rôle dans un tableau nettement noir et blanc².

C'est un tableau dont la période élisabéthaine hérite, comme en témoigne la représentation de la pièce de Bale devant la reine en 1560. La chronique dite de Holinshed – dont la deuxième édition paraît en 1587 – brosse un portrait beaucoup

1. Voir à ce sujet surtout RICOEUR, 2000.
2. Sur cette propagande en général, voir LEVIN, 1980.

plus nuancé, plus mitigé, mais elle clôt avec un sommaire rappelant clairement l'orientation de Bale. Après avoir mis en doute les portraits négatifs contemporains probablement dus, il le suggère, au ressentiment du clergé, le chroniqueur donne son avis :

Certainlie it should seeme the man had a princelie heart in him, and wanted nothing but faithful subjects to have assisted him in revenging such wrongs as were doone and offered by the French king and others. Moreover, the pride and pretended authoritie of the cleargie [on pense bien là à Usurpid Power] he could not well abide, when they went about to wrest out of his hénds the prorogative of his princelie rule and government³.

D'une manière un peu surprenante, le récit figurant dans les *Acts and Momuments* du martyrologue John Foxe (1570) s'avère équivoque, justement, sur la question du martyr, dans la mesure où la version la plus répandue maintenant de la mort de Jean, son empoisonnement par un moine, n'est pas présentée comme une vérité établie, hors de doute. Toutefois, il n'y a pas de doute sur les grandes lignes de sa lutte contre Rome. Le fait est que n'importe quel dramaturge de l'époque qui se serait mis en tête de représenter l'histoire de Jean devait tenir compte de la charge symbolique considérable que portait déjà le personnage pour le public et qui a été validé, dans une mesure considérable, par le discours « officiel ».

De ce point de vue, je m'intéresse particulièrement ici à la façon dont deux représentations dramatiques des années 1590 traitent essentiellement du même matériau tellement connoté. Par le biais de *The Troublesome Raigne of King John* [Le règne troublé du roi Jean] (probablement par George Peele, publiée en 1591) et *The Life and Death of King John* [La vie et la mort du roi Jean] de Shakespeare (probablement datable en 1594-1595), le cas du roi Jean nous offre une occasion d'examiner la relation entre théâtre et polémique d'un point de vue peu habituel, à savoir, de considérer comment un dramaturge héritier d'un personnage ou d'une situation historique profondément imprégnée par la propagande peut adapter ce bagage, voire, dans les limites du possible, le neutraliser. Le premier procédé semble être celui de *The Troublesome Raigne* ; le deuxième est mis en œuvre, *grosso modo*, dans *King John*.

Ces processus ne dépendent en aucun cas d'une connaissance du texte de Bale, qui était resté manuscrit et dont aucune influence particulière ne peut être tracée. En revanche, il existe une relation étroite, quoique controversée, entre les pièces élisabéthaines elles-mêmes. Aussi pour composer *King John*, Shakespeare a-t-il très

3. HOLINSHED, 1587, cité dans BULLOUGH, 1962, vol. IV, p. 49.

certainement révisé *The Troublesome Raigne* en la suivant parfois scène par scène, voire tirade par tirade. Mais, comme sur plusieurs questions shakespeariennes, d'autres théories divergentes, parfois farfelues, circulent. La question de la relation précise entre les pièces devient moins importante dans la mesure où elles devaient toutes les deux tenir compte d'une même polémique préexistante. Quant aux intentions politico-religieuses des deux auteurs, dont l'identité d'un est incertaine, elles doivent rester, en comparaison avec celles de Bale, obscures, même si leurs différentes façons d'engager le matériau, et ce qui semble être l'intervalle chronologique entre les deux pièces, donnent certaines indications suggestives.

