



Scène  
**Européenne**

Regards croisés  
sur la Scène européenne

# Théâtre et usages de l'histoire dans l'Europe de la première modernité

Actes de la journée d'étude  
CESR, Tours (26 octobre 2018)

---

Textes réunis par  
Juan Carlos Garrot Zambrana  
et Gilles Bertheau

La collection

**Regards croisés**  
**sur la Scène européenne**

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,  
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)  
dirigé par Benoist Pierre

**Responsables scientifiques**

Juan Carlos Garrot Zambrana

**ISSN**

2107-6820

**Mentions légales**

Copyright © 2021 – CESR.

Tous droits réservés.

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

Reproduction soumise à autorisation.

Contact : [alice.nue@univ-tours.fr](mailto:alice.nue@univ-tours.fr)

# Fulke Greville, Lord Brooke,

## entre théâtre et histoire

**Nicholas Myers**

Chercheur indépendant

Tout chercheur travaillant sur la Renaissance affectionne un auteur selon lui injustement tombé en désuétude. Plusieurs facteurs entrent en ligne de compte pour expliquer le manque d'intérêt – tout relatif – pour Fulke Greville : premièrement, un style d'écriture parfois recherché, voire volontairement obscur, qu'il s'agisse de sa poésie ou de sa prose ; ensuite, le choix de Sénèque comme modèle dramaturgique<sup>1</sup>. Le style déclamatoire de celui-ci peut sembler trop peu dynamique au goût moderne. Il a connu la gloire pendant la période qui précède l'ère de Shakespeare et, bien qu'il subsiste comme une influence à moitié immergée dans le drame de Shakespeare et de ses contemporains, ce style est largement abandonné par la suite, à l'exception de quelques pièces, telles que *La Tragédie espagnole* de Kyd, qui continuent à être jouées à l'ère moderne<sup>2</sup>. Troisièmement, le tempérament de l'homme a sa part de responsabilité. Toute sa vie, il a semblé accepter de vivre dans l'ombre du célèbre camarade d'école de Shrewsbury et ami de cœur, Sir Philip Sidney. Incontestablement, la renommée du *magnum opus* de ce dernier, *Arcadia*, dépasse largement la réputation littéraire de Greville, que ce soit dans son pays natal ou sur le continent européen. Enfin, son indifférence à la publication de sa production est un élément vital pour expliquer l'obscurité de son œuvre. Les deux pièces, la biographie de Sidney, la suite de poèmes qui s'intitule *Caelica*, et plusieurs

- 
- 1 Bien que *Thyestes* et *Gorboduc* – pour ne citer que ces deux tragédies fondées sur le modèle de Sénèque – précèdent largement les drames de Greville, on peut penser que ce fut la traduction de *Marc Antoine* de Garnier par Mary Sidney en 1592 qui donna une deuxième souffle à la tragédie dans le style de Sénèque au cours de la décennie 1592-1602. Voir REBHOLZ, 1971, p. 330.
  - 2 Depuis 1996, trois productions au seul Royaume-Uni. Je suis redevable à Jesús Tronch Perez et Peter Smith pour ce renseignement.

traités en vers sur la monarchie et la religion restent, dans l'ensemble, une production confidentielle, destinée au cercle fermé d'amis qui les lisaient peut-être à haute voix autour du feu, lors des soirées heureuses de sa jeunesse passées dans la belle demeure de Wilton, chez la comtesse de Pembroke, sœur de son ami.

Il n'en reste pas moins vrai que l'absence relative d'écrits critiques sur cet écrivain pourtant important est, pour le moins, curieuse. En 1971 parurent deux monographies, chacune valable, quoiqu'à visée différente. L'édition critique de l'œuvre par les soins de Geoffrey Bullough dans les années trente tient toujours son rang, bien qu'elle ne contienne pas la totalité des écrits de Greville. L'édition la plus récente de *The Life of Sidney*, qui comporte un appareil critique minimal, date de 1907<sup>3</sup>. Il existe une poignée d'articles, l'excellent chapitre que lui a consacré Jonathan Dollimore dans son ouvrage *Radical Tragedy*<sup>4</sup>; quelques thèses non publiées aux États-Unis et en Grande-Bretagne; aucune – sauf erreur – en France. Et voici, en somme, pour l'héritage critique.

Toutefois, cet article a pour origine la conviction que Greville fait montre d'une critique rigoureuse à la fois de la monarchie et de la religion, en tant qu'institutions culturelles, et que celle-ci atteint son apogée de façon étonnante dans ses deux pièces dramatiques. Il n'est pas anachronique d'y voir une *démystification*, au sens où les sociologues modernes emploient le terme, même si, à d'autres périodes de sa vie, Greville recule devant les implications les plus dérangeantes de son analyse.

