

Gilles BERTHEAU, « Élisabeth ou le personnage impossible :
la figure d'Élisabeth I^{re} dans Chapman et Heywood »,
Theta VII, Théâtre Tudor, 2007, pp. 291-308,
mis en ligne en 13 février 2007, <<https://scenceuropeenne.univ-tours.fr/theta/theta7>>

Theta VII

est publié par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
dirigé par Marie-Luce DEMONET,
Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 6576

Responsables scientifiques

André LASCOMBES & Richard HILLMAN

Mentions légales

Copyright © 2007 – 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

février 2007

Élisabeth ou le personnage impossible : la figure d'Élisabeth I^{re} dans Chapman et Heywood

Gilles BERTHEAU
CESR, Tours

S'IL EST VRAI que le dernier monarque Tudor n'est jamais apparu sur scène de son vivant¹, il n'a suffi que de quelques mois après sa mort pour qu'Élisabeth I^{re} devienne matière à théâtre, mais une matière si dense qu'elle en est fort peu malléable, et dont l'existence singulière se révèle très vite problématique. Les deux dramaturges envisagés ici en ont fait l'expérience mais en ont tiré des conclusions différentes quant au mode de représentation qu'ils ont choisi. Absente en tant que personnages à part entière dans *The Tragedy of Bussy D'Ambois* (1607) et dans *The Conspiracy and Tragedy of Byron* (1608) de George Chapman (1559?-1634), elle apparaît de manière centrale dans *If You Know Not Me, You Know Nobody* (1605-6)² de Thomas Heywood (1573-1641). Ce

1. Voir Ribner : « Queen Elizabeth did not appear upon the stage during her own lifetime » (p. 219).
2. Cf. Doran dans son édition : « Neither the date of the original performance nor that of the revival at the Cockpit can be precisely determined. But the former is unlikely to have been before the death of Elizabeth, and the theatres were closed almost throughout 1603. Since both parts had been entered for publication by the autumn of 1605, we may reasonably assume 1604-5 as the date of production » (vol. I, p. xiv). Ribner dit à peu près la même chose : « The dates of composition are uncertain, but the subject matter of the plays would suggest that they were written shortly after the succession of James I in 1603 » (p. 219). C'est aussi l'opinion de Baines, p. 26.

simple fait montre qu'à partir du même matériau, si l'on peut dire, les deux auteurs développent deux stratégies d'écriture différentes : tandis qu'Heywood, en transformant la reine défunte en personnage de théâtre, la place au centre de l'action d'une manière quelque peu naïve et univoque, Chapman ne semble, en apparence, lui réserver qu'une place marginale, mais qui s'avère indispensable à la structure idéologique et dramatique d'une pièce comme *Byron*. Ces deux approches sont en parfaite adéquation avec le portrait hagiographique fait par Heywood et le portrait politique fait par Chapman de la même figure historique. Au-delà de l'évocation du monarque idéal qui est commune aux deux auteurs et au-delà du culte dont elle est l'objet, Élisabeth est ou devient un médium, une figure de médiation. Alors que le processus se fait presque à l'insu d'Heywood, au fil du temps, Chapman l'utilise immédiatement et consciemment à cette fin.

D'abord princesse dans la première partie de *If You Know Not Me, You Know Nobody*, Heywood présente ses déboires jusqu'à la mort de sa fort méchante sœur ; il l'utilise ensuite comme reine, dans quatre scènes (xiii, xv, xvii et xviii) sur dix-huit de la seconde partie de la pièce. Tandis qu'Heywood concentre surtout son attention sur la jeunesse d'Élisabeth I^{re}, Chapman se préoccupe exclusivement du rôle politique de la souveraine.



Fixée dès le début de *If You Know Not Me*, première partie, sous-titré *Or the Troubles of Queene Elizabeth*, dans un rôle de princesse protestante en butte aux persécutions d'une reine, Marie Tudor, et d'un entourage catholique, l'Élisabeth d'Heywood tient d'abord davantage de la sainte que de la reine. En cela il suit, voire amplifie, le récit que fait John Foxe, dans *Acts and Monuments*, de la jeunesse d'Élisabeth. Sa présence en scène en tant que personnage à part entière et en tant que princesse participe de ce choix, dans la mesure où les spectateurs peuvent s'identifier facilement avec elle, et de ce fait avoir de la sympathie pour elle. On voit d'emblée qu'Heywood privilégie ainsi l'émotion sur la réflexion politique, obéissant par là au précepte horatien qui s'ajoute au *docere* et au *placere* de son *Art poétique*.

Dans cette première pièce, Heywood présente donc Élisabeth en tant que princesse, prisonnière de sa sœur, qui l'accuse d'être à l'origine des complots dressés contre elle, victime innocente des persécutions catholiques manigancées par la reine et par ses conseillers zélés (Stephen Gardiner, évêque de Winchester, et Beningfield) et enfin comme la championne inflexible de la foi anglicane.

Dès le début de la pièce, Marie est présentée comme parjure, puisqu'elle

refuse d'honorer la promesse faite aux hommes du Suffolk, qui l'avaient protégée de la rébellion de Wyatt, de leur permettre de vivre dans la foi canonique du temps d'Édouard VI, c'est-à-dire la foi protestante³. C'est donc dans ce climat qu'est décidée l'arrestation d'Élisabeth, accusée par Winchester d'avoir pris part au complot de Wyatt (ii, 98-103) et jugée dangereuse du fait de sa position d'héritière du trône (ii, 105-6). Commence alors pour Élisabeth ce qui est présenté comme un calvaire par Heywood. Enfermée à la Tour de Londres, puis consignée à Hampton Court jusqu'à ce que la reine daigne la recevoir, Élisabeth est présentée comme la victime sacrificielle de l'État catholique voulu par sa sœur.