Il s'agit dans les deux cas d'une approche de la mise en scène de l'histoire caractéristique de ce genre répandu sur les scènes publiques londoniennes des années 1580 et 1590 et porté à son apogée par Shakespeare. Ce genre nommé « *chronicle history play* » désigne des pièces basées sur les chroniques, surtout sur celle de Holinshed. J'ai déjà fait remarquer que la version très détaillée de l'histoire du roi Jean donnée par ce chroniqueur et compilée à partir de plusieurs sources, est loin d'être de la propagande pure, et c'est dans la nature du genre que les dramaturges doivent continuellement faire des choix de ce qu'ils vont mettre sur scène et comment. La prémisse est la représentation sous forme dramatique, non pas des vies ou des événements exemplaires, mais de la réalité vécue dans sa complexité. Donc, si des associations allégoriques ou symboliques surgissent au fur et à mesure pour s'accrocher à certains éléments, c'est l'aspect concret qui prime.

Cela veut dire qu'il n'y pas de place sur scène, notamment, pour un personnage nommé « England ». Pour autant, l'idée de l'identité, de la souveraineté, même de la survivance nationale se fait sentir dans les deux pièces comme étant le fil conducteur, l'enjeu constant et ultime. D'où, on peut le proposer, la création dans les deux d'un personnage totalement absent du récit de Holinshed, Philip Falconbridge, censé être le fils bâtard de Richard Cœur-de-Lion, qui renonce à une autre paternité pour prêter son aide à son roi, une aide très dynamique car animée par l'énergie comique traditionnellement associée au personnage-type du Vice. C'est une façon de renforcer l'esprit nationaliste dans les deux pièces, et de le recentrer, conformément à Holinshed, sur la lutte contre la France. Les deux pièces débutent par l'ambassade envoyée auprès de Jean par Philippe Auguste de France pour lui lancer le défi au nom d'Arthur, le jeune fils du frère aîné de Jean, Geoffrey. S'ensuit la guerre, avec les interventions de l'Église qu'on connaît. Les envahisseurs français, ayant pour chef le dauphin Louis, sont très présents pendant la deuxième moitié des deux pièces, et c'est eux qui provoquent (ou ins-

pirent) la tirade patriotique du Bâtard qui sonne la dernière note. En revanche, chez Bale, Sedicyon fait mention des Français simplement comme un instrument par lequel la papauté va pousser le roi anglais à sa destruction ; aucun Français ne monte sur scène.

Si le personnage intrus du Bâtard lie les deux pièces élisabéthaines, il opère aussi, dès le début et jusqu'à la fin, une bifurcation significative. Dans la pièce attribuée à Peele, en associant l'héritage du glorieux roi Richard à l'occupant actuel du trône, il renforce implicitement non seulement le pouvoir royal mais sa légitimité, qui est mise en question seulement par les revendications d'Arthur. Dans le *King John* de Shakespeare, par contraste, même la mère du roi chuchote dans son oreille, au cours de la première scène, l'idée que son droit au trône soit très discutable. Ainsi le statut illégitime de ce représentant de Richard porte-t-il atteinte, indirectement, à la position morale de Jean, malgré le rôle du dernier, toujours maintenu, de champion de l'Angleterre contre ses ennemis.

Dans *King John*, comme traditionnellement chez Shakespeare, les défaites essuyées par les Anglais contre les Français deviennent la mesure de leurs propres défaillances, et, notamment, de leurs divisions internes. C'est par exemple la leçon de *Henri VI*, première partie, pièce dans laquelle la sorcellerie supposée de Jeanne d'Arc s'avère finalement secondaire. C'est également le message livré au public par le Bâtard à la toute fin de *King John* :

This England never did, nor never shall,
Lie at the proud foot of a conqueror,
But when it first did help to wound itself.
Now these her princes are come home again,
Come the three corners of the world in arms
And we shall shock them. Nought shall make us rue,
If England to itself do rest but true. (Shakespeare, 1997, V.vii.112-118)

On remarquera ici que « England » est redevenue une allégorie, sinon un personnage. L'évocation fait partie aussi de la conclusion de *The Troublesome Raigne* (« Let England live but true within it selfe » [*Troublesome Raigne*, 1962, 2^e partie, v. 1187]), à cette différence près que le dramaturge insiste avec spécificité, et non par le biais d'une métaphore confortable (« come home again ») sur le crime des nobles. Alors que Shakespeare, dans sa conclusion, présente une affaire exclusivement anglaise et se contente de faire narrer le retrait du dauphin, l'auteur de la pièce analogue met ce dernier sur scène pour affirmer crûment :