S'il est toujours douteux de prendre comme exemplaire une seule production dans l'œuvre d'un auteur, dans le cas de Greville c'est particulièrement contestable, puisque certains passages des pièces sont empruntés mot pour mot et insérés dans les poèmes, et inversement. Pourtant, pour les besoins de cet article, nous allons nous concentrer sur sa pièce *Mustapha*, car elle présente la quintessence des thèmes qui ont préoccupé Greville tout au long de son œuvre.

Toutefois, ce choix, une fois fait, entraîne d'autres dans son sillage. Car se pose immédiatement la question : quelle version de *Mustapha* faut-il choisir ? Si nous connaissons les dates de publication, notre connaissance de la date de composition est approximative, et ceci est vrai non seulement de *Mustapha* mais de tous ses écrits. Qu'ils aient circulé sous forme manuscrite est une certitude qui ne nous permet pas pour autant d'en mesurer l'étendue. À titre d'exemple : alors que Greville fut assassiné en 1628, *The*

3 L'édition que nous avons pu consulter est Sir Fulke Greville's *Life of Sir Philip Sidney*, préface de Nowell Charles Smith, s.l., Tudor and Stuart Library, 1907. L'on trouvera quelques sélections éparses de la *Life* dans *Selected Writings of Fulke Greville*, Joan Rees (éd.), Londres, Athlone Press, 1973. Il existe également une reproduction facsimile de l'édition publiée en 1652 : New-York, Scholars' Facsimiles and Reprints, 1984, que nous n'avons pu consulter.

4 DOLLIMORE, 1984.

*Life of Sidney*, probablement le plus célèbre de ses écrits, n'est publié qu'en 1652, pour des raisons contingentes liées à la naissance de la jeune république de Cromwell, pour laquelle elle avait valeur de propagande. Ronald Rebolz estime que notre auteur l'aurait composée pendant la longue traversée du désert qu'il a connue à l'écart du pouvoir, vraisemblablement entre 1604 et 1614, sans espoir de plus de précision<sup>5</sup>. Les deux traités que nous avons déjà évoqués, respectivement sur la monarchie et sur la religion, qui éclairent les pièces politiques et vice versa, ne furent publiés qu'en 1670. Or, si nous avons la certitude qu'il continuait à les réviser jusqu'à sa mort, leur date initiale de composition peut remonter jusqu'au début du siècle<sup>6</sup>.

Pour ce qui est des pièces de théâtre, c'est dans *The Life* qu'il élucide les circonstances de leur composition ainsi que le but qu'il s'était fixé en les rédigeant. On peut en déduire que les versions primitives des drames ont dû être élaborées avant 1600-1, avant la chute du comte d'Essex, donc. Pourtant, toutes les sources où il aurait pu puiser afin de meubler le soubassement historique de sa pièce *Mustapha* lui étaient accessibles dès 1588. On a proposé comme date de composition le milieu de la décennie 1590-1600<sup>7</sup>. La version d'alors était toutefois sensiblement différente de celle publiée en 1633 dans les œuvres complètes intitulées *Certain Learned and Elegant Workes*. Nous disposons de trois manuscrits de la première version, ainsi qu'un in-quarto publié en 1609 « à la sauvage<sup>8</sup> ». La version de 1633 comporte une restructuration thématique ainsi qu'un agrandissement. Bien entendu, il nous est impossible de savoir exactement à quelle période entre ces deux dates les révisions furent effectuées, la seule certitude étant qu'elles ne peuvent être postérieures à 1628, la date du décès de notre auteur. C'est sur cette dernière édition que nous fondons notre analyse<sup>9</sup>.

5 REBOLZ, 1971, p. 33.

6 Pour la datation, je me suis référé à trois ouvrages : REBOLZ, 1971, p. 325-340 ; REES, 1971, *passim* ; GREVILLE, 1965 : General Introduction.

7 Hypothèse proposée par Rebolz, qui y discerne une similitude sur le plan de la versification avec *Cornelia* de Thomas Kyd.

8 *The Tragedy of Mustapha*, Londres, Nathaniel BUTTER, 1609. Les trois manuscrits se trouvent à la Folger Shakespeare Library, la Firestone de l'université de Princeton, et la bibliothèque universitaire de Cambridge, respectivement. On peut consulter le manuscrit de la Folger en ligne. Entre le manuscrit de la Folger et l'in-quarto il existe d'infimes divergences de détail, sans pour autant que les deux versions soient radicalement distinctes. Je n'ai pu consulter les manuscrits de Princeton et Cambridge. De l'in-quarto, qui privilégie une orientation thématique qui se démarque nettement de la version publiée en 1633, il n'existe pas d'édition moderne.