Pour nous convaincre de la sainteté de son héroïne, Heywood insiste sur l'innocence de la princesse : de la scène v à la scène xviii, elle ne cesse de la clamer et refuse avec constance de reconnaître les fautes dont sa sœur et ses persécuteurs l'accusent : « My Inocence yet makes my hart as light,/As my front's heauie » (v, 332-33) dit-elle à ses gens. Elle se défend fermement d'avoir été complice de Wyatt et déclare que son seul tort est d'être la fille d'Henri VIII et l'héritière du trône :

Treason Lords, if it be treason to be the daughter
To th'Eight Henry; Sister to Edward, and the next of blood vnto
My gracious soueraigne now the Queene I am a traytor: if not, I
Spit at treason. (v, 409-12)

En face de Beningfield, elle réitère sa position : « Should they submit that neuer wrought offence,/The lawe will alwayes quit wrong'd Innocence » (xiv, 1071-72). Et finalement, devant sa sœur et souveraine qui lui demande si elle est prête à se soumettre, sa réponse ne varie pas d'un pouce : « My life madam I will, but not as guilty,/Should I confesse/Fault done by her, that neuer did transgresse » (xviii, 1268-70).

Fortifiée par la conviction intime de son innocence, elle résiste ainsi à la cruauté de ses ennemis, qui, sans tenir compte de sa santé précaire (cf. scène iii), l'envoient à la Tour, dont le lieutenant s'acharne à lui refuser le moindre accom-

3. « that faith/Which in king *Edwards* daies was held Canonically » (ii, 85-86). Marie, conseillée par Winchester, rappelle fermement leur devoir d'obéissance à ses sujets :

They shall know,
To whome their faithfull duties they doe owe,
Since they the lymbes, the head would seeke to sway,
Before they gouerne, they shall learne t'obay:
See it seuerely ordred Winchester. (ii, 88-92)

modement pour son séjour. Il refuse de lui donner une chaise lorsqu'elle se sent mal en y entrant (vii, 593-94), n'accepte pas qu'elle se promène, ni que ses gens la servent (scène ix). Il donne lui-même la raison de cette inhumanité quand il déclare :

She is my prisoner, and if I durst,
But that my warrant is not yet so strickt,
Ide lay her in a dungeon where her eyes,
Should not haue light to read her prayer booke,
So would I danger both her soule and her body,
Cause she an alyen is to vs catholiques,
Her bed should be all snakes, her rest dispayre,
Torture should make her curse, her faythles prayer. (ix, 716-23)

Ainsi Heywood parvient à faire d'Élisabeth une martyre de la foi protestante. Ne reculant pas devant les outrances de la caricature, il fait même de cet officier une sorte de vampire : « Oh that I could but draine her harts deare blood,/Oh it would feede me, do my soule much good » (ix, 755-56) ! L'autre ennemi caractérisé de la princesse est Stephen Gardiner, évêque de Winchester, qui tente par ruse de faire signer son arrêt de mort par Philippe d'Espagne (xv, 1130-32), le tout nouvel époux de la reine. Après l'échec de cette tentative, il essaiera encore de dresser un complot contre elle, à la scène xviii.

De princesse exemplaire Élisabeth devient icône de la foi anglicane, dont elle se proclame « vierge et martyre », à la scène v : « all that heauen sends is welcome/[...] If I miscarry in this enterprise, and aske you why,/A Virgin and a Martyr both I dy » (v, 333, 341-42). Son martyre, s'il est permis de l'appeler ainsi, qui commence vraiment à son arrivée à la Tour⁴, se transforme rapidement, selon son propre point de vue, en calvaire puisqu'aux domestiques qui demandent de ses nouvelles elle fait répondre : « Say to them *tanquam Ouis* » (xi, 879), comme l'agneau mené au sacrifice. Mais dans le même temps, elle se sait protégée par Dieu, en qui elle place toute sa confiance. La pantomime de la scène xiv la montre en effet

4. Elle y débarque les pieds dans l'eau (vii, 580-84), par la porte réservée aux traîtres (vii, 560-65) et où, faute d'une chaise compatissante, elle doit s'asseoir par terre tandis qu'il pleut (vii, 595-97), ce qu'elle interprète comme un signe du chagrin divin : « See gentle men,/The pittious heauen weepes teares into my bosome » (vii, 602-3).
5. « Enter *Winchester, Constable, Barwick, and Fryars*: at the other dore 2. *Angels*: the *Fryar* steps to her, offering to kill her: the *Angels* driues them back. *Exeunt*. The *Angel* opens the Bible, and puts it in her hand as she sleepes, *Exeunt Angels, she wakes* » (xiv, 1049-53).

miraculeusement sauvée de l'assassinat par un ange⁵. Lorsqu'elle se réveille de son rêve, elle constate avec surprise que sa Bible est ouverte entre ses mains, et elle y lit la phrase suivante : « *Whoso putteth his trust in the Lord, / Shall not be confounded* » (xiv, 1064- 65)⁶, citation tirée des secondes *Épîtres de Pierre*, chapitre 2, verset 6.

