



Scène
Européenne

Traductions
introuvables

Philastre ou l'amour ensanglanté

Francis Beaumont et John Fletcher

Introduction et traduction française
de Pascale Drouet

Référence électronique

Introduction, *Philastre, ou l'amour ensanglanté*
de Francis Beaumont et John Fletcher
[En ligne], éd. par P. Drouet, 2020, mis en ligne le 21-01-2020,
URL : <https://sceneuropeenne.univ-tours.fr/traductions/philastre>

La collection

TRADUCTIONS INTROUVABLES

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

Responsable scientifique
Richard Hillman

ISSN
1760-4745

Mentions légales
Copyright © 2020 - CESR.
Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.loffredonue@univ-tours.fr

Introduction

Pascale Drouet
Université de Poitiers

Londres, 1610. Le théâtre du Globe, situé sur la rive sud de la Tamise, présente *Philastre, ou l'amour ensanglanté* (*Philaster, or, Love Lies a-Bleeding*, de son titre original), pièce coécrite par deux jeunes dramaturges dont la réputation n'est pas encore faite : Francis Beaumont et John Fletcher, âgés respectivement de vingt-cinq et trente ans. Leur pièce, jouée par la troupe à laquelle appartient William Shakespeare, les Comédiens du Roi (« the King's Men »), connaît un grand succès, non seulement à l'époque jacobéenne, mais tout au long du XVII^e siècle : elle est jouée et rejouée (au théâtre public du Globe, mais aussi au théâtre privé des Blackfriars et à la Cour du roi Jacques I^{er}, puis à la Cour du roi Charles I^{er}), adaptée (transformée en sketch comique ; repensée pour une distribution exclusivement féminine ; édulcorée, dépouillée de violence physique et d'abus langagiers), éditée à neuf reprises en *in-quarto* entre 1620 et 1661, et mise à l'honneur du volume *in-folio* des œuvres complètes en 1679.

Il y a plusieurs raisons à ce succès. Beaumont et Fletcher reprennent les genres anciens de la pastorale et de la romance, en prose et en vers, pour créer un genre théâtral hybride, celui de la tragicomédie à la fois romantique et satirique. Ils s'inspirent d'auteurs italiens, de leurs aînés élisabéthains Sir Philip Sidney (*L'Arcadie*) et Edmund Spenser (*La Reine des fées*), mais aussi de pièces anonymes comme *Mucédorus*¹. Ils font dialoguer leur pièce avec un corpus théâtral que le public connaissait bien, notamment avec les tragédies (*Hamlet* et *Othello*) et les comédies (*La Nuit des rois* et *Beaucoup de bruit pour rien*) de leur célèbre contemporain Shakespeare. Riche d'intertextualité littéraire et héritière des grands idéaux chevaleresques, leur tragicomé-

1 Désormais disponible dans la traduction française de Jean-Paul Débax (Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, « Scène européenne/Traductions introuvables », 2018).

die n'en fait pas moins écho, sur un mode satirique, aux questions sociopolitiques et éthiques de leur temps : mœurs de la Cour, sentiment anticatholique, doctrine du droit divin, autant de sujets que les spectateurs jacobéens étaient à même de comprendre et d'apprécier. Tout en divertissant son auditoire, *Philastre* l'invite à réfléchir à une variété de thèmes qui, pour nous, sont toujours d'actualité : l'usurpation politique, les problèmes de succession, la peur d'une mainmise étrangère, l'autoritarisme qui devient tyrannie, la révolte populaire qu'il faut juguler, le conflit de la sphère publique et de la sphère privée, le contrôle des passions et la maîtrise de soi, l'amour contrarié, la malveillance qui s'exerce par la calomnie, l'imprudente crédulité et son revers la pulsion de vengeance, l'amour désintéressé et l'oubli de soi, la tentation du lâcher-prise et du renoncement.

Beaumont et Fletcher, ou sept ans de collaboration fructueuse

Francis Beaumont (1584 ou 1585-1616) débute sa carrière théâtrale à vingt-deux ans en écrivant *Le Chevalier de l'Ardent Pilon* (*The Knight of the Burning Pestle*), pièce qui témoigne de « son penchant pour le burlesque et l'héroï-comique, l'art de la caricature et l'humour »², qui est désormais considérée comme « la plus innovante du théâtre jacobéen d'un point de vue formel »³, et qui le fait passer à la postérité. Or, en 1607, joué par une prestigieuse troupe d'enfants (« the Children of the Queen's Revels ») au théâtre des Blackfriars, ce chef-d'œuvre connaît un échec retentissant.

De son côté, John Fletcher (1575-1625) tente d'introduire au théâtre un genre qui n'a pas encore fait ses preuves, celui de la tragicomédie pastorale à l'italienne, avec sa *Bergère fidèle* (*The Faithful Shepherdess*), mais sans succès. La représentation qu'en donne la même troupe d'enfants prestigieuse en 1607-1608 n'est pas appréciée du public – au point que, dans l'édition *in-quarto* de 1609, Fletcher justifie sa tentative en prenant soin de donner une définition de ce genre encore incompris.

C'est peut-être dans l'espoir de dépasser ces échecs respectifs que Beaumont et Fletcher se mettent à écrire des pièces ensemble – et il n'est guère surprenant, vu leurs premiers déboires et leur aptitude à l'ironie, qu'il y soit question de malentendus, de mésinterprétations et d'erreurs de jugement⁴.

² Marie-Thérèse Jones-Davies, « Notice sur l'auteur », dans *Théâtre élisabéthain, II*, éd. Line Cottegnies, François Laroque, Jean-Marie Maguin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 1647.

³ Philip J. Finkelpearl, « Beaumont, Francis », dans *Oxford Dictionary of National Biography*, 28 septembre 2006 (en ligne <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/1871>>, consulté le 30/09/2019), 2019, p. 2 (ma traduction).

⁴ Voir Robert Y. Turner, « Heroic Passion in the Early Tragicomedies of Beaumont and Fletcher », dans *Medieval and Renaissance Drama in England*, vol. 1, 1984, p. 118.