9 Le texte de référence est celui qui est présenté dans *Selected Writings of Fulke Greville*, Joan Rees (éd.), Londres, Athlone Press, 1973. Le même texte, sans variation, se trouve dans *Poems and Dramas of Fulke Greville*, Geoffrey Bullough (éd.), Édimbourg et Londres, Oliver and Boyd, 1939, 2 vols. Toutes les traductions sont les miennes. Sauf erreur, il n'existe aucune traduction des œuvres de

Point n'est besoin de s'attarder sur les sources de *Mustapha*. Il est bien connu que les dramaturges de l'ère élisabéthaine habillent leurs personnages en toge et en turban afin de présenter le bilan critique de leur époque, le voilant ainsi derrière l'exotisme, à l'abri de la censure d'État. Déjà en 1566, George Painter, dans *The Palace of Pleasure* (1566) avait narré la manipulation de l'empereur Soliman le Magnifique par l'une de ses concubines – Rossa, dans la pièce de Greville<sup>10</sup> – qui le poussa à assassiner Mustapha, son fils par une autre femme du sérail, afin de privilégier la succession du fils de la première. Historiquement, c'est effectivement le demi-crétin Sélim II qui succéda au trône après le meurtre de Mustapha. C'est pourtant Greville qui noircit le portrait de l'époque, empreinte d'une sorte de nihilisme d'État, car la concubine conspiratrice tue sa propre fille lorsque celle-ci se range du côté de Mustapha, et son fils, saisi de remords devant les crimes de sa mère, met fin à ses jours. Il nous semble que la noirceur de l'analyse du dramaturge dépasse largement la tradition du drame de Sénèque qui veut que la scène soit jonchée de cadavres à l'issue de l'action. Effectivement, le gibier que chasse Greville, c'est le pouvoir et ses dérives, et ce qu'il démontre avec une terrible lucidité, c'est que le pouvoir absolu a pour conséquence le chaos absolu.

Comme le remarque Jonathan Dollimore, il y a cent dix occurrences du terme « pouvoir » au cours de l'action, ce qui est proprement étonnant<sup>11</sup>. Selon lui, ce terme, tel qu'il est employé dans la pièce, a valeur absolue, investie par l'autorité de la Providence. Il s'agit d'une idéologie dont la société tout entière est imprégnée, à tel point que le sujet social ne s'en rend même pas compte, mécanisme préalable qui détermine les comportements. En tant que structure de gouvernance, elle est soutenue par les représentants de la religion – peu importe sa dénomination, au reste – qui définissent leur rôle ainsi :

Nous autres prêtres, par le mystère du langage,  
Vouons nous-mêmes et, par conséquent, tous  
À la servitude<sup>12</sup>.

Pourtant, l'analyse de Dollimore, valable en soi, passe outre un autre terme à notre sens aussi important dans l'économie dramatique. Il s'agit de la « peur », terme employé cinq fois en I.i., lors du premier discours de Rossa. Au cours de l'action, ce terme est mentionné au moins aussi souvent que celui de « pouvoir », voire plus, et ce dans des

---

Greville en français.

<sup>10</sup> Historiquement : Roxolana.

<sup>11</sup> DOLLIMORE, 1984, p. 131-132.

<sup>12</sup> IV.4.41-3. Citée dans DOLLIMORE, 1984, p. 131-132.

contextes sémantiquement divers. Ainsi, au niveau étatique, c'est la peur entre la Perse et la Turquie qui détermine les réalités géopolitiques ; de même, au niveau personnel, c'est la peur entre les Princes et leurs sujets, entre les pères et les fils qui vont leur succéder, entre les concubines rivales, qui règle les rouages qui constituent la *realpolitik* à la cour et au palais. C'est la peur, enfin, qui régit la prudence des courtisans et des conseillers qui se tiennent en équilibre précaire entre conseil et flagornerie. Si Dollimore cerne fort justement l'un des termes clés de cette pièce – le *pouvoir* – la *peur* est le « liquide amniotique », pour ainsi dire, dans lequel baigne le pouvoir, et qui nourrit celui-ci. Les deux termes se trouvent en étroit voisinage l'un de l'autre.