Enfin, lorsqu'elle fait son entrée solennelle dans la capitale, le maire de Londres lui remet une Bible en anglais⁷ — en quoi Heywood est fidèle à l'histoire. Les derniers vers de la pièce y sont consacrés, Élisabeth y déclare :

We thanke you all : but first this booke I kisse,
 Thou art the way to honor ; thou to blisse,
 An English Bible, thanks my good Lord Maior,
 You of our bodie and our soule haue care,
 This is the Jewell that we still loue best,
 This was our solace when we were distrest,
 This booke that hath so long conceald it selfe,
 So long shut vp, so long hid ; now Lords see,
 We here vnclaspe, for euer it is free :
 Who lookes for ioy, let him this booke adore,
 This is true foode for rich men and for poore,
 Who drinkes of this, is certaine nere to perish,
 This will the soule with heauenly vertue cherish,
 Lay hand vppon this Anchor euery soule,
 Your names shalbe in an eternall scrowle ;
 Who builds on this, dwel's in a happy state,
 This is the fountaine cleere immaculate,
 And in our populous Kingdome this booke read :
 For them as for our owne selues we humbly pray,
 They may liue long and blest ; so lead the way. (xxiii, 1578-98)

6. Voici la citation complète :

Then 'twas by inspiration, heauen I trust
 With his eternall hand, will guide the iust.
 What chapter's this? *Whoso putteth his trust in the Lord,
 Shall not be confounded:*

My sauour thanks, on thee my hope I build,
 Thou lou'st poore Innocents, and art their shield. (xiv, 1062-67)

7. Beningfield, après avoir touché la Bible personnelle d'Élisabeth, se lavera les mains, de peur d'être contaminé par l'hérésie : « *whats here an English bible? / Sanctum Maria pardon this prophanation of my hart, / Water Barwick, water, Ile meddle with't no more* » (xiv, 1039-41).

Heywood ne laisse aucune ambiguïté quant à savoir de quel côté le bien se trouve ; même Winchester, après que son subterfuge pour la faire exécuter a échoué, doit reconnaître qu'elle bénéficie sans doute d'une protection particulière du ciel : « Her life is garded by the hand of heauen,/And we in vaine pursue it » (xv, 1150-51)⁸.

Dans la seconde partie du diptyque⁹, Élisabeth, devenue reine, tout en se montrant très soucieuse des bonnes relations qu'elle entretient avec la corporation des marchands de Londres, reste évidemment fidèle à ses engagements religieux en attribuant la victoire sur l'Armada espagnole à la Providence divine, épisode toutefois ajouté par Butter, mais écrit par Heywood :

And to the Audience in our name declare.
Our thanks to heauen in vniuersall Prayer :
For tho our enemies be ouerthrowne,
Tis by the hand of heauen, and not our owne. (xviii, 2682-85)

Sa stature désormais royale est marquée par Heywood du sceau de la clémence, en particulier lorsqu'elle se dit prête à pardonner une seconde fois celui qui a voulu l'assassiner, le Dr Parry (scène xv). C'est donc bien une icône littéraire qui nous est présentée dans la pièce de Thomas Heywood, icône qui ne peut, à son tour, renvoyer qu'aux représentations picturales de la jeune princesse ou de la jeune reine. On pense en particulier au portrait d'Élisabeth fait par William Scrofts vers 1546-47 (elle a donc entre 13 et 14 ans), où on la voit poser avec entre ses mains un livre, ou bien à celui d'un anonyme où la reine tient un livre dans sa main droite (portrait daté de 1560-65)¹⁰.

//

Chez Chapman, au contraire, Élisabeth, tout en restant l'image même du monarque idéal, apparaît uniquement comme la « reine incomparable » citée par Henri IV dans *The Conspiracy of Byron* (III, 2, 275). Mais par choix, ou par contrainte, comme dans le cas de l'acte IV de *The Conspiracy of Byron*, probablement victime de la cen-

8. Le même se désole du retour en grâce de la princesse, comme il s'en ouvre à la reine, à la scène xix :
[...] this confirmation I doe greatly dread,
For now our true religion will decay,
I do diuine who euer liues seauen yeare,
Shall see no Religion here but heresy. (xix, 1322-25)
9. Sous-titrée : *With the Building of the Royall Exchange: And the Famous Victorie of Queene Elizabeth, in the Yeare 1588.*
10. Voir Strong, *Gloriana*, p. 48, 52, 58-59.

sure, Élisabeth ne paraît pas en scène. En ce sens, Chapman laisse aux spectateurs le soin de se forger eux-mêmes une image personnelle de leur ancienne reine et en appelle davantage à leur raison qu'à leur émotivité. Élisabeth est hors champ visuel mais toujours présente à l'imaginaire et aux oreilles des spectateurs.

Pour Henri III comme pour Henri IV, qui se font ici commentateurs de l'Angleterre, elle représente un monarque exemplaire, dont l'excellence doit servir de modèle à ses contemporains. Dans *Bussy D'Ambois*, le roi fait un éloge dithyrambique de la Cour anglaise :

Assure you Cosen Guise, so great a Courtier,
So full of maiestie and Roiall parts,
No Queene in Christendome may boast her selfe,
Her Court approoues it, That's a Court indeede;
Not mixt with Rudenesse vs'd in common houses;
But, as Courts should be th'abstracts of their kingdomes,
In all the Beautie, State, and Worth they hold;
So is hers, amplie, and by her inform'd.
The world is not contracted in a man,
With more proportion and expression,
Than in her Court, her Kingdome: Our French Court
Is a meere mirror of confusion to it:
The King and subiect, Lord and euerie slaue
Dance a continuall Haie; Our Roomes of State,
Kept like our stables; No place more obseru'd
Than a rude Market place [...]. (I, 2, 14-29)

Ici, et c'est la spécificité de Chapman, le compliment se double d'une comparaison avec la France, pays où se déroulent les tragédies considérées ici. Henri établit ainsi une hiérarchie à laquelle préside celle qui est la quintessence de la perfection de sa Cour, et par conséquent, de son royaume. Elle est débarrassée de la grossièreté ordinaire de la roture, parée de qualités vraiment royales, telles que la beauté, la majesté et la valeur.