It bootes not me,
 Nor any Prince nor power of Christendome,
 To seeke to win this Iland *Albion*,
 Unles he have a partie in the Realme
 By treason for to help him in his warres. (*Troublesome Raigne*, 1962, 2^e partie, v. 1167-1171)

Quant aux « three corners of the world » shakepeariens, ils sont nommés avec une clarté évidente : « If *Englands* Peeres and people joyne in one, / Nor Pope, nor *Fraunce*, nor *Spaine* can doo them wrong » (*Troublesome Raigne*, 1962, 2^e partie, v. 1195-1196). On s'approprie ici avec véhémence l'héritage polémique autour de Jean, mais en mettant le pape et la France au même plan, et l'on y ajoute encore un « power of Christendome », l'Espagne. Car quelque soit la date précise de la pièce, l'Armada n'est pas loin. On est très loin, en revanche, de l'époque où Henri VIII récusait l'autorité romaine mais cherchait à convaincre les puissances européennes qu'il restait bon catholique malgré tout.

Poursuivons cette identification entre l'Église catholique et la France qui sert à recentrer la polémique dans *The Troublesome Raigne*. Encore une fois, le personnage du Bâtard s'avère instrumental. Dans une succession de scènes mouvementées, il défend et souvent encourage un roi trop faible pour résister aux dangers émanant de ces deux ennemis, et sa rhétorique patriotique et anticatholique dépasse de loin celle du roi lui-même. Une scène comique d'ailleurs (scène XI de la 1^{re} partie) anticipe – ou plutôt récapitule – la dissolution des monastères. C'est clairement en rappelant Henri VIII que Jean donne sa charge au Bâtard :

[...] we will to *England* now,
 And take some order with our Popelings there,
 That swell with pride, and fat of lay mens lands.
Philip I make thee chiefe in this affaire,
 Ransack the Abbeyes, Cloysters, Priories,
 Convert their coyne unto my souldiers use :
 And whatsoere he be within my Land,
 That goes to *Rome* for justice and for law,
 While he may have his right within the Realme,
 Let him be judgde a traitor to the State,
 And suffer as an enemie to *England*. (*Troublesome Raigne*, 1962, 1^{re} partie, v. 1102-1112)

Deux scènes plus tard, le Bâtard est montré en train d'exposer l'hypocrisie des religieux, dont il cherche l'argent caché pour son roi, par une mise en scène ridicule de l'accusation protestante classique de dépravation sexuelle pratiquée

entre moines et nonnes. Au moment où le roi cède au légat papal, le Bâtard prend le relais de la résistance : « A proper jest, when Kings must stoop to Friers, / Neede hath no law [c'est-à-dire, je crois, 'pas besoin de loi'], when Frier [sic] must be Kings » (*Troublesome Raigne*, 1962, 2^e partie, v. 639-640). Il s'attaque aux pairs atteints de « fell traytorisme » (v. 459) dans des termes qui auraient sans doute plu à Bale et à son roi, lui aussi « annoynted by the Lord » (v. 463), en posant la question rhétorique : « doth a Pope, a Priest, a man of pride / Give charters for the lives of lawfull Kings? » (v. 468-469).

Pour le public anglais de l'époque, ces dernières paroles auraient clairement rappelé la menace d'assassinat qui planait, suite à l'excommunication papale, sur la reine Élisabeth, bien sûr, mais aussi, en France, sur Henri de Navarre. Et si la pièce a été jouée après le 2 août 1589 – ce qui paraît fort probable – ce public anglais aurait sans doute mis l'acte de Jacques Clément dans le même panier. Il ne faut pas oublier que le texte évoque la France contemporaine à travers la représentation des pairs révoltés qui jurent fidélité au dauphin sur l'autel de Saint Edmond, en pervertissant ainsi la religion supposée native des Anglais. Les nobles prennent pour prétexte (« cloke » [*Troublesome Raigne*, 1962, 2^e partie, v. 356]) un saint pèlerinage pour former une « league of high resolve » (v. 364) par laquelle ils vont, selon le Bâtard, « Ayd Lewes, leave God, kill John, please hell » (v. 475). Sur place, le dauphin les accueille dans des termes tout à fait parlant – « Thanks to you all of this religious league, / A holy knot of Catholique consent » (v. 544-545) – et reçoit de Salisbury un serment en faveur de « this holy League » (v. 562) prononcé « upon the Altar, and by the holy Armie of Saints » (v. 566-567). La cible immédiate du dramaturge est-elle les nobles français adhérents de la Sainte Ligue ou les réfractaires anglais qui se joignaient aux partisans de la Ligue pour conspirer contre leur prince protestant – ou les deux ?