Beaumont et Fletcher se rencontrent probablement par l'intermédiaire des mécènes de Fletcher, la comtesse et le comte de Huntingdon, car la lignée des Huntingdon a des liens de cousinage avec la famille de Beaumont⁵. Fletcher appartient déjà au cercle aristocratique du comte – sa première pièce, *La Bergère fidèle*, est dédiée à deux amis du comte⁶. Il semble également que les deux jeunes dramaturges fassent partie du cercle de Ben Jonson, qui se réunit régulièrement à la taverne de la Sirène (« the Mermaid tavern »). Ils écrivent des préfaces versifiées pour les pièces de Ben Jonson (*Volpone, ou le Renard, Épicène, ou la Femme silencieuse* et *Catilina*). Beaumont, Fletcher et Ben Jonson font circuler leurs propres scripts ; ils se lisent mutuellement ; parfois même ils se font signe par pièces interposées (*L'Alchimiste* de Ben Jonson fait écho au *Chevalier de l'Ardent Pilon* de Beaumont).

Beaumont et Fletcher commencent leur collaboration dès 1607, avec *Le Misogyne* (*The Woman Hater*) et *La Vengeance de Cupidon* (*Cupid's Revenge*), jouées par les troupes d'enfants (« the Children of Paul's » et « the Children of the Queen's Revels ») dans des théâtres privés. Mais, il semble que ces deux pièces restent essentiellement l'œuvre de Beaumont⁷.

Il faut attendre 1609-1610 pour voir le résultat de leurs efforts conjoints⁸, lorsque *Philastre, ou l'amour ensanglanté* (*Philaster, or, Love Lies a-Bleeding*) est porté à la scène, d'abord au théâtre du Globe, puis dans celui des Blackfriars, par une troupe d'adultes, celle des Comédiens du Roi⁹ : c'est leur premier grand succès. Suivent, à la demande de la troupe du roi, d'autres pièces qui rencontrent à leur tour l'approbation du public et prennent également pour sujet « l'intempérance royale »¹⁰ : *La Tragédie de la pucelle* (*The Maid's Tragedy*) en 1610, et *Un roi non roi* (*A King and No King*) en 1610-1611.

5 Voir Gordon McMullan, « Fletcher, John », dans *Oxford Dictionary of National Biography*, 28 September 2006, (en ligne <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/9730>>, consulté le 30/09/2019), 2019, p. 3.

6 *Id.*

7 *Id.*

8 De nombreuses incertitudes demeurent sur la nature de la collaboration entre les deux dramaturges (voir Andrew Gurr, « Introduction », Francis Beaumont and John Fletcher, *Philaster, or, Love Lies a-Bleeding*, Manchester, Manchester University Press, « The Revels Plays », 2003, p. xx). Il semble que Beaumont ait écrit les grandes tirades rhétoriques et produit les images poétiques originales, tandis que Fletcher se serait occupé des scènes comiques en prose (voir Suzanne Gossett, « Introduction », Francis Beaumont and John Fletcher, *Philaster*, London, Methuen Drama, « Arden Early Modern Drama », 2009, p. 18).

9 En 1608, les troupes d'enfants cessent de se produire après avoir déplu au roi Jacques I en présentant une satire trop acerbe (voir Suzanne Gossett, « Introduction », dans éd. cit., p. 4). La troupe des Comédiens du Roi acquiert le théâtre privé des Blackfriars en 1608.

10 Gordon McMullan, « Fletcher, John », *op. cit.*, p. 4 (ma traduction).

Désormais reconnus et sollicités, Beaumont et Fletcher continuent à collaborer pour le théâtre jusqu'en 1613, date à laquelle Beaumont se marie, cesse d'écrire et se retire, sans doute pour des raisons de santé¹¹, avant de mourir trois ans plus tard, la même année que Shakespeare. Fletcher, lui, continue sa carrière théâtrale, toujours sur un mode collaboratif qui, à l'évidence, avait sa préférence¹², avec des dramaturges comme Shakespeare, Nathan Field, Philip Massinger, et Thomas Middleton, pour ne mentionner que les plus connus d'entre eux. Il s'éteint en 1625 – quelques mois après la mort du roi avec laquelle s'achève la période du théâtre dit jacobéen.

Une nouvelle forme de tragicomédie

Dans *Hamlet*, Polonius vante la polyvalence du répertoire, à hybridation variable, que les acteurs ambulants qui arrivent à Elsenore sont capables de jouer : « Tragédie, comédie, drame historique, pastorale, pastorale comique, pastorale historique, tragédie historique, tragédie comico-historico-pastorale, pièce avec unité ou poème sans règles » (II, 2, 330-333)¹³ – tandis que Shakespeare, lui, se moque des catégorisations génériques poussées à l'extrême, sans encore anticiper que la tragicomédie deviendra le genre le plus représenté dans les théâtres jacobéens et caroléens¹⁴. En 1600, il est encore trop tôt pour que le terme de « romance » appartienne au vocabulaire théâtral. Quant à celui de « tragicomédie », il est considéré comme « bâtard » (« mongrel »)¹⁵. Dans son *Apologie de la poésie* (*An Apologie for Poetrie*), composé vers 1579-1580 et publié de façon posthume en 1595, Sir Philip Sidney reprochait à ce genre une bâtardise qui faisait se côtoyer rois et rustres (« mingling kings and clowns »¹⁶) et qu'il estimait incapable de susciter l'admiration ou la pitié du spectateur, incapable de lui offrir un divertissement digne de ce nom¹⁷. Quelque dix ans plus tard, *Philastre* rend populaire un genre tragicomique revisité qui

¹¹ Voir Philip J. Finkelpearl, « Beaumont, Francis », art. cit., p. 7.

¹² Voir Gordon McMullan, *The Politics of Unease in the Plays of John Fletcher*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1994, p. 133.

¹³ William Shakespeare, *Hamlet*, dans *Tragédies, I (Œuvres complètes, I)*, éd. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002. Toutes les traductions des pièces de Shakespeare seront issues des *Œuvres complètes* dans « La Bibliothèque de la Pléiade » (2006-2016), dans la traduction de Jean-Michel Déprats, sauf mention contraire.

¹⁴ Lucy Munro, *Children of the Queen's Revels: A Jacobean Theatre Repertory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 96.

¹⁵ Sir Philip Sidney, *An Apologie for Poetry (or The Defence of Poesy)*, ed. Geoffrey Shepherd, revised and expanded for the third edition by R. W. Maslen, Manchester, Manchester University Press, 2002, p. 112.