Cet éloge trouve une suite et un écho amplifié dans *The Conspiracy of Byron*, où son « bon frère » Henri trouve en elle un refuge de loyauté bienvenu pour dissuader Biron de comploter sa chute avec l'Espagne :

I therefore mean to make him change the air,
And send him further from those Spanish vapours,
That still bear fighting sulphur in their breasts,
To breathe a while in temperate English air,

Where lips are spiced with free and loyal counsels,
 Where policies are not ruinous, but saving ;
 Wisdom is simple, valour righteous,
 Humane, and hating facts of brutish forces ;
 And whose grave natures scorn the scoffs of France,
 The empty compliments of Italy,
 The any-way encroaching pride of Spain,
 And love men modest, hearty, just and plain. (II, 2, 46-57)

Élisabeth est donc la clef de cette cure que le souverain français se propose d'administrer à son maréchal félon¹¹. Ici encore, la reine est parée de toutes les vertus possibles et placée bien au-dessus, non seulement de l'Espagne — l'ennemi commun de la France et de l'Angleterre — mais aussi de l'Italie et de la France même. L'essentiel des qualités anglaises se résumant par la loyauté et la simplicité, avec ce qu'elle implique d'honnêteté. Face à Byron, qu'il suspecte de trahison, Henry réitère son éloge de l'Angleterre et de sa reine au moment où il lui annonce qu'il va partir en ambassade en Angleterre :

And now for England you shall go, my lord,
 Our lord ambassador to that matchless queen ;
 You never had a voyage of such pleasure,
 Honour, and worthy objects ; there's a queen
 Where nature keeps her state, and state her court,
 Wisdom her study, continence her fort ;
 Where magnanimity, humanity,
 Firmness in counsel and integrity,
 Grace to her poorest subjects, majesty
 To awe the greatest, have respects divine,
 And in her each part, all the virtues shine. (III, 2, 274-84)

On peut remarquer tout d'abord que Chapman se sert ici de pentamètres rimés, ce qui n'est pas le cas en général dans la pièce, écrite en vers blancs. Au début, le discours du roi n'est pas rimé (à partir du vers 215), puis peu à peu, à partir du vers 270, les vers riment par distiques. C'est le moment où Henry commence à parler de l'Angleterre. De cette façon Chapman insiste sur le caractère harmonieux du règne, du royaume et de la personne d'Élisabeth, la « reine incomparable ».

11. L'idée que l'air anglais serait meilleur que le Français se retrouve aussi sous la plume d'Aubigné, dans son *Histoire universelle*, lorsqu'il relate l'ambassade de Biron auprès de la reine : « Mais, en effet, il [Henri] l'avoit choisi [Biron] pour le destourner de ses chagrins en menez et pour essayer de lui faire changer l'ame avec l'air » (t. 9 [1594-1602], p. 307).

Élisabeth, qui n'était jusqu'à présent qu'une référence, va, à l'acte IV, quitter les marges de la scène pour entrer au cœur de la pièce, mais d'une manière détournée. En effet, cet acte, consacré à la relation de l'ambassade de Biron en Angleterre, est assez bizarrement construit et le texte en est assez corrompu pour qu'on puisse soupçonner une forme de censure : il est probable que Chapman avait l'intention de faire une vraie scène de cette ambassade, avec les personnages de Biron et d'Élisabeth¹². Au lieu de cela, le courtisan Créqui raconte l'événement à un autre courtisan, d'Aumont. C'est l'occasion de nouveaux compliments transmis par Byron de la part de son roi :

And his [Henry's] will to be here must needs be great,
 Since heaven hath throned so true a royalty here
 That he thinks no king absolutely crowned
 Whose temples have not stood beneath this sky,
 And whose height is not hardened with these stars,
 Whose influences for this altitude,
 Distilled, and wrought in with this temperate air
 And this division of the element,
 Have with your reign brought forth more worthy spirits

12. Dans l'état actuel, l'ambassade est rapportée par Créqui, un courtisan qui accompagnait Byron en Angleterre, à un autre courtisan, d'Aumont. Il s'agit donc davantage d'une narration que de théâtre à proprement parler, narration au style indirect évidemment, mais qui souffre d'incohérences, puisqu'au vers 107 on passe brusquement au style direct : « He [Byron] said he was no orator but a soldier, / More than this air in which you [Élisabeth] breathe hath made me, etc. » en outre, au vers 156, on peut lire : « Then spake she to Créqui and Prince d'Auvergne », ce qui révèle l'incohérence d'écriture de cette scène. Enfin, il est curieux que la scène (et donc l'acte) se termine abruptement au milieu du vers 223 : « To this blest isle » et qu'aucune didascalie ne mentionne la sortie de scène des deux personnages. Il est donc probable que cette partie de la pièce (tout comme la fin de l'acte I et le début de l'acte II) a été censurée par Sir George Buck, l'adjoint du Maître des Plaisirs (Master of Revels) Edmund Tilney. On sait que l'ambassadeur de France (Antoine de La Boderie) a fait censurer la pièce à cause d'un passage mettant en cause la reine Marie de Médicis, mais là n'est pas le problème. Ce qui est intrigant ici est que le contenu de ce passage est d'une orthodoxie politique irréprochable : outre les compliments d'usage, la reine met Byron en garde contre l'ambition et la tentation de désobéir à son prince souverain (138-43). Au début du siècle, le critique allemand Emil Köppel avait suggéré que la reine, dans une version originale de la scène, désignait du doigt la tête d'Essex et de ses complices. Malheureusement, pour aussi séduisante que cette idée soit, la scène ne figure pas chez Edward Grimeston, la source indubitable de la double pièce de Chapman, bien qu'elle apparaisse chez Pierre Mathieu, un des auteurs compilés par Grimeston (Margeson, p. 9-10). Quoi qu'il en soit, même si on peut comprendre, comme le fait remarquer John Margeson, que Sir George Buck n'ait pas accepté que la reine Élisabeth fût représentée sur scène, cela ne résout pas tout. C'est peut-être que sa présence sur scène était de nature à porter ombrage au souverain régnant, à lui signifier de manière trop visible l'écart qui le séparait de la perfection incarnée par la « reine incomparable ».