Joan Rees voit dans le quiétisme de Mustapha, face à l'inimitié meurtrière de sa belle-mère et de son père à son égard, un écho lointain du caractère de l'ami de Greville, Philip Sidney<sup>13</sup>. Incontestablement, lorsque l'on rapporte les dernières paroles de Mustapha (« Ô Père ! Pardonnez-moi à présent ; / Pardonnez aussi ceux qui m'ont vaincu<sup>14</sup>. ») il est difficile de ne pas entendre l'identification christique et le « Père, pardonnez-leur, car ils ne savent pas ce qu'ils font » de la Bible anglicane du roi Jacques VI et I<sup>ers</sup>. Effectivement, j'ai analysé ailleurs la manière dont Greville construit dans *The Life* une figure idéalisée de son ami autour de la notion de « protestantisme chevaleresque ». Toutefois, l'identification que propose J. Rees ne convainc que partiellement<sup>16</sup>. Certes, l'image de Sidney que dépeint Greville sert comme de repoussoir à la mollesse de la politique jacobéenne. Greville voyait dans l'ami défunt un chef de file de l'Église militante Réformée, prêt à l'ultime sacrifice pour une cause plus large : celle de porter la Réforme à son aboutissement au sein même de l'ennemi catholique. À côté de cette trajectoire exemplaire, remplie de sens, la mort de Mustapha n'est en revanche qu'un signe vide. Si tant est qu'elle a une conséquence, celle-ci est purement négative, car elle déclenche la dissolution générale. La mort de Sidney sur le champ de Zutphen est présentée dans *The Life* comme faisant partie de la solde nécessaire à un processus millénariste, où le sang de l'ami martyr avait contribué à laver les erreurs et hérésies de l'église de Rome.

S'il est possible de comprendre les mobiles de l'action de *Mustapha* à l'aune d'une psychologie du pouvoir au moins partiellement rationnelle, sinon justifiable, certains personnages résistent à cette analyse. Ainsi les déclarations de la belle-mère, Rossa, semblent d'autant plus lapidaires que son personnage est d'un bloc :

---

13 REES, 1971, p. 65.

14 V.2.84-5.

15 Luc, 23.24.

16 Nicholas MYERS, 2006, p. 55-74. Dans cet article je soutiens pourtant que, dans *The Life*, c'est éventuellement au jeune prince Henry, le fils aîné de Jacques à qui s'attachaient tant d'espérances, que Sidney est implicitement comparé.

Mon but n'est point d'apaiser, mais de mouvoir... Je me suis résolue à forcer les rouages du destin<sup>17</sup>.

Elle n'est pas sans rappeler le Iago d'*Othello*, dans son rapport à Desdémone, en ce que la motivation qui détermine ses actions n'est jamais vraiment élucidée. Moins qu'humaine, plus qu'humaine peut-être, elle est en tout cas *autre* qu'humaine. Et c'est cette étrangeté fondamentale qui ressort lorsque vers la fin de la pièce on lui demande de justifier le meurtre de sa fille, et elle propose une explication qui n'en est pas une :

La fureur qui anime nos choix, que peut la raison contre elle ?  
Je l'ai tuée, puisque je croyais que sa mort prouverait  
*Que la vérité, non la haine, rendrait Mustapha coupable.*  
Plus cela semblait contraire à l'amour maternel,  
Plus cela démontrait l'amour que je portais à Suleiman<sup>18</sup>.

Si le dramaturge choisit de la peindre à gros traits comme figure du « surambitieux », engin de fureur qui se met en marche pour ne plus s'arrêter, tel le Tamerlan de Marlowe, Greville, en revanche, donne au portrait de Suleiman un caractère bigarré, plus riche psychologiquement que le tyran habituel du drame de Sénèque. Vers le début de la pièce, l'empereur affirme

Les récompenses font ployer le genou et mettent bas l'amour-propre ;  
L'amour seul, toutefois, est ce que convoitent les Princes.  
Puisque moins ils le possèdent, plus son absence les fait languir<sup>19</sup>.

Poussé malgré lui par les exhortations de sa concubine acariâtre, tout au long de la pièce Suleiman est présenté comme s'il subissait l'influence d'une fêlure intérieure, sa pratique d'homme d'État étant en même temps constituée et contrée par sa paranoïa instinctive, comme nous l'avons déjà noté. On a trouvé dans cette pièce et dans son œuvre en général un calvinisme sceptique qui infléchit profondément la vision de Greville<sup>20</sup>. Cette position

17 III.2.52, 67.

18 V.4.48-52. C'est moi qui souligne.

19 I.1.74-6.

20 Incontestablement, lorsqu'il s'exprime à la première personne, une telle caractérisation semble justifiée. Ainsi, dans le poème XCIX du recueil intitulé *Caelica*, vers la fin, donc, on trouve l'affirmation suivante : « If from this depth of sinne, this hellish grave / And fatall absence from my Saviours glory / I could implore his mercy, who can save / And for my sinnes, not paines of sinne, be sorry / Lord from this horror of iniquity / And hellish grave, thou wouldst deliver me. » Ici, c'est l'usage du conditionnel et des modaux qui est significatif. En tant que créatures d'après la Chute, nous sommes irrémédiablement damnés. Par nos propres moyens, nous ne pouvons espérer le salut de

nous est familière : augustinienne au départ, relayée ensuite à travers les écrits de Luther, elle pose comme axiome que la résistance au Prince est toujours illégitime. Quand bien même celui-ci se comporterait en tyran, Dieu l'inflige comme fléau mérité au peuple pécheur<sup>21</sup>. Pourtant, cette grille de lecture nous semble inadéquate dès lors qu'elle est appliquée de manière réductrice à une pièce comme *Mustapha* ou, au reste, tout drame digne de ce nom. Si effectivement, comme l'estiment ses biographes, le pessimisme calviniste cohabite chez Greville avec un certain néo-stoïcisme, la traduction esthétique de ces convictions se manifeste dans *Mustapha* à travers l'entrecroisement des tâtonnements et des interrogations des personnages comme autant de fils d'une trame morale. Certes, il ne manque pas de passages qui font ressortir ce pessimisme à l'égard des possibilités de l'humaine condition, surtout chez le protagoniste lui-même, résigné à son sort :