¹⁶ *Id.*

¹⁷ *Id.* « [...] neither the admiration and commiseration, nor the right sportfulness, is by their mongrel tragi-comedy obtained ».

fait écho à la tradition de la romance, en prose et en vers, et de la pastorale (déjà présente dans *La Bergère fidèle*), mais en gardant également à l'esprit la dimension satirique de la tragicomédie que John Marston avait portée à la scène en 1603, *Le Malcontent* (*The Malcontent*). Beaumont et Fletcher font évoluer ce genre en y faisant coexister la pastorale (et sa dimension romantique non dénuée d'héroïsme) et la satire (et les enjeux politiques contemporains qu'elle prend pour cible)¹⁸.

Autour de 1559, le Portugais Jorge de Montemayor (1519-1561) publie *Diane* (*Diana*), une romance pastorale, mêlant prose et vers, qui transpose l'univers arcadien, le monde idéalisé de la pastorale, au cœur de l'Espagne¹⁹. Ce livre, qui jouit d'une popularité immense, inspire, d'une part, Alonso Perez qui en propose, en 1564, une suite clairement intitulée *La Seconde Partie de la Diane* (*La Segunda Parte de la Diana*), d'autre part, Sir Philip Sidney (1554-1586) pour son chef-d'œuvre *L'Arcadie de la comtesse de Pembroke* (*The Countess of Pembroke's Arcadia*) publié en 1590. À son tour, *L'Arcadie* inspire *La Vengeance de Cupidon*, l'une des premières tentatives de collaboration de Beaumont et Fletcher : s'y retrouvent, transposées pour la scène, les trames entremêlées de deux histoires de *L'Arcadie*, ainsi que plusieurs de ses personnages-types. Enfin, pour l'intrigue de *Philastre*, les deux dramaturges puisent leur matériau dans la *Diane* continuée d'Alonso Perez (traduite en langue anglaise en 1598, par Bartholomew Yong) et reprennent des éléments de *La Vengeance de Cupidon* (eux-mêmes repris de *L'Arcadie*), transformant la tragédie en tragicomédie²⁰.

Avec *Philastre*, Beaumont et Fletcher prennent leur distance vis-à-vis du paysage pastoral. Certes, le personnage éponyme, accablé d'épreuves, en vient à dire sa nostalgie d'une vie simple au cœur de la nature :

Ô, si seulement j'avais été nourri dans ces bois
Avec du lait de chèvre et des glands, sans rien connaître
Ni du droit à la couronne, ni des tours trompeurs
Des yeux des femmes. Si je m'étais creusé une grotte
Où moi, mon feu, mon bétail et mon lit
Aurions été ensemble dans un seul abri.
Puis, si je m'étais trouvé quelque fille de la montagne,
Battue par les vents, chaste comme la résistante roche

¹⁸ Voir Julie Sanders, *The Cambridge Introduction to Early Modern Drama, 1576-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 181.

¹⁹ Le titre de la « fable bocagère » française de Nicolas de Montreux, *Diane*, lui fait écho en 1594 (voir Nicolas de Montreux, *Diane*, Translated with Introduction and Notes by Richard Hillman, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, « Scène européenne/Traductions introuvables », 2019).

²⁰ Voir Andrew Gurr, « Introduction », éd. cit., p. xxxi-xxxiii.

Où elle vit, qui aurait jonché mon lit
 De feuilles, de roseaux et de peaux de bêtes
 (Nos voisines), et dont la généreuse poitrine aurait allaité
 Mes nombreux petits rustauds. C'eût été une vie
 Sans contrariété. (IV, 3, 1-13)

Cependant, à l'exception de l'acte IV qui a lieu dans la forêt où se déroule la chasse à courre, l'essentiel de l'action se passe à la Cour de Sicile. De manière plus significative, Beaumont et Fletcher restent fidèles à l'éthos sidneyen, comme le souligne Andrew Gurr :

L'adversité, dans l'entreprise de Sidney, est le moyen suprême d'éprouver, à parts égales, la patience chrétienne et la magnanimité et la noblesse d'esprit aristotéliennes ; la romance a été élaborée pour nous donner à voir ces qualités mises à l'épreuve, l'accent étant mis sur la situation qui met à l'épreuve plutôt que sur l'individualité des personnages qui sont éprouvés. Beaumont et Fletcher ont su déceler cette entreprise d'envergure chez Sidney et ils ont tenté de la suivre dans leurs pièces²¹.

À cela, les deux dramaturges adjoignent des éléments qui relèvent de la comédie.

Dans *Le Misogyne*, pièce qui date des débuts de leur collaboration, le Prologue annonce déjà qu'il n'ose qualifier la pièce de comédie ou de tragédie, qu'elle n'est absolument ni l'une ni l'autre. En 1609, quand Fletcher fait publier *La Bergère fidèle*, pastorale tragicomique que le public boude, il écrit une préface au lecteur. En reprenant des arguments avancés par l'Italien Giovanni Battista Guarini, dans son *Traité de poésie tragi-comique* (1601), et en rendant ainsi hommage à l'auteur du *Pasteur fidèle* (*Il Pastor Fido*), tragicomédie pastorale (traduite en anglais en 1602) qui avait inspiré sa propre pièce (*La Bergère fidèle*), il y définit ce qui est, à ses yeux, le genre de la tragicomédie :

Une tragicomédie n'est pas ainsi appelée parce qu'on y trouve hilarité et tueries, mais parce qu'on n'y trouve pas la mort, ce qui suffit à ne pas en faire une tragédie, bien qu'on s'en approche, ce qui suffit à ne pas en faire une comédie : elle doit représenter sur scène des gens de tous les jours avec des problèmes à résoudre qui jamais ne mettent la vie en danger, et il faut qu'un Dieu y soit aussi légitime que dans une tragédie, et le bas peuple aussi légitime que dans une comédie²².

²¹ *Ibid.*, p. xxxiv (ma traduction).

²² Ma traduction. Shakespeare s'écarte de cette définition qu'il trouvait peut-être trop restrictive, comme, par exemple, dans *Le Conte d'hiver* (1609), où le jeune prince Mamillius meurt (III, 2, 139-140) et où Antigonus se fait dévorer par un ours (III, 3, didascalie 57).