For counsel, valour, height of wit and art,
Than any other region of the earth,
Or were brought forth to all your ancestors. (IV, 1, 74-85)

Il cite à nouveau les vertus du royaume anglais déjà évoquées par le roi. Les mêmes mots reviennent : « counsels », « valour », « worthy » et les mêmes idées : « majesty » (III, 2, 282), « royalty » (IV, 1, 75). Dans l'esprit d'Henri, le royaume anglais, instauré par Dieu (vers 75), est donc l'un des plus authentiques. Pour parfaire cette peinture idéalisée, Chapman passe rapidement au thème impérial, si étroitement lié à l'époque élisabéthaine, comme l'a montré Frances Yates¹³ :

Your empire¹⁴ is so amply absolute
That even your theatres show more comely rule,
True noblesse, royalty, and happiness
Than others' courts; you make all state before
Utterly obsolete, all to come twice sod. (IV, 1, 110-14)

Les deux portraits idéalisés de la reine anglaise faits par Heywood et Chapman ne manquent pas de soulever la question des fins idéologiques auxquels ils répondent plus ou moins explicitement. Derrière la simple mais profonde nostalgie d'un âge élisabéthain que les deux dramaturges se plaisaient à imaginer doré, il est tentant d'essayer de trouver l'expression d'une opposition au nouveau souverain, en l'occurrence Jacques I^{er}, et au nouvel âge qui s'ouvre avec son règne. Or, les choses ne sont pas si simples, même avec la pièce d'Heywood, qui pourrait sembler inoffensive d'un point de vue idéologique, précisément, pour le nouveau roi et son règne. C'est ce que je vais voir maintenant.

///

Dans *The Troubles of Queene Elizabeth*, l'hagiographie ne doit pas faire oublier la dimension politique du personnage : son attitude soumise face à l'arbitraire dont elle est victime est une illustration frappante de la doctrine Tudor¹⁵, qui prône pour les sujets une obéissance absolue à leur souverain et, s'il s'avère tyrannique, une patience à toute épreuve, car bon ou mauvais, le magistrat, pour reprendre le

13. Voir en particulier, « Elizabethan imperialism », p. 38-59.

14. Cf. le terme de « imperial monarchy » introduit dans le langage politique en Angleterre par l'« Act in Restraint of Appeals » de 1533, comme le note Burgess, p. 33.

15. Sur la doctrine Tudor telle qu'elle apparaît chez Heywood, on se référera utilement à Grivelet, p. 127-34.

terme utilisé par Calvin dans son *Institution de la religion chrétienne* (1541)¹⁶, est institué par Dieu, et donc intouchable. Ainsi la princesse Élisabeth obéit aux ordres de sa sœur, dont elle reconnaît l'autorité légitime, sans jamais résister ni se révolter : « The Queene is kind, and we will striue with death/To tender her our life,/We are her subiect, and obay her hest » (iii, 232-34), déclare-t-elle à Chandos. Cette obéissance procède d'un acquiescement naturel à la théorie du droit divin des rois, comme elle l'exprime à la scène v :

Thou power eternall, Inocents iust guide,
That sways the Scepter of all Monarchyes,
Protect the guiltlesse from these rauening lawes,
That hidious death presentes, by Tyrants Lawes,
And as my hart is knowne to thee most pure,
Grant mee release, or patience to endure. (v, 425-30)

Face à la tyrannie la seule réponse autorisée est donc non seulement l'obéissance politique de la sujette mais aussi la patience chrétienne de la martyr. Par deux fois, on la voit s'agenouiller en signe de soumission et d'allégeance totales à la reine. « My duty with my fortunes do agree,/And to the Queene in you I bend my knee », dit-elle à Winchester (v, 368-69). Quand elle rencontre enfin Marie, elle proteste à nouveau de sa parfaite soumission : « I am as true a/Subiect to your Grace, as any liues this day,/Did you but see,/My heart it bends, farre lower than my knee » (xviii, 1263-66), Heywood faisant ici écho aux paroles de Richard II envers Bolingbroke (*Richard II*, III, 3, 194-95)¹⁷. Enfin, une fois devenue reine, Élisabeth I^{re} complète la doctrine Tudor en rappelant, au détour d'une phrase, que toute obéissance est due, *in fine*, à Dieu, y compris par les rois : « And now to London Lords lead on the way,/Praying that King, that all Kings els obay » (xviii, 1569-70)¹⁸.

16. En particulier dans son chapitre 16 sur le « Gouvernement civil ».

17. Cf. l'article de Forker.

18. La parfaite soumission d'Élisabeth envers sa sœur (ainsi que ses protestations d'innocence) se retrouve, cette fois de manière historique, dans une lettre qu'elle lui adresse le 16 mars 1554 :

If any ever did try this old saying — that a king's word was more than another man's oath — I most humbly beseech your majesty to verify it in me, and to remember your last promise and my last demand: that I be not condemned without answer and due proof. Which it seems that now I am, for that, without cause proved, I am by your Council from you commanded to go unto the Tower, a place more wanted for a false traitor than a true subject. [...] And to this present hour I protest afore God [...] that I never practiced, counseled, nor consented to anything that might be prejudicial to your person any way or dangerous to the state by any mean. [...] Therefore once again, with

À la différence de George Chapman, Heywood n'assortit pas cet élément dramatique des critiques plus ou moins directes distillées par son contemporain contre Jacques I^{er} dans certaines de ses pièces. Aussi, il me semble que le portrait d'Élisabeth, d'abord comme sujet, puis comme reine à la fin de la première partie de *If You Know Not Me*, ne fait que conforter les positions absolutistes développées par le premier Stuart concernant le droit divin des rois et les questions liées à l'obéissance, telles qu'il les avait abordées dès 1598 dans *The Trew Law of Free Monarchies*¹⁹. Quant à la deuxième partie de *If You Know Not Me*, qu'y voit-on ? Une reine en parfaite harmonie avec son peuple, et en particulier avec la corporation des marchands de Londres, représentée dans la pièce par Thomas Gresham et Hobson le mercier, symboles de la prospérité londonienne, de l'essor du commerce anglais et de la richesse bien employée des citoyens de ce royaume. Pour montrer l'immense crédit — aux deux sens du terme — dont jouissait Élisabeth auprès des marchands londoniens, Heywood met en scène la générosité d'Hobson, à qui un messenger de la reine vient emprunter, au nom de sa maîtresse, £100. Le mercier lui répond alors :