C'est définitivement cette double cible qu'attaque Christopher Marlowe dans *The Massacre at Paris*, qu'on peut dater avec confiance entre 1592 et 1593⁴. Sur le corps de Henri duc de Guise, assassiné sur son ordre, le roi Henri III de Marlowe prononce une liste des crimes du chef de la Ligue, y compris son instigation de « foreign wars and civil brawls » (Marlowe, 1968, xxi.100) et son incitation des catholiques anglais exilés en France « To hatch forth treason 'gainst their natural queen » (xxi.103). Puis il se présente comme victime de l'alliance entre Guise, le

4. Voir mon article, HILLMAN, 2008, où je propose que Marlowe a été influencé par *Le Guysien*, de Simon Belyard, une pièce polémique ligueuse éditée en 1592.

pape et l'Espagne formée pour diviser son pays et le destituer, voire le tuer. Et à la toute fin de la pièce, après le coup de Jacques Clément, il envoie un avertissement à sa « sister England » (xxiv.50) pour qu'elle se protège contre de tels traîtres. Elle mérite bien la grâce de Dieu, dit-il, « for hating papistry » (69), et il promet au roi de Navarre et à l'ambassadeur d'Angleterre de s'attaquer au « papal monarch » (58) si jamais il survit.

Je cite la pièce éminemment polémique de Marlowe parce qu'il semble que le dramaturge y ait cherché à appliquer le modèle du roi Jean, comme développé récemment dans *The Troublesome Raigne*, au roi Henri III de France. Qu'il s'agisse d'une influence allant au-delà des lieux communs de la propagande protestante se constate notamment dans la représentation de Jacques Clément. Marlowe fabrique une scène où le frère se présente spontanément à Dumaine (Charles, duc de Mayenne), qui cherche un moyen de venger l'exécution de Guise ; le religieux se porte volontaire pour tuer le roi, parce que « the deed is meritorious » (xxiii.28), faisant écho ainsi à la permission papale d'éliminer des monarques hérétiques⁵. Vraisemblablement Marlowe puise directement dans *The Troublesome Raigne*, qui fournit une scène élaborée entre le moine empoisonneur du roi et son abbé. Déjà le dauphin a envisagé de se servir des nobles révoltés, qu'il compte finalement trahir, comme « a precious poyson » (*Troublesome Raigne*, 1962, 2^e partie, v. 597) contre le roi. Le poison est l'instrument machiavélique par excellence, bien entendu – chez Marlowe, même le couteau de Jacques Clément est empoisonné.

Le moine dans *The Troublesome Raigne* prétend comme mobile son désir de venger les actes et les paroles de Jean nuisibles à l'Eglise, ce qui semble nouveau parmi les récits. Bale avait suivi une version conservée dans la chronique de Holinshed, où Dyssymulacyon, alias Simon of Swynsett, s'indigne de la hausse prévue du prix du pain. De toute façon, la version de *The Troublesome Raigne* est d'une efficacité propagandiste indéniable, permettant au Bâtard d'enfoncer le clou : « This is the fruite of Poperie, when true Kings / Are slaine and shouldred out by Monkes and Friers » (*Troublesome Raigne*, 1962, 2^e partie, v. 1093-1094). Et tandis que Bale avait déjà, tout comme l'abbé dans *The Troublesome Raigne*, mis en scène Sedicyon faisant promettre à l'empoisonneur de faire prier pour lui pour l'exempter du purgatoire (doctrine constituant une bête noire pour les Protestants), dans la pièce ultérieure figurent seulement, à plusieurs reprises, le thème et le mot de « merit »

5. Voir ma discussion de ce point dans HILLMAN, 2002 : 59 et 206, n. 22.

(*Troublesome Raigne*, 1962, 2^e partie, v. 879, 881, 922, 925). Marlowe répète textuellement une des phrases : « the deede is meritorious » (v. 925).