Fletcher et Beaumont en proposent ensemble une illustration de leur cru avec *Philastre*. Malgré le sang qu'annonce le sous-titre (*ou l'amour ensanglanté*), les blessures des personnages sont peu profondes et parfois d'emblée annoncées comme telles, ce que fait Philastre lorsqu'il s'apprête à blesser Bellario pour le faire accuser à sa place :

Épée, imprime mes blessures
Sur ce jeune garçon endormi. Je n'en ai aucune, à mon sens,
De mortelle, aussi ne vais-je pas t'en infliger de plus graves. (IV, 6, 23-25)

Ni la princesse Aréthuse ni le page Bellario, ni le héros éponyme ni le paysan ne succombent à leurs plaies. « Sortons de cette prison et allons tous joyeusement à la rencontre de notre mort » (V, 2, 35), dit, sur le mode paradoxal propre à la tragicomédie, Aréthuse à Philastre et à Bellario, mais la condamnation n'est pas suivie d'effet. Malgré les menaces des citoyens en armes et les avantages *post-mortem* du démembrement qu'ils entrevoient déjà avec jubilation, Pharamond, le prince espagnol, n'est pas lynché. En dépit de sa tentation récurrente d'en finir une fois pour toutes, Philastre n'attend jamais pour de bon à sa propre vie. Le penchant sacrificiel de Bellario n'est pas davantage entendu, même si le personnage se retrouve en danger d'anémie. Comme le remarque Nicholas F. Radel, « la dimension "tragique" de la tragicomédie se concrétise uniquement dans l'univers hypothétique d'une rhétorique versifiée à valeur émotionnelle intense, qui donne l'impression que la situation présente est plus complexe et plus grave que ce qu'elle se révélera être en fin de compte »²³.

Par ailleurs, les dieux, « qui se doivent d'être justes » (II, 4, 61), sont convoqués tout au long de la pièce par presque tous les personnages de sang aristocratique. Quant à la *vox populi*, elle se fait entendre dans les deux derniers actes : dans la forêt, avec les veneurs (qui parlent tout autant de « chasse à courre » que de « chasse au con », IV, 2, 15) et le paysan (qui croit pouvoir profiter de la situation avec la princesse après l'avoir sauvée) ; au cœur de la ville, avec les artisans révoltés, « citadins purs et durs » (V, 4, 8) et « rois du gourdins » (V, 4, 9), et leur capitaine faussement érudit qui s'emberlificote dans ses références mythologiques. Les registres bas et élevés, la prose carnavalesque et le vers raffiné, le courtois pétrarquisant et le vulgaire grivois, l'évocation des ballades populaires et l'écho au masque de Cour, le poétique à tendance tragique et le prosaïque résolument comique, l'idéalisation nostalgique et le miroir satirique, se répondent allègrement sur le mode du contrepoint.

23 Nicholas F. Radel, « "Then thus I turne my language to you" : The Transformation of Theatrical Language in *Philaster* », dans *Medieval and Renaissance Drama in England*, vol. 3, 1986, p. 140 (ma traduction).

Comme Giovanni Battista Guarini le montre dans *Le Pasteur fidèle*, la meilleure intrigue pour une tragédie, c'est celle qui prend le même déclencheur *et* pour le péril tragique *et* pour sa résolution comique, et qui, quand advient le dénouement, suscite surprise et émerveillement²⁴. Ainsi du dévouement sans borne de Bellario et de l'amour passionné de Philastre pour Aréthuse qui fonctionnent comme le *pharmakon* grec, à la fois poison et remède. Ainsi de la révélation finale qui confond Dion et qui conduit Philastre à s'exclamer trois fois en l'espace de quelques vers, sur un mode qui pourrait évoquer le comique de répétition : « C'est une femme ! » (V, 5, 130, 131, 133). Dans la tragédie de Beaumont et Fletcher, ce sont les émotions des personnages qui sont premières et qui mènent l'intrigue ; les enjeux politiques restent en arrière-plan, même s'ils prennent le devant de la scène à l'acte IV (avec la révolte des citoyens) et participent pleinement du dénouement (le royaume de Sicile est restitué à l'héritier légitime, le prince Philastre).

Comme l'a analysé Judy H. Park, Guarini se réfère, dans son *Traité de poésie tragico-comique*, non à *La Poétique* d'Aristote mais à ses *Politiques*. L'auteur italien met en regard la république et la tragédie, à la faveur de cette dernière : de même que l'organisation politique a besoin de l'équilibre des pouvoirs pour fonctionner et éviter les débordements de la démocratie et l'entre-soi de l'oligarchie, le genre théâtral doit présenter au sein d'une même pièce des personnages issus à la fois de l'aristocratie et du peuple²⁵. À cet égard, *Philastre* montre ce que pourrait être la dérive tyrannique d'un roi usurpateur si le peuple ne se manifestait pas pour exercer un contre-pouvoir efficace²⁶. Pour Gary A. Schmidt, la montée en puissance de la tragédie au début de l'ère jacobéenne s'explique notamment par la nécessité d'instaurer une médiation entre la philosophie absolutiste du roi Jacques I et les attentes d'une société qui estimait avoir son mot à dire²⁷.

Mais avant d'en venir aux enjeux politiques de la pièce de Beaumont et Fletcher, aux échos qu'ils pouvaient trouver dans le Londres jacobéen et à leur traitement satirique, il convient de mentionner un dernier élément qui contribue, quoiqu'indirectement, à l'atmosphère tragico-comique de *Philastre* : l'intertexte shakespearien qui convoque aussi bien les comédies que les tragédies.

²⁴ Voir Robert Y. Turner, art. cit., p. 121, 127.

²⁵ Voir Judy H. Park, « The Tragicomic Moment: Republicanism in Beaumont and Fletcher's *Philaster* », *Comparative Drama*, vol. 49, n° 1, Spring 2015, p. 24-25.

²⁶ On retrouve cette idée dans *Le Conte d'hiver* où les tyrannies respectives (et en miroir) des rois de Sicile (Léontès) et de Bohême (Polixènes) sont enrayées par l'intervention d'un rustre, d'un vieux berger et d'une fripouille (Autolycus).

²⁷ Voir Gary A. Schmidt, *Renaissance Hybrids: Culture and Genre in Early Modern England*, London and New York, Routledge, 2016, p. 175 (« Jacobean Absolutism and the Rise of Tragicomedy », p. 175-224).