How, bones a mee, Queene know Hobson, Queene know Hobson?
 And send but for one hundred pound: Friend come in;
 Come in friend, shall haue two, Queene shall haue two:
 If Queene know Hobson, once her Hobsons purse,
 Must be free for her she is Englands Nurse. (vii, 1115-19)

Ce qui lui permet de dire à Élisabeth, qui lui demande qui il est lors de l'inauguration de la Bourse : « Knowest thou not mee Queene? Then thou knowest no body » (xiii, 2071), réplique qui sert désormais de titre à la pièce. C'est à cette occasion qu'il lui renouvelle ses services financiers : « When thou seest money with thy Grace is scant,/For twice fiue hundred pound thou shalt not want » (xiii, 2088-89). S'ensuit alors ce dialogue :

humbleness of my heart because I am not suffered to bow the knees of my body, I humbly crave to speak with your highness. Which I would not be so bold as to desire if I knew not myself most clear, as I know myself most true. And as for the traitor Wyatt, he might peradventure write me a letter, but on my faith I never received any from him. (Elizabeth Ist, *Collected Works*, p. 41-42).

19. Cf. Perry : « The king's panegyrists produced accounts of Elizabethan glory emphasizing the continuity between the queen and her successor, thereby using the appeal of the queen's memory to ratify James's policies » (p. 90).

Queen. Vpon my bond.
 Hob. No, no my Soueraigne,
 Ile take thine owne word without skrip or scrowle.
 Queen. Thankes honest Hobson, as I am true mayde,
 Ile see my selfe the money backe repayd:
 Thou without grudging lendest, thy Purse is free,
 Honest as plaine. (xiii, 2090-96)

Hobson se contente de la parole royale comme garantie pour son prêt et la reine, fort familièrement, lui assure qu'elle s'occupera en personne de son remboursement.

L'autre exemple de cette parfaite entente entre souverain et marchands est donné à l'occasion de la construction de la Bourse de Londres, voulue et financée par Thomas Gresham et inaugurée, le 23 janvier 1570, par la reine en personne qui admire fort l'édifice, qu'elle nomme « Royall Exchange » (xiii, 2105). Comme Perry l'explique, la considération accordée par la reine à Londres et à ses marchands procédait d'un intérêt réciproque bien compris : en échange de tel ou tel monopole accordé aux marchands — comme en 1594, celui des draps blancs (Perry, p. 96) — Élisabeth obtenait sans problème des prêts d'argent importants pour financer telle ou telle opération militaire, par exemple, ou simplement pour la bonne marche du royaume. Cette relation de confiance réciproque s'accompagne, dans la pièce d'Heywood, d'une peinture idyllique du caractère familial et aisément accessible de la souveraine envers son peuple, aussi humble fût-il. En témoigne par exemple la réponse qu'elle fait à Hobson, citée plus haut. Il est donc naturel que sa popularité soit à la mesure de cette simplicité revendiquée. Durant les épreuves de sa jeunesse, Heywood montre une princesse soutenue par ses gens et par le peuple anglais, comme en attestent plusieurs scènes. Les trois soldats qui doivent la mener à la Tour chantent ses louanges, à mots couverts : « Masse I say this: That the Lady *Elizabeth* is both a lady,/And *Elizabeth*, and if I should say she were a vertuous Princesse,/Were there any harme in that? » (vi, 478-80). De même, Gage lui est fidèle tout au long de ses épreuves, envers et contre tous, comme son cuisinier, qui s'oppose au lieutenant de la Tour (scène ix). Heywood utilise également un enfant, qui vient porter un bouquet à Élisabeth pour montrer combien elle était populaire (scène x) et à la scène suivante, le peuple accourt pour la voir sortir de prison et sonne les cloches en son honneur, au grand dam du lieutenant de la Tour. S'il est vrai que cette image contrastait avec la distance que Jacques I^{er} mettait entre lui et ses sujets, comme Perry le suggère (« a sharp

distinction can be drawn between the accessible plain style of Elizabeth [...] and the more authoritative plain style of James » [p. 99]), on sait par ailleurs que le dramaturge ne manquait pas de faire l'éloge du Stuart dans ses écrits, comme par exemple *Troia Britannica : or, Great Britaines Troy* (1609). Cela fait dire à Perry : « The apparently naive association of nostalgic Elizabethan patriotism and Jacobean panegyric in Heywood's chronicle suggests that for Londoners during the first decade of James's reign, it was at least possible to support the crown while cherishing a memory of Elizabeth replete with oppositional potential » (p. 107).