... la vie n'est qu'un trône de malheur,  
Dont la maladie, la douleur, le désir et la peur se disputent l'héritage,  
Toujours convoité par les êtres d'âme chétive :  
Allons-nous, afin de languir dans cette prison fragile,  
Chercher à nous soustraire à un destin funeste par des actes infâmant<sup>22</sup> ?

On peut penser que par l'image de la prison fragile ce passage fait allusion au corps. Toutefois, le dramaturge ne permet pas à ces images de s'imposer de manière inerte comme autant de sentences dans le cours de l'action dramatique. Souvent, le dialogue prend des tournures de dialectique. Ici, l'interlocuteur de Mustapha – en l'occurrence, un prêtre – récuse un tel quiétisme :

---

notre âme (« If... I could ») ; l'exclusion de la gloire du Sauveur nous est très probablement fatale. Comme la manne, la grâce existe, peut-être. Or nous n'avons aucune assurance de faire partie des « élus » qui en bénéficieraient. En effet, si tant est qu'il possède une foi stable et bien définie, Greville est certainement plus proche de William Perkins que de Jacobus Arminius.

**21** La source première de cette théologie est bien entendu biblique. Dans 1 Samuel 8, les Israélites réclament du prophète un roi pour les valider en tant que nation. En dépit des mises en garde du prophète, qui les prévient des oppressions terribles dont ils seront affligés, ils persistent dans leur demande, et c'est ainsi que le roi Saül est choisi. L'origine de la monarchie est un thème longuement médité par Greville, et exploré dans son traité en vers, *A Treatise of Monarchy*. De son propre aveu, ce traité est le prolongement des passages choraux des deux pièces *Alaham* et *Mustapha*. Sur les questions de souveraineté, légitimité, et résistance pendant la première modernité on consultera la somme de Quentin Skinner, 1978.

**22** IV.4.133-7.

La fatalité du destin est inconnue  
 Avant qu'elle ne frappe : tant que le coup n'est pas tombé  
 Celui qui y succombe est la dupe d'une supercherie<sup>23</sup>.

Souvent, en effet, on peut penser que les personnages les plus intéressants sont ceux qui jouent les intermédiaires entre Rossa et Suleiman d'un côté, et entre ce dernier et Mustapha, de l'autre. Pris dans la contradiction entre obéissance et résistance au pouvoir absolu, ils jouent à cache-cache avec leurs propres valeurs. Ainsi Camena – fille de Rossa et le prince – et Achmat, conseiller de Suleiman, tentent de tempérer la fureur du tyran et de sa femme, même si la manière dont Camena s'exprime est forcément infléchie par son sexe et sa filiation. Elle rappelle au père le précepte véhiculé par toute la littérature destinée aux princes à l'époque : « Votre état vous rend responsables de nous, non pas de vous-mêmes ; / La clémence doit aller de pair avec le pouvoir<sup>24</sup>. »

Cependant, en dehors de cette littérature idéale qui impose au serviteur du roi d'éviter le piège de la flatterie, le conseiller qui connaît le quotidien de la cour – habitée qu'elle est par les manœuvres des factions – et toujours sujet aux brusques revirements d'humeur de son maître, doit trouver un équilibre précaire entre la franchise et la discrétion. Si en règle générale les identifications trop faciles entre les personnages de *Mustapha* et les figures historiques de l'époque qu'a vécue Greville sont à proscrire, il n'est pas interdit de voir dans les réflexions et le comportement d'Achmat un écho des convictions du dramaturge. C'est en tout cas le personnage qui lui ressemble le plus. Dans l'in-quarto de 1609 et le folio de 1633, seul en scène, Achmat prononce un monologue de soixante-dix-neuf vers, mais on remarque que la version ultérieure lui accorde trois vers supplémentaires, lorsqu'il voit s'approcher son maître :

Regardez, là où il vient en majesté brouillée !  
 L'horreur, la vengeance, la rage sont comme des éclairs dans son regard.  
 Lorsque le pouvoir pactise avec celles-ci, toutes les lois se taisent<sup>25</sup>.