Philastre et l'intertexte shakespearien

Si l'on entend dans *Philastre* des échos épars à *Hamlet*, à *Othello*, au *Roi Lear*, à *La Nuit des Rois*, à *Beaucoup de bruit pour rien*, il n'est pas impossible (mais pas certain) qu'en retour la tragicomédie des deux dramaturges ait inspiré *Cymbeline*, composée à peu près à la même période²⁸ – *Cymbeline* dont certains éléments se retrouvent, en 1613, dans la pièce de Fletcher, *Bonduca*. *Philastre* est un exemple parmi d'autres des nombreux jeux intertextuels auxquels Shakespeare, Beaumont et Fletcher (puis Fletcher et essentiellement Massinger) se livrent pendant une quinzaine d'années. Certes, en 1613, après le retrait de Beaumont, Fletcher collabore officiellement avec Shakespeare. Ils coécrivent trois pièces : *Cardenio* (inspirée d'un épisode de *Don Quichotte*, mais la pièce est aujourd'hui perdue)²⁹, *Les Deux Nobles Cousins* (*The Two Noble Kinsmen*) et *La Célèbre Histoire de la vie du roi Henry VIII* (*King Henry VIII*). Or, la pièce historique comprend une scène inspirée de *La Tragédie de la pucelle* (Beaumont et Fletcher, 1610). Quant aux *Deux Nobles Cousins*, s'y retrouve une partie du masque (l'interlude grotesque) que Beaumont avait écrit pour célébrer, en février 1613, le mariage de la princesse Élisabeth Stuart et de l'Électeur palatin du Rhin, Frédéric V³⁰.

L'intertexte shakespearien, lui, se décèle dès les premières années, alors que Beaumont et Fletcher écrivent encore pour les troupes d'enfants : *Le Misogyne* reprend des éléments de *Mesure pour Mesure* (*Measure for Measure*) et de *Beaucoup de bruit pour rien* (*Much Ado About Nothing*), et *La Bergère fidèle*, du *Songe d'une nuit d'été* (*A Midsummer Night's Dream*) ; puis, en 1611, *Le Trophée de la femme, ou le dompteur dompté* (*The Woman's Prize, or The Tamer Tamed*) se lit comme une réponse au *Dressage de la rebelle* (*The Taming of the Shrew*) ; plus tard, en 1621, *La Fausseté incarnée* (*The False One*, coécrite par Fletcher et Massinger) revisite *Antoine et Cléopâtre* (*Antony and Cleopatra*) en accordant davantage d'importance à la liaison de Cléopâtre et de César ; en 1622, *Le Voyage en mer* (*The Sea Voyage*, coécrit par Fletcher et Massinger) commence par une scène d'orage directement inspirée de *La Tempête* (*The Tempest*) – dont la structure fait écho à celle de *La Bergère fidèle*³¹.

²⁸ À ce jour, il n'y a toujours pas d'élément décisif permettant de déterminer avec certitude quelle pièce, de *Philastre* ou de *Cymbeline*, fut portée la première à la scène (Gordon McMullan, « What is a 'late play' », dans *The Cambridge Companion to Shakespeare's Last Plays*, ed. Catherine M. S. Alexander, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 22).

²⁹ Voir à ce sujet Roger Chartier, *Cardenio entre Cervantès et Shakespeare. Histoire d'une pièce perdue*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2011.

³⁰ Voir Philip J. Finkelpearl, « Beaumont, Francis », art. cit., p. 6-7 ; voir Anny Crunelle-Vanrigh, « Notice », *Les Deux Nobles Cousins*, dans *Comédie, III (Œuvres complètes, VII)*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2016, p. 1708.

³¹ Voir Gordon McMullan, « Fletcher, John », art. cit., p. 8, 9.

Il n'est donc guère étonnant que *Philastre* participe à ce dialogue intertextuel, mais la spécificité de cette tragicomédie tient sans doute à la richesse particulière qu'on y décèle en termes d'échos shakespeariens.

Le personnage de Philastre rappelle, à plusieurs égards, celui du prince du Danemark. Comme Hamlet, Philastre est victime d'un usurpateur. Le père d'Hamlet a été empoisonné par son propre frère, Claudius, lequel porte désormais sa couronne et enlace sa reine ; le père de Philastre (l'ancien roi de Sicile) a été déposé et tué par le roi de Calabre (mort à son tour) dont le fils règne actuellement sur les deux royaumes – ainsi, *Philastre* s'ouvre d'une façon qui pourrait annoncer une tragédie de la vengeance³². Dans la tragédie comme dans la tragicomédie, l'usurpateur a quelques moments d'introspection qui révèlent sa conscience coupable. À l'image du prince du Danemark, Philastre ne peut se résoudre à agir pour rétablir la justice, mais pour des raisons différentes. Hamlet prétend avoir des doutes sur la nature du spectre qui lui a révélé le meurtre de son père. Philastre, lui, bien qu'il ait le soutien *et* des gentilshommes *et* du peuple, refuse de prendre les armes contre le tyran pour réclamer son droit, parce qu'il est amoureux de la fille de ce dernier, Aréthuse ; il subit donc « [l]es coups et les flèches d'une injurieuse fortune » (*Hamlet*, III, 1, 57). Hamlet se drape dans le manteau de la folie ; Philastre n'existe que par « des mots, des mots, des mots » (*Hamlet*, II, 2, 189). Si la conscience ne faisait de lui un lâche (à ce qu'il dit), Hamlet envisagerait d'en finir « [d]'un coup de dague » (III, 1, 75), et lorsqu'il accepte imprudemment de se battre en duel contre Laërte, il semble prêt à renoncer, à

[a]ccepter ce qui vient, et non plus pour participer de l'unité de la vie comme on peut le vouloir et même le pouvoir quand on partage avec quelqu'un d'autre le bien mystérieux d'exister, mais pour n'être plus que l'épave que soulève, éclaire puis noie un flot qui vient de nulle part et s'éloigne sans horizon. L'abandon de soi au non-être³³.

Ce renoncement, Philastre le brandit comme un défi tantôt héroïque, tantôt pathétique : par amour ou par honneur, il est prompt à vouloir se donner la mort – Suzanne Gossett perçoit chez lui, comme chez Bellario, une tendance « dépressive »³⁴ qu'on appelait alors la mélancolie amoureuse.