Il est grand temps de faire la comparaison sur ces points avec *King John* de Shakespeare. En l'occurrence, c'est assez vite fait. Simplement, sa réécriture de *The Troublesome Raigne* – fondons-nous sur cette hypothèse – supprime ou du moins mouchète les éléments polémiques les plus pointus, tout en les rappelant de loin, pour ainsi dire. Aussi, par exemple, alors que chez Shakespeare le roi envoie également le Bâtard chercher de l'argent chez les religieux, il lui intime l'ordre dans des termes métaphoriques, plutôt doux que satiriques, et imprégnés d'une spiritualité positive :

[...] see thou shake the bags
Of hoarding abbots, imprisoned angels
Set at liberty. (Shakespeare, 1997, III.iii.7-9)

Bien que Pandulpho parle du Bâtard plus tard comme « ransacking the Church » (Shakespeare, 1997, III.iv.173), cela fait partie d'une rhétorique de persuasion visant Lewis, et l'ecclésiastique ressemble plus à un diplomate rusé qu'à un instrument quasi-diablesque du pouvoir papal. De plus, bien que le Bâtard lui-même fasse mention brièvement de la somme récoltée auprès du clergé, non seulement les religieux ne sont-ils jamais introduits sur scène, mais son monologue est d'emblée détourné vers l'évocation du malaise psychologique affligeant le royaume en général :

But as I travell'd hither through the land,
I find the people strangely fantasied,
Possessed with rumors, full of idle dreams,
Not knowing what they fear, but full of fear. (Shakespeare, 1997, IV.iii.142-145)

Il en va ainsi pour deux autres épisodes essentiels à la polémique caustique de *The Troublesome Raigne*. Dans *King John* il n'y a pas de scène de conjuration ni de prise de serment collective de la part des pairs anglais révoltés : l'alliance avec les Français est un fait accompli lorsque on les voit avec Lewis, qui dit simplement qu'ils ont tous juré sur le « sacrament » (Shakespeare, 1997, V.ii.6), alors que Salisbury, à la différence frappante de sa contrepartie dans *The Troublesome Raigne*, exprime longuement son regret d'être contraint de prendre les armes contre son propre pays (8-39). On n'évoque pas de « sainte ligue », et le terme clé est réservé pour un autre contexte, lorsque le Bâtard apprend, et dénonce, la soumission du

roi au légat papal : « O inglorious league! » (Shakespeare, 1997, V.i.65). Comme le signale le mot « inglorious » d'ailleurs, ce qui le dégoûte est moins l'acceptation de l'autorité ecclésiastique que l'idée de capituler contre les envahisseurs, qu'il convient plutôt d'affronter sur le champ de bataille. C'est ainsi que la voix du Bâtard, qui reste loyal jusqu'au bout à Jean comme symbole de la nation, devient plus véritablement royal par comparaison.

L'idée de l'empoisonnement du roi par un moine est retenue par Shakespeare, mais encore une fois l'effet est feutré de façon remarquable. Rien ne se passe sur scène : un court échange entre Hubert, qui apporte la nouvelle, et le Bâtard fait allusion à l'assassin comme étant un « resolved villain » (Shakespeare, 1997, V.v.29), rien de plus. On ne témoigne d'aucun complot et aucun mobile n'est évoqué. Le Bâtard ne se livre pas à la vitupération, ne fait même pas mention de l'Église romaine, mais, désespéré, demande simplement l'indulgence du ciel pour les traîtres maintenant ralliés de nouveau à leur roi mourant.