À juste titre, J. Rees met l'accent sur la capacité que possède Greville à faire fonctionner son écriture à plusieurs niveaux à la fois. Le passage que nous venons de citer en est une illustration, car l'immédiateté dramatique est étroitement imbriquée avec une thématique plus large, à savoir, la question du droit, du rapport d'équilibre de celui-ci avec

23 IV.4.139-141.

24 II.3.170-1.

25 II.1.80-2.

le pouvoir souverain et, de façon connexe, la question du domaine de la « prérogative royale ». Il s'agit d'une problématique qui occupait l'esprit de nombre de penseurs politiques pendant les années 1604-1614, où Greville était écarté du pouvoir – années qu'il mit à profit précisément pour réviser et peaufiner *Mustapha*. C'est également pendant cette période que Jacques I<sup>er</sup> apostropha son parlement avec la phrase célèbre « les rois sont non seulement les lieutenants de Dieu sur terre, assis sur le trône de Dieu, mais par Dieu lui-même ils sont appelés dieux<sup>26</sup>. » Si la reine Élisabeth aurait sûrement donné son assentiment à la première affirmation, elle se serait gardée de prononcer les deux suivantes, car elle était bien trop consciente de l'honneur de la *common law* et des juristes qui la pratiquaient – en l'occurrence, le public réuni devant les deux monarques lorsque le *parliament* siégeait.

Pour revenir à Achmat, son soliloque constitue une méditation sur le dilemme qu'éprouve le conseiller à l'égard de son rôle ; en même temps, il privilégie les ironies du processus politique. Mal à l'aise face aux compromis qu'il est obligé de cautionner, Achmat est aux prises avec sa propre conscience. Pour ce qui est du pouvoir souverain, il file deux métaphores, l'une en contre-exemple, l'autre en exemple :

Car l'humeur des princes n'est pas comme le miroir  
 Qui reflète à l'intérieur les formes extérieures,  
 Les images distillées et effacées au rythme du corps ;  
 Mais plutôt comme la cire, d'abord informe,  
 Avant que le sceau ne la frappe,  
 Et c'est seulement là qu'émerge l'impression<sup>27</sup>.

Le réseau métaphorique est complexe, mais il semble que ce passage contraste avec le comportement du prince compris comme, d'une part, le « réflecteur » de ses intentions, permettant ainsi à son entourage de l'interpréter à bon escient, et, d'autre part, comme la « cire », matière malléable et illisible tant qu'elle n'a pas été frappée du « sceau » de ces mêmes intentions : la première image étant statique, la deuxième, dynamique.

Par moments, l'ironie du conseiller prend la forme de l'aphorisme dépouillé :

Voici que le pouvoir décrète, selon son caprice,  
 Que celui qui trahit la vérité récolte les lauriers :  
 Celui qui en dénonce la trahison est aussitôt taxé de « traître »<sup>28</sup>.

26 Cité dans Wooton, 1986, p. 107.

27 II.1.33-8.

28 II.1.55-7.

Cette vision du paradoxe selon lequel l'éthique politique se retourne en son contraire au gré du pouvoir pourrait ressembler à s'y méprendre à l'épigramme célèbre de Sir John Harington : « La trahison ne prospère jamais – quelle en est la cause ? / Si jamais elle prospère, nul n'ose l'appeler 'trahison'<sup>29</sup>. »

À cette différence près que le bon mot de Harington traduisait un certain cynisme guilleret, alors qu'à travers l'adage d'Achmat, Greville, son contemporain, exprime toute l'amertume ressentie devant la politique telle qu'il avait été contraint de la pratiquer.

\*\*\*

Justement, les résonances du texte prennent toute leur ampleur à la lumière de cette carrière politique, et il convient à présent de mettre en regard *Mustapha* avec certains éléments de son parcours. Car Greville est, au sens propre comme au sens figuré, un homme tirillé entre théâtre et histoire. Même s'il ne figure pas au premier rang, il est acteur sur la scène de l'histoire. Pendant les années 1590, alors que le comte d'Essex faisait campagne à l'étranger et la faction qui lui était hostile se réunissait autour de Robert Cecil, Greville avait pour rôle à la cour de rester à l'écoute des rumeurs et de défendre la réputation de son maître<sup>30</sup>. Accessoirement, il recrutait des jeunes gens à Cambridge dont la tâche consistait à établir par leurs recherches le bien-fondé du droit d'Essex au titre de connétable du royaume<sup>31</sup>. Par son tempérament – prudent, observateur – Greville, serviteur de deux monarques, était aux antipodes de son ami de cœur, Sidney. De ce fait même, on lui reconnaît des qualités d'humanité, dans toute la faiblesse qui s'attache à ce terme, qui font peut-être défaut au seigneur du protestantisme belliqueux, car sa mort trop jeune sur le champ de bataille fige son image comme héros lointain et finalement innocent du menu travail ingrat de la politique de cour et de conseil qui use les idéaux de la jeunesse. Dès les années 1580 il tâchait de servir tant bien que mal la cause d'Élisabeth. En témoigne la fugue vers Plymouth qu'il tenta avec Sidney, dans le but d'embarquer à bord la flotte de l'amiral Drake. N'ayant pas obtenu au préalable gain de cause de la part de la reine, ils risquaient ainsi son ire, et c'est Greville, le premier, qui nota l'extrême gêne de Drake et qui, finalement, convainquit son ami plus fougueux d'abandonner le projet. Nul doute qu'au jeune Greville il semblait plus noble de porter les armes pour combattre