Or, la calomnie de la courtisane Mégra, accusant la princesse Aréthuse d'avoir une liaison avec son page Bellario, transforme en Othello le Hamlet qui sommeillait en Philastre. La crédulité de Philastre, qui malgré son emportement initial apporte foi aux propos men-

³² Voir Julie Sanders, *op. cit.*, p. 87.

³³ Yves Bonnefoy, *L'Hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare*, Paris, Seuil, 2015, p. 45.

³⁴ Suzanne Gossett, éd. cit., p. 265 n. à V, 5, 118.

songers de Dion (« c'est moi, moi-même, qui les ai pris sur le fait », III, 1, 109), et sa capacité à prendre pour « preuve oculaire » (*Othello*, III, 3, 365) ce qui ne l'est pas (« Quoi, sous mon nez ? », IV, 5, 37) évoquent le personnage shakespearien. Si le Maure se croit aisément trompé, c'est que l'amour de Desdémone, belle vénitienne à la peau opaline, est inimaginable pour lui qui n'a rien³⁵. Or, quand Aréthuse déclare son amour à Philastre et lui demande s'il l'aime en retour, Philastre, abasourdi, lui répond ceci :

Madame, vous êtes trop riche de nobles pensées
 Pour tendre un piège à cette vie méprisable
 Que vous pourrez avoir quand il vous plaira de la demander. Douter
 Serait mesquin, quand je n'ai rien fait pour démériter. Vous aimer ?
 Par mes espoirs les plus fous, je vous aime plus que ma vie.
 Mais comment une telle passion a-t-elle pu s'emparer de vous
 Si ardemment ? Voilà qui étonnerait un homme
 Enclin à la méfiance. (I, 2, 89-96)

Il s'attendait aussi peu qu'Othello à être aimé par une femme de toute beauté, à la vertu irréprochable et à qui tout semble réussir. Et la jalousie qui s'empare si facilement de lui révèle peut-être, comme chez Othello, une absence de certitude de soi. Jaloux à en perdre la raison et manipulé par Iago, Othello étouffe Desdémone. Aux yeux de Philastre, Aréthuse ou lui-même doit mourir. Comme elle refuse de le transpercer de son épée, c'est lui qui la blesse, juste avant que n'intervienne un paysan qui fait basculer le tragique dans le tragicomique, en instaurant un registre pour le moins familier quand il apostrophe Philastre : « Attends un peu, espèce de lâche ! Frapper une femme ? Tu n'es qu'un pleutre, je te préviens : tu n'aimerais pas du tout jouer une demi-douzaine de coups dans un combat au gourdin avec un brave gars pour voir qui aura le crâne fendu » (IV, 5, 86-89). Aréthuse est sauvée – même si, ultime écho à Desdémone, elle aussi cache l'identité de son agresseur pour le protéger. Non seulement elle est sauvée, mais elle épouse Philastre, mariage que le roi maudit d'emblée mais auquel il donne sa bénédiction une fois que Philastre a calmé l'émeute populaire et libéré Pharamond, pris en otage. Ainsi, si Philastre commence par évoquer le personnage d'Hamlet, puis celui d'Othello, « il finit par convoquer celui d'Henry V, qui confère une légitimité efficace à l'usurpation originale, met un terme au désordre civil et (ré-)unit deux royaumes »³⁶.

³⁵ Voir à ce sujet l'analyse de Youssef Ishaghpour, « La transcendance de la forme : *La Tragédie d'Othello* », dans *Orson Welles Cinéaste. Une caméra visible, III. Les films de la période nomade*, Paris, La Différence, 2001, p. 79-305 (en particulier 188-189, 245-247).

³⁶ Richard Hillman, *Intertextuality and Romance in Renaissance Drama: The Staging of Nostalgia*,

Dans la triangulation amoureuse entre Philastre, Aréthuse et Bellario, qui aurait pu prendre un tour tragique, c'est Bellario qui crée des échos avec les comédies de Shakespeare où de jeunes femmes se travestissent en jeunes garçons³⁷ et ne révèlent leur identité (aux autres personnages) qu'en dernier recours, comme dans *Les Deux Gentilshommes de Vérone* (*The Two Gentlemen of Verona*) où Julia, pour se mettre en quête de Protée, s'équipe « d'un vêtement / Qui puisse convenir à un page de bonne maison » (II, 7, 42-43)³⁸, comme dans *La Nuit des rois* (*Twelfth Night*) où Viola envisage de se faire passer pour un « eunuque » (I, 3, 55) du nom de Césario pour entrer au service du duc Orsino, lequel va faire de lui son ambassadeur auprès de l'inaccessible comtesse Olivia. Dans la tragédie de Beaumont et Fletcher, une jeune femme travestie en page (Euphrasie-Bellarion) aime un homme (Philastre) qui aime une femme (Aréthuse) qui l'aime en retour mais à qui la calomnie prête une liaison avec le jeune garçon à son service (Bellario-Euphrasie). Dans *La Nuit des rois*, une jeune femme elle aussi travestie en page (Viola-Césario) aime un homme (Orsino) qui aime une femme (Olivia) qui ne l'aime pas mais qui s'éprend en revanche du page qui sert Orsino (Césario-Viola). Dans les deux pièces, la jeune femme impuissante, prise au piège de son apparence masculine et d'une situation inextricable, s'en remet à de plus hautes instances : « Ô temps, c'est à toi, non à moi, de démêler tout ça, / Car c'est un nœud trop dur à dénouer pour moi » (II, 2, 38-39), s'écrit Viola ; et Bellario, à Aréthuse : « Que le temps soit prompt / À dévoiler la vérité à votre seigneur abusé / Et au mien, afin qu'il reconnaisse votre valeur » (III, 2, 158-160). En outre, comme l'a souligné Lee Bliss, Philastre évoque Orsino par son tempérament à la fois vif et changeant : tous deux répudient leur page pour ce qu'ils croient être une trahison ; tous deux menacent de le tuer sous le coup de la jalousie ; tous deux cherchent enfin à se séparer de lui à jamais³⁹. Il existe, certes, une différence majeure entre *La Nuit des rois* et *Philastre* : les spectateurs sont mis dans le secret du travestissement de Viola dès la deuxième scène du premier acte de la comédie de Shakespeare, alors qu'ils ne découvrent la véritable identité de Bellario que dans la dernière scène de la tragédie de Beaumont et Fletcher. À moins, comme le suggère Suzanne Gossett, qu'ils n'aient eu la puce à l'oreille, habitués qu'ils sont à voir des héroïnes « cross-dressed » sur la scène jacobéenne, trouvant étrange que Philastre s'enquière, hors propos, de la fille de Dion désormais

London, Macmillan, 1992, p. 162 (ma traduction). Après sa victoire à Azincourt, Henry V (fils d'Henry IV qui déposa et fit tuer Richard II) épouse Catherine de Valois, fille du roi de France, Charles VI, et sœur d'Isabelle de Valois (qui avait épousé Richard II).