Précisément, tous les traits constitutifs du portrait littéraire d'Élisabeth chez Heywood, pour inoffensifs qu'ils étaient en 1605-6, n'en acquièrent pas moins objectivement un potentiel subversif au fil des sept rééditions de *If You Know Not Me*, première partie, entre 1605 et 1639²⁰, et des trois rééditions de la seconde partie, entre 1606 et 1634²¹. On notera que la première partie fut reprise en 1667. Malgré la qualité littéraire discutable de la pièce²², ces nombreuses publications témoignent d'un solide succès. Or, avec le temps, l'éloge sans partage de la reine Tudor pouvait être interprété comme l'image en négatif du souverain Stuart régnant. Trois aspects sont à envisager ici : le militantisme anglican de la reine, tel qu'on l'a vu plus haut, les relations économiques avec les riches Londoniens, et enfin l'impérialisme anglais, tel qu'il apparaît dans la mise en scène de la victoire anglaise sur l'Armada espagnol dans 2 *If You Know Not Me* (scènes xvii-xviii). Le premier et le troisième sont liés à l'attitude de Jacques vis-à-vis de l'Espagne, avec laquelle il signe un traité de paix dès son arrivée au pouvoir, renversant radicalement la politique étrangère de l'Angleterre envers cette nation catholique. L'insistance sur la défense par Élisabeth de la foi anglicane peut également être envisagée comme un commentaire négatif de cette même attitude, surtout au moment où le prince

20. En 1606, 1608, 1610, 1613, 1623, 1632 et en 1639. Voir Doran, éd., p. v-vii.

21. En 1609, 1623 et en 1633. Voir Doran, éd., p. v-vi.

22. À lire la plupart des critiques d'Heywood, *If You Know Not Me* est une œuvre de piètre qualité, à peine digne d'être mentionnée, encore moins d'être étudiée. Cela n'est pas nouveau puisque Samuel Pepys, après avoir vu une reprise de la pièce d'Heywood en 1667, la qualifie ainsi dans son journal : « the most ridiculous that sure ever came upon stage [...] merely a puppet-play acted by living puppets [and] neither the design nor language better » (entrée du 17 août 1667, cité par Wentworth, p. xii). Grivelet s'exprime ainsi au sujet de la pièce : « sa pièce, loin d'être un sommet pour l'art, compte parmi ce qu'il nous a laissé de plus mauvais » (p. 133). Irving Ribner déclare, de son côté : « the two parts of *If You Know Not Me You Know Nobody* [...] are careless productions of little artistic merit, although the corrupt texts in which they have come down to us may cause us to underestimate the merits of the original productions » (p. 215-16).

Henry se révèle être un héritier du trône des plus intransigeants sur ce point. Son protestantisme radical, comme l'a montré Strong (*Henry, Prince of Wales*), s'opposait violemment à l'indulgence de son père envers les catholiques. Cela n'a pu que s'aggraver avec le projet de mariage espagnol de Charles. Enfin, l'harmonie entre marchands et souverain perdura pendant les premières années du règne de Jacques, jusqu'en 1610, date à laquelle la Couronne se trouve en peine d'honorer ses dettes et perd de son crédit auprès des prêteurs d'argent londoniens²³. Aussi, et de manière rétrospective, la peinture d'une reine qui honore scrupuleusement ses engagements financiers ne pouvait que faire du tort au nouveau roi²⁴.

Chez Chapman, la doctrine Tudor n'est pas absente non plus, en témoignent les vers adressés par la reine à un Byron trop ambitieux. En cela, elle est fidèle au portrait fait par le roi français :

But for a subject to affect a kingdom
Is like the camel that of Jove begged horns,
And such mad-hungry men as well may eat
Hot coals of fire to feed their natural heat;
For to aspire to competence with your king,
What subject is so gross and giantly? (*The Conspiracy*, IV, 1, 138-43)

Entrer en compétition (« competence » [142]) avec son roi est hors de portée et contre nature (d'où l'exemple du chameau qui veut des cornes [139]) pour un sujet et ne peut convenir qu'à un surhomme (« giantly » [143]).

À part cela, Élisabeth fonctionne clairement comme une figure de médiation offensive contre Jacques I^{er}. Ce qui me permet de l'affirmer sont les critiques à peine voilées que le dramaturge lance contre le nouveau souverain dans différentes pièces. Dès 1605, date de première partie de *If You Know Not Me*, il s'attaque dans *Eastward Ho!* aux chevaliers écossais promus par Jacques, dans des termes très sarcastiques qui lui valurent, à lui et à ses collègues Jonson et Marston, un petit séjour en prison. Cette attaque est renouvelée dans *Bussy*, quand un des personnages déclare, pour se moquer du héros tout frais arrivé à la Cour : « Sfoote tis

23. La dette léguée à Jacques par Élisabeth se montait à £ 420 000, dont £ 300 000 couverts par le Parlement, via une aide accordée en 1601. À la fin du règne cette dette se montait à plus d'un million de livres. Voir Houston, chap. 2, « Finance: the Canker of Want », p. 13-25.

24. Cf. Perry : « James's failure to live up to the standards of royal behavior popularized in these earlier texts may have contributed to the erosion of his credit, in the broadest sense of that word. [...] In time [...] Jacobean praise for Elizabethan glory became more programmatically oppositional » (p. 109).

D'Ambois ; The Duke mistakes him (on my life) for some Knight of the new edition » (I, 2, 109-10)²⁵. Ces éléments permettent d'envisager la figure d'Élisabeth d'une manière différente de chez Heywood. Outre que le compliment se fait plus politique chez Chapman, la position particulière de la reine anglaise, en particulier dans *Byron*, lui donne un sens autre. Dans les tragédies françaises, Élisabeth n'est jamais un personnage à part entière, en ce sens elle est hors scène, cachée aux yeux des spectateurs. Mais c'est justement cette absence physique qui lui donne une telle importance symbolique et la réintroduit de manière si flagrante au centre même d'une pièce comme *Byron*, et en particulier de *The Conspiracy*. En outre, l'éloge qui en est fait procède toujours du roi français (Henri III dans *Bussy*, Henri IV dans *Byron*). Dans *The Conspiracy* justement, Henri IV est dépeint lui aussi comme un monarque exemplaire, clément, juste et magnanime, qui considère Élisabeth comme une référence, comme un véritable phare, déplaçant ainsi le centre de gravité symbolique de la pièce de la France catholique vers l'Angleterre protestante :