La critique a souvent attiré l'attention sur la modération relative de *King John*, par rapport à *The Troublesome Raigne*, à l'égard du catholicisme. Diverses explications sont possibles, en commençant par l'hypothèse, très répandue de nos jours, que Shakespeare était lui-même un crypto-catholique. On peut également supposer que cette polémique virulente n'avait plus cours en 1594-1595, quand, notamment, la France d'Henri IV s'occupait assez bien de la Ligue moribonde et même de l'Espagne. Puis il y a des explications d'ordre artistique. Shakespeare, on pourrait le maintenir, s'intéressait surtout aux personnages complexes, aux situations ambiguës et aux problèmes moraux et politiques difficiles – d'où un roi Jean non seulement défaillant au plan royal et humain, mais qui manque, au niveau fondamental, de légitimité. L'approche simpliste et réductrice de *The Troublesome Raigne* aurait donc subi des modifications majeures. En revanche, tout le monde n'est pas en admiration devant le résultat : *King John* est rarement rangé parmi les chefs-d'œuvre shakespeariens, et Geoffrey Bullough va jusqu'à déprécier la pièce en comparaison avec *The Troublesome Raigne* à plusieurs égards. Il considère que Shakespeare laisse tomber beaucoup de belles occasions dramatiques comme s'il prenait les effets et le matériau de son précurseur pour acquis⁶.

6. Voir BULLOUGH, 1962, vol. IV, p. 22 : « [...] as if the reviser had at times deliberately refrained from repeating its effects, or its material, but had taken them for granted and alluded briefly to them while putting the stress in a different place ».

Cette dernière idée pourrait aussi être exprimée en termes structuraux, en disant que les éléments polémiques principaux de la tradition, et spécifiquement de *The Troublesome Raigne*, sont déplacés par Shakespeare vers les marges de son œuvre pour devenir des traces. Ce qui était central devient périphérique. Mais ce n'est pas tout. L'effet dépend de la visibilité de ce procédé, de la traçabilité de ces éléments. Car c'est ainsi qu'on peut se rendre compte du vide au centre de l'univers dramatique. Il s'agit, chez Shakespeare, d'une absence qui ne pourrait être comblée même par le démantèlement total de l'Église romaine en Angleterre. C'est cela qui est ordonné, du moins symboliquement, à la fin de *The Troublesome Raigne* par le nouveau roi Henri, le précurseur donc du huitième :

Let not a stone of *Swinsted* Abbey stand,
But pull the house about the Friers eares :
For they have kilde my Father and my King. (*Troublesome Raigne*, 1962, 2^e partie, v. 1140-1142)

Chez Shakespeare, par contre, la question religieuse n'est pas reprise ; le jeune fils du feu roi n'exprime que son deuil personnel, alors que le Bâtard prévoit sa propre disparition.

L'absence qui se fait sentir au centre de la pièce de Shakespeare est dotée d'un nom, un nom d'ailleurs particulièrement résonant : Arthur. Or, dans les deux pièces, les dramaturges présentent essentiellement la même histoire concernant le jeune neveu de Jean : il est emprisonné en Angleterre ; Jean enjoint à Hubert de l'éliminer (ou au moins dans *The Troublesome Raigne* de l'aveugler), mais ce dernier l'épargne par pitié ; néanmoins, Arthur est tué en chutant des remparts dans une tentative de fuite, et sa mort, dont la cause est largement imputée à Jean, devient un facteur majeur dans l'aliénation des pairs et du peuple anglais. Mais dans leur manière de traiter de cette sous-intrigue et du personnage-clé, les deux pièces divergent radicalement.

Dans *The Troublesome Raigne*, Arthur n'est pas particulièrement sympathique, au contraire ; il figure surtout comme intéressé et revendicateur – sans avoir le droit, d'ailleurs, de l'être, puisque son oncle semble être accepté comme roi légitime. Lorsqu'il persuade Hubert de désobéir au roi, il lui promet une récompense matérielle : « *Hubert*, if ever *Arthur* be in state, / Looke for amends of this received gift » (*Troublesome Raigne*, 1962, 1^{re} partie, v. 1446-1447). Sa mort est dramatisée de façon assez maladroite (« O God my bones are burst, / Sweet Jesu save my soule » [*Troublesome Raigne*, 1962, 2^e partie, v. 19-20]) et il ne pense qu'à sa mère, qui va le regretter.