37 En anglais « cross-dressed », c'est-à-dire habillées avec des vêtements conçus pour la gent masculine (ou, pour les garçons, vêtus d'habits féminins).

38 Trad. Henri Suhamy.

39 Voir Lee Bliss, « Three Plays in One : Shakespeare and *Philaster* », dans *Medieval and Renaissance Drama in England*, vol. 2, 1985, p. 161.

partie en pèlerinage (I, 1, 332-336), suspectant l'identité de Bellario dans le récit qu'en fait Philastre car « les larmes, la couronne, la gentillesse, la joliesse et la tendresse sont autant d'indices que le “jeune garçon” est de sexe féminin »⁴⁰. La pièce se chargerait alors d'une ironie dramatique qui en changerait radicalement notre perception, faisant de l'ensemble des personnages (Bellario excepté) des doubles de Dion, des figures de l'aveuglement, et qui dénuerait le dénouement d'une partie non négligeable de sa théâtralité.

Comme l'analyse Camille Wells Slight, la Sicile de *Philastre* n'est pas sans rapport avec le Messine de *Beaucoup de bruit pour rien* (*Much Ado About Nothing*)⁴¹. L'arrivée sur les terres siciliennes d'un prince espagnol (Pharamond dans *Philastre* ; don Pedro de Aragon, et son frère don John, dans la comédie shakespearienne) déclenche une série de quiproquos (dans laquelle les femmes qui s'entichent des Espagnols, respectivement Mégra et Margaret, ont leur part de responsabilité) qui conduit à la calomnie d'une femme innocente qui frôle la mort (Héro ; Aréthuse). Si le tragique prend une tournure comique, c'est grâce à l'intervention des gens du peuple (en décalage tout à la fois drôle et jubilatoire avec les codes de conduite et le registre de langue des gentilshommes) : le paysan, les citoyens révoltés et leur capitaine dans *Philastre* et, dans *Beaucoup de bruit pour rien*, les gardes de la patrouille du guet, et les gendarmes Cornouille (Dogberry) et Verjus (Verges)⁴². Les deux pièces tendent un miroir, d'une part, aux relations ambivalentes qu'entretiennent alors l'Espagne et la Sicile qui, depuis la fin du XIII^e siècle, est sous le joug espagnol⁴³, d'autre part, à la défiance de l'Angleterre face à l'impérialisme espagnol qu'il faut comprendre en replaçant *Philastre* dans le contexte politique de son temps.

Résonances politiques dans l'Angleterre jacobéenne

Dans la tragicomédie de Beaumont et Fletcher, le représentant de l'Espagne, le prince Pharamond, n'est guère dépeint sous un jour avantageux. Comme Clermont le dit en aparté à Thrasilin et à Dion (ses amis, comme lui gentilshommes siciliens), après avoir entendu la rhétorique suffisante du prince : « Ce discours fait clairement de lui un Espagnol, car il n'est rien d'autre qu'un ample inventaire de sa propre notoriété » (I, 1, 164-166). Hormis le roi de Sicile, qui a choisi le prince espagnol pour qu'il épouse sa fille, Aréthuse, et tienne sa propre nation en respect, nul n'est favorable à Pharamond, et il est quasiment certain que les spectateurs jacobéens aient eu d'emblée un préjugé défavorable

⁴⁰ Suzanne Gossett, « Introduction », dans éd. cit., p. 48 (ma traduction).

⁴¹ Voir Camille Wells Slight, « Spanish Rulers and Slandered Women : Sicily on the Early Modern English Stage », dans *Mediterranean Studies*, vol. 13, 2004, p. 107-120.

⁴² Trad. des patronymes : Jean-Pierre Richard.

⁴³ Camille Wells Slight, art. cit., p. 110.

à son égard. En effet, sitôt après le traité de paix de 1604 entre Londres et l'Espagne, le roi Jacques I avait entamé des négociations dans l'espoir de voir aboutir deux mariages dynastiques : celui de sa fille Élisabeth avec l'Électeur palatin du Rhin, Frédéric V, de confession protestante, et celui, plus problématique, de son fils Henry (prévu comme héritier du trône) avec l'infante Anne-Marie d'Espagne, de confession catholique. Une grande partie de l'opinion anglaise était fortement opposée à ce mariage pour plusieurs raisons. D'une part, les Espagnols exigeaient que le prince Henry se convertît au catholicisme pour pouvoir épouser l'infante, or le prince avait des amis protestants à la tête d'une importante faction politique, « qui rêvaient de le voir mener une croisade anti-catholique – particulièrement, anti-espagnole – en Europe »⁴⁴, et le prince partageait ce rêve. D'autre part, les Anglais avaient en mémoire non seulement la tentative d'invasion de leur pays par l'Armada espagnole, faussement dite « Invincible » et mise en déroute par la flotte de la reine Élisabeth I en 1588, mais aussi, en amont, les persécutions sanglantes contre les protestants ordonnées par Mary Tudor qui avait épousé le roi d'Espagne Philippe II. La plupart des Anglais ne voulaient à aucun prix le retour d'une Espagnole, fervente catholique, qui, si Henry avait succédé à son père, serait devenue reine dans leur pays. Ainsi, dans *Philastre*, la véhémence que le personnage éponyme fait entendre à l'égard de Pharamond avait toutes les chances de susciter les applaudissements de l'auditoire jacobéen :