And therefore doth my royal sovereign wish
Your years may prove as vital as your virtues,
That, standing on his turrets this way turned,
Ordering and fixing his affairs by yours,
He may at last, on firm grounds, pass your seas
And see that maiden-sea of majesty,
In whose chaste arms so many kingdoms lie. (*Conspiracy*, IV, 1, 115-21)

La coïncidence des deux monarques — Henri IV était encore vivant quand est paru *Byron* — représente un indice assez sérieux quant à la cible potentielle visée par le dramaturge, je veux parler de Jacques I^{er}, qui, on le sait bien, détestait cordialement Henri IV, qui le lui rendait bien d'ailleurs (il suffit de lire la correspondance de ces deux rois). De plus, s'il est vrai que la tragédie est dédiée à Sir Thomas Walsingham, le prologue suggère quand même qu'elle est conçue comme un miroir, dont avec Jean Jacquot et John Margeson, je crois qu'il était destiné au jeune prince Henry, rival de son père (« And see in his revolt honour's flood/Ebbs into air when men are great, not good » [23-24]²⁶).

25. Ce thème de la vente des titres de noblesse met en lumière le problème le plus épineux du règne de Jacques, celui des finances. Lawrence Stone, cité par Houston (p. 21), estime qu'entre 1603 et 1629 la vente des titres aurait rapporté £ 620 000.

26. « Though *The Conspiracy and Tragedy of Byron* cannot be linked in any direct way with Prince Henry [...] nevertheless, the tone of the Prologue with its emphasis upon Byron's greatness as saviour of France

On voit donc comment au fil du temps la figure d'Élisabeth, idéalisée par le souvenir nostalgique, et apparemment inoffensive, acquiert une charge polémique de plus en plus perceptible, devenant par là une figure centrale de médiation politique, tandis que Jacques I^{er} devient la victime potentielle d'une rhétorique qui le met hors jeu.

Il est intéressant de constater qu'à des moments très proches, Heywood et Chapman ont fait le choix de deux modes de représentation différents : l'un optant pour une esthétique résolument tournée vers le passé, qui rappelle les saints-plays du xv^e siècle ; l'autre, bien que tout aussi nostalgique que le premier, opte pour une esthétique baroque qui convient si bien à son approche ambivalente des choses, jouant sur les associations significatives des personnages entre eux et des rapports entre les personnages et les personnes, ce qui est rendu possible par l'association de l'Angleterre et de la France, alors qu'Heywood ne s'occupe vraiment que de l'Angleterre.

Ce qui ressort également de cette comparaison, semble être l'impossibilité de faire d'Élisabeth un personnage proprement dit, affranchi du modèle historique. Heywood, qui s'y est risqué, a échoué d'un point de vue littéraire ; et Chapman en a été empêché pour des raisons apparemment techniques, à cause de la censure dont sa pièce a été victime. Sur le long terme, Élisabeth ne semble véritablement fonctionner que comme une figure de médiation, le réceptacle prestigieux des attentes frustrées, des contestations plus ou moins sourdes, des oppositions plus ou moins feutrées à Jacques I^{er}.

and his subsequent revolt from honour suggests that in this play too he is writing a mirror for princes » (Margeson, éd., p. 2). Jean Jacquot ne dit rien d'autre d'ailleurs : « Le prince Henri, avec lequel il était en correspondance avait pour lui la plus vive admiration. Il est probable que les deux parties de *Biron* ont été écrites avec l'intention d'instruire le prince et de lui plaire » (p. 48).

Bibliography

Sources primaires

- AUBIGNY, Agrippa d'. *Histoire universelle*. Éd. André Thierry. 10 vol. Textes littéraires français. Genève, Droz, 1981-99.
- CHAPMAN, George. *The Conspiracy and Tragedy of Charles Duke of Biron*. Ed. John Margeson. Coll. The Revels Plays. Manchester : Manchester University Press, 1988.
- ELIZABETH Ist. *Collected Works*. Éd. Leah S. Marcus, Janel Mueller et Mary Beth Rose. Chicago : University of Chicago Press, 2000.
- HEYWOOD, Thomas. *If you know not me, you know nobody*. Ed. Madeleine Doran. 2 vol. Oxford, J. Johnson, Oxford University Press, pour The Malone Society, 1935.

Sources secondaires

- BAINES, Barbara J. *Thomas Heywood*. Twayne's English Authors Series, 388. Boston, Twayne Publishers, 1984.
- BURGESS, Glenn. *Absolute Monarchy and the Stuart Constitution*. New Haven, Yale University Press, 1996.
- FORKER, Charles. « Shakespeare's Histories and Heywood's *If You Know Not Me, You Know Nobody* ». *Neuphilologische Mitteilungen*, t. LXVI, 1965, 166-78.
- GRIVELET, Michel. *Thomas Heywood et le drame domestique élizabéthain* (sic). Paris, Didier, 1957.
- HOUSTON, S. J. *James I*. Harlow, Longman, 1973.
- JACQUOT, Jean. *George Chapman (1559-1634). Sa vie, sa poésie, son théâtre, sa pensée*. Annales de l'université de Lyon, 3^e sér. Paris, Les Belles Lettres, 1951.
- PERRY, Curtis. « The Citizen Politics of Nostalgia : Queen Elizabeth in Early Jacobean London ». *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, t. XXIII, n^o 1, 1993, p. 89-111.
- RIBNER, Irving. *The English History Play in the Age of Shakespeare*. New York, Octagon Books, 1965.
- STRONG, Roy. *Gloriana, the Portraits of Queen Elizabeth I*. Londres, Pimlico, 1987.
- _____. *Henry, Prince of Wales and England's Lost Renaissance*. [Londres], Thames & Hudson, 1986.
- WENTWORTH, Michael. *Thomas Heywood, A Reference Guide*. Boston, G. K. Hall, 1986.
- YATES, Frances. *Astræa: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975.