Chez Shakespeare, en revanche, Arthur revêt toute l'innocence de l'enfance, de sorte qu'il paraît la victime presque sacrificielle des événements. Il n'a pas du tout envie de participer à la lutte pour le pouvoir à laquelle le roi de France et sa mère le poussent. L'affrontement entre Hubert et lui, avec qui il se livre à des échanges affectifs, est pathétique au plus haut degré, à l'instar du même affrontement, paradigmatique, entre Abraham et Isaac dans les mystères. Et au moment de sa mort, ces résonances spirituelles sont rattachées symboliquement à la question nationale : « O me, my uncle's spirit is in these stones. / Heaven take my soul, and England keep my bones » (Shakespeare, 1997, IV.iii.9-10).

Dans *The Troublesome Raigne*, le Bâtard n'est pas présent quand on découvre le corps d'Arthur. Shakespeare l'introduit pour faire de lui le porte-parole de ce symbolisme et d'un désespoir profond sur l'absence d'un centre moral dans un univers maintenant indéniablement tragique :

I am amaz'd, methinks, and lose my way
 Among the thorns and dangers of this world.
 How easy dost thou take all England up
 From forth this morsel of dead royalty!
 The life, the right, and truth of all this realm
 Is fled to heaven; and England now is left
 To tug and scramble, and to part by th' teeth
 The unowed interest of proud swelling state. (Shakespeare, 1997, IV.iii.140-147)

« The life, the right, and truth of all this realm / Is fled to heaven ». Ce sont des mots destinés à revenir à l'esprit du public quand le Bâtard posera sa condition primordiale, dans le dernier vers de la pièce, à la sûreté de l'Angleterre : « *If England to itself do rest but true* » (mes italiques).

J'ai développé ailleurs l'argument que Shakespeare, en faisant d'Arthur Plantagenêt le symbole d'un rêve de grandeur et d'harmonie nationale perdu, et sans doute impossible à récupérer, a fait entrevoir la figure du roi Arthur légendaire, mort lui aussi à cause des divisions internes⁷. Si cet Arthur est connu comme « *rex quondam futurusque* », dont le retour un jour peut être espéré, *King John* suggère assez brutalement quel sort, de toute évidence, l'attendrait. Ce qu'une approche de la pièce par le biais du théâtre de la polémique permet de mieux saisir, c'est justement que la polémique même fait partie ici des « thorns and dangers of this

7. HILLMAN, 2002 : 55-67.

world », au lieu de faire apparaître une vérité quelconque, car « the truth of all this realm / Is fled to heaven ». Au centre de cet univers dramatique, entouré de traces de polémique centrifuges, se trouve finalement un avatar du personnage allégorique de Bale, « all England » en chair et en os de nouveau, mais privé de vie par l'Angleterre elle-même.

Bibliographie

Sources primaires

- BALE, John, *John Bale's King Johan*, éd. B. B. Adams, San Marino, California, The Huntington Library, 1969.
- HOLINSHED, Raphael, *The Third Volume of Chronicles* (extraits de l'édition de 1587), dans *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, éd. G. Bullough, 8 vols, London, Routledge, New York, Columbia University Press, 1962, vol. IV, p. 25-49.
- MARLOWE, Christopher, *The Massacre at Paris*, dans *Dido Queen of Carthage and The Massacre at Paris*, éd. H. J. Oliver, London, Methuen, The Revels Plays, 1968, p. 93-163.
- SHAKESPEARE, William, *The Life and Death of King John*, dans *The Riverside Shakespeare*, éd. G. Blakemore Evans, J. J. M. Tobin *et al.*, 2^e éd., Boston, Houghton Mifflin, 1997, p. 809-840.
- The Troublesome Raigne of King John*, dans *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, éd. G. Bullough, 8 vols, London, Routledge, New York, Columbia University Press, 1962, vol. IV, p. 72-151.

Sources secondaires

- HILLMAN, Richard, « Marlowe's Guise : Offending against God and King », *Notes and Queries* (Oxford University Press), ns 55.2 (juin 2008), p. 154-159
- , *Shakespeare, Marlowe and the Politics of France*, Basingstoke, Hampshire, Palgrave, 2002.
- LEVIN, Carole, « A Good Prince : King John and Early Tudor Propaganda », *Sixteenth Century Journal*, II, 1980, p. 23-32.
- RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