29 « Treason doth never prosper : what's the reason ? / For if it prosper, none dare call it treason. »

30 Voir HAMMER, 1999, *passim*. Il y a dans le parcours de Greville les indices d'un malaise, voire d'une mauvaise conscience à l'égard de son maître et parent. Avait-il le sentiment d'avoir failli à son devoir vis-à-vis d'Essex ? Quoiqu'il en soit, tous les commentateurs s'accordent pour voir dans la chute du comte une fêlure à la fois dans la carrière de Greville et dans son œuvre littéraire.

31 Paul HAMMER, 1994, p. 167-180.

le catholicisme renaissant un peu partout en Europe – mais en réalité ce fut Sidney qui avait la fibre du soldat.

Excepté le long intervalle de dix ans où il est mis à l'écart, Greville deviendra donc courtisan et, en quelque sorte, « fonctionnaire » pour le restant de ses jours. Il ne convient pas d'exagérer l'importance de son rôle actif dans la vie politique. Si sous Élisabeth il évolue en marge du *Privy Council*, juste en dehors du premier cercle du pouvoir, il ne fait pas partie de ceux qui ont l'oreille du monarque. Est-ce qu'il s'est résigné à ce rôle d'homme de main des plus grands que lui sans éprouver des regrets ? Incontestablement, le corpus épistolaire qu'il a laissé fait ressortir son amertume devant la tâche interminable de trouver les protecteurs qui pouvaient le nommer aux emplois dignes de son rang. Vers la fin du règne de la dernière Tudor, il s'acquitta honorablement du poste de trésorier principal de la marine nationale, et les économies qu'il parvint à faire dans ce rôle furent appréciées d'une reine dont la pingrerie est restée célèbre. Il était cependant loin des idéaux martiaux qu'il avait jadis partagés avec l'ami de cœur. En 1612 la mort inattendue de Cecil lui permit de faire un retour inespéré sur la scène publique. Sous Jacques I<sup>er</sup> il servit comme chancelier et trésorier adjoint auprès de l'Echiquier, le tout étant couronné en 1614 par sa nomination au cercle restreint du *Privy Council*. C'est une période qu'on a qualifiée de « seconde carrière ».

Selon les canons d'une certaine mondanité, donc, on peut penser qu'il a connu un succès digne d'estime. Par ailleurs, le cumul patient de biens fonciers par plusieurs générations de la famille Greville faisait de lui l'homme le plus fortuné de tout le comté de Warwickshire lors de son décès. Anobli en 1621, il avait été le serviteur de deux princes ; il avait reçu Jacques au domaine familial de Warwick. Une apothéose, en quelque sorte. Et pourtant, on retiendra l'image d'un homme doublement brisé, d'abord par la mort de Sidney, ensuite par l'exécution d'Essex. Selon toute vraisemblance, ses écrits deviendront une sorte de refuge – ce que Montaigne appelle « l'arrière-boutique » – où il peut laisser libre cours à une vision du monde autrement plus sombre et désabusée que celle qu'il a pu exprimer dans les milieux où la prudence s'impose : les salles de comité, la cour. C'est en ce sens qu'Achmat est peut-être bien le conseiller qu'il aurait voulu être. Dans une autre vie.

En guise de conclusion, revenons brièvement à ces écrits. Deux pièces ont survécu, mais il faut mentionner une troisième, déjà évoquée, *Anthony and Cleopatra*, dont il brûle le manuscrit dans les jours périlleux qui suivent la chute du comte d'Essex. Car il craint qu'on puisse y déceler une critique de la reine et de ses conseillers les plus proches – dont notamment Robert Cecil – dans la manière de gérer « l'affaire Essex », scandale d'État qui sans doute éclabousse la fin d'un règne finalement pas aussi glorieux qu'on veut le croire. Les craintes de Greville étaient fondées. Vraisemblablement, Cecil connaissait l'existence de cette pièce, et en tout cas il ne lui a jamais pardonné de faire partie des fidèles au comte.