Car entends-moi bien, Pharamond,
 Le sol même sur lequel tu marches, cette terre d'abondance
 Que les amis de mon père ont su rendre fertile grâce à leur foi,
 Avant que ce jour de honte n'arrive [Pharamond héritier], s'ouvrira
 pour vous engloutir
 Toi et ta nation, comme une tombe affamée,
 Dans la profondeur de ses entrailles. Prince, c'est ce qu'elle fera.
 Par les dieux qui sont justes, c'est ce qu'elle fera. (I, 1, 196-202)

En outre, comme le souligne Richard Hillman, le nom de Philastre avait une résonance sidneyenne : il faisait écho à celui d'Astrophel (personnage éponyme des sonnets et chants d'amour de Sidney, *Astrophel et Stella*, composés en 1582 et publiés de manière posthume en 1591) et de Philisides (le chevalier-berger de *L'Arcadie* de Sidney). Philastre, par la proximité onomastique (que le français renforce en donnant clairement à entendre

⁴⁴ Richard Hillman, *op. cit.*, p. 159 (ma traduction). Voir également Jerry Wayne Williamson, *The Myth of the Conqueror: Prince Henry Stuart, a Study of 17th Century Personation*, New York, AMS Press, 1978.

l'« astre » dans Philastre) mais aussi par l'âme chevaleresque qu'il hérite des personnages sidneyens, pouvait évoquer le prince Henry, d'autant que ce dernier, pour le divertissement donné lors son investiture comme prince de Galles, avait endossé le rôle du chevalier-berger arcadien. Encouragé par les partisans du protestantisme, le prince avait également endossé « le rôle du successeur de Sidney en tant que représentant d'une chevalerie à la fois patriotique et religieuse »⁴⁵ – et l'on sait que Sidney avait rejoint les protestants pour s'opposer ouvertement au mariage alors envisagé entre la reine Élisabeth I et le duc d'Anjou, François de France, catholique de confession. Comme le fait remarquer Richard Hillman, il est peut-être significatif que Fulke Greville, dans *A Dedication to Sir Philip Sidney (The Life of the Renowned Sir Philip Sidney)*, panégyrique biographique qu'il consacra à son ami et qu'il écrivit entre 1610 et 1614⁴⁶, loue son humble obéissance « même envers un petit tyran de Sicile »⁴⁷, comme s'il faisait une allusion à la pièce de Beaumont et Fletcher dans laquelle il aurait reconnu en Philastre, représentant « le plus valable des hommes » (I, 1, 243) dont la vie est « en tous points vertueuse » (I, 1, 21), les valeurs portées par Sidney.

Derrière le personnage du roi (ou « petit tyran ») de Sicile et de Calabre se profile Jacques I, non seulement pour sa tentative d'imposer une future reine espagnole à l'Angleterre, mais aussi pour sa façon de gouverner son pays : relâchement des mœurs à la Cour, temps passé en parties de chasse au lieu de traiter les affaires du royaume, attitude autocratique face à son Parlement. C'est aussi ce regard critique qui contribue au renouvellement du genre tragicomique « simultanément satirique et pastoral, comique et tragique »⁴⁸.

À la Cour fictive de Sicile, Philastre annonce clairement aux gentilshommes qu'il n'a rien d'un « mignon » (I, 1, 310). Lors de la révolte populaire, le capitaine, qui semble connaître les usages de la Cour, veut la garantie que Philastre a désormais une protection royale, c'est-à-dire qu'il est bien « le petit chéri du roi » (V, 4, 103), son « Hylas » (V, 4, 104). Pour le capitaine, la Cour sicilienne est à l'image de la Cour jacobéenne : le souverain y a ses favoris – à l'époque où *Philastre* fut joué pour la première fois, le favori en titre était Robert Carr. Comme le rappelle François-Joseph Ruggiu (à propos de Jacques I) :

⁴⁵ Richard Hillman, *op. cit.*, p. 159-161.

⁴⁶ Freya Sierhuis, « Politics, Imagination, and Desire in the Work of Fulke Greville », *Oxford Handbooks Online*, June 2017, p. 15 (en ligne <[https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb-9780199935338.001.0001/oxfordhb-9780199935338-e-142?print=pdf](https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935338.001.0001/oxfordhb-9780199935338-e-142?print=pdf)>, consulté le 23/06/2019).

⁴⁷ « Even to a petty tyrant of Sicily », Fulke Greville, *The Prose Works of Fulke Greville, Lord Brooke*, ed. John Gouws, Oxford, Clarendon Press, 1986, p. 25.

⁴⁸ Lucy Munro, *op. cit.*, p. 97.

Son aspect physique ingrat, ses tendances homosexuelles, une peur irraisonnée de la foule qui l'empêchait de se mêler comme Élisabeth à ses courtisans et à son peuple, et enfin les désordres moraux et sexuels qu'il toléra à sa cour le coupèrent progressivement de la nation politique⁴⁹.

Le roi de Sicile n'entend pas remettre à plus tard sa partie de chasse à courre à cause de ce qu'il appelle l'« incartade » de Pharamond (IV, 1, 4) – les ébats sexuels que ce dernier s'est autorisés avec Mégra alors même qu'il est promis à la princesse Aréthuse. De manière générale, il n'entend pas qu'on aille à l'encontre de son bon vouloir. Ainsi, alors que la chasse bat son plein, il exige qu'on retrouve sur le champ sa fille, qui demeure introuvable :

Écoutez-moi bien, tous : je suis votre roi,
Je veux voir ma fille, montrez-la moi !
Je vous ordonne à tous, à vous qui êtes mes sujets,
Que vous me la montriez ! Quoi, ne suis-je pas votre roi ?
Si oui, alors ne me doit-on pas obéissance ? (IV, 4, 28-32)

Parce que Dion répond au roi que ce qu'il ordonne n'est pas dans l'ordre du possible, et donc infaisable, il se fait traiter de « traître » (IV, 4, 35). Cet épisode fait écho à la confrontation qui eut lieu le 13 novembre 1608 entre Sir Edward Coke et Jacques I, à propos du droit commun et des prérogatives royales⁵⁰. Pour Coke, porte-parole des juristes du droit commun et de la Chambre des Communes, le souverain avait une attitude autocratique qui n'était pas admissible, et il convenait donc de lui rappeler que le roi était au service de la loi et non la loi au service du roi. Se considérant comme élu de Dieu et adhérant