Dans les premières années du règne de Jacques I<sup>er</sup>, Greville conçut le projet d'écrire la biographie d'Élisabeth, et il s'approcha de Cecil afin d'obtenir l'accès aux archives qui lui étaient nécessaires. En fin renard qu'il était, Cecil s'étonna de ce qu'il estimait n'être qu'une lubie. Pourquoi vouloir évoquer un passé désormais révolu<sup>32</sup> ? Le secrétaire d'État connaissait parfaitement les susceptibilités de son maître écossais à ce sujet. Devant la fin de non-recevoir de Cecil, Greville a dû abandonner le projet, mais il s'est consolé en écrivant le panégyrique à l'ami défunt qui est devenu *The Life of Sidney*. Par ailleurs, il s'est vengé de l'affront subi par le remaniement des drames politiques que sont *Mustapha* et *Alaham*.

Dans ses écrits, le monarque Stuart, pour sa part, met l'accent sur le concept d'*arcana imperii* qui caractérisent le métier de Prince. En 1616 il ordonne aux membres de la Chambre étoilée de ne pas usurper le droit d'examiner le « mystère du pouvoir royal<sup>33</sup> ». Entre 1603 et 1625 ce rappel à l'ordre est martelé régulièrement par le premier Stuart, et Greville a dû l'entendre et le lire à maintes reprises. Vers la conclusion de *Mustapha*, à la suite des crimes commis par Suleiman et sa concubine, le chaos se généralise pendant que la foule se déchaîne et que le corps social se désagrège. Et au conseiller et observateur Achmat de constater froidement l'aboutissement logique de ce processus : « La liberté dissout les liens qui les retiennent ; ils refusent l'ordre », alors que Rosten, le gendre de Suleiman et Rossa, crie, paniqué, « Achmat ! *Les mystères d'empire se sont évaporés...*<sup>34</sup> ».

C'est notre conviction que, dans ses écrits en général et dans *Mustapha* particulièrement, Greville – le calviniste confirmé, et le conseiller qui a géré dans la discrétion la carrière qui était son unique consolation après la mort de son héros – arrache par un geste de violence singulière le masque des *arcana imperii*. Dans *Mustapha* notre dramaturge distille la représentation d'un milieu qu'il avait côtoyé de près et avec lequel il avait pactisé, non sans un certain dédain : à savoir, celui de la cour et du conseil. De cette sorte, il expie la dette à son patron, le comte d'Essex et, plus profondément encore, à l'ami de jeunesse, Sir Philip Sidney.

---

32 Cette passe d'armes est évoquée dans *The Life*. La question que posa Cecil fut de savoir pourquoi il perdrait son temps à rêvasser en écrivant un conte : « why should he dreame out his time in writing a story ». Plus pertinemment, le chancelier se demande comment Greville va rendre compte de choses arrivées à une époque révolue *que l'on pourrait interpréter au désavantage de celle-ci*. (C'est moi qui souligne). La phrase exacte : « ...could clearly deliver many things done in that time, which might perchance be construed to the prejudice of this. »

33 Cité dans GOLDBERG, 1983, p. 56.

34 V.3.106, 7.

## Bibliographie

- DOLLIMORE, Jonathan, *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, 2<sup>e</sup> éd., New York, Harvester Wheatsheaf, 1984.
- GOLDBERG, Jonathan, *James I and the Politics of Literature*, Baltimore, Johns Hopkins, 1983.
- GREVILLE, Sir Fulke, *The Tragedy of Mustapha*, Londres, Nathaniel Butter, 1609.
- , *Mustapha*, in *Selected Writings of Fulke Greville*, Joan Rees (éd.), Londres, Athlone Press, 1973.
- , *Life of Sir Philip Sidney*, préface de Nowell Charles Smith, s.l., Tudor and Stuart Library, 1907.
- , *Poems and Dramas of Fulke Greville*, Geoffrey Bullough (éd.), Édimbourg et Londres, Oliver and Boyd, 1939, 2 vols.
- , *The Remains, being poems of monarchy and religion*, G.A. Wilkes (éd.), Oxford, Oxford University Press, 1965.
- HAMMER, Paul, *The Polarisation of Elizabethan Politics, The Political Career of Robert Devereux, 2nd Earl of Essex, 1585-1597*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- , « The Earl of Essex, Fulke Greville, and the employment of scholars », *Studies in Philology*, 91,2 (1994), p. 167-180.
- MYERS, Nicholas, « Fulke Greville, Philip Sidney and Representations of 'Knightly Protestantism' », *Les Carnets du Cerpac* 3 (2006), p. 55-74.
- REBHOLZ, Ronald, *The Life of Fulke Greville*, Oxford, Clarendon Press, 1971.
- REES, Joan, *Fulke Greville, Lord Brooke, 1554-1628*, Londres, Routledge, 1971.
- SKINNER, Quentin, *Foundations of Modern Political Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.
- WOOTON, David (éd.), *Divine Right and Democracy*, Harmondsworth, Penguin, 1986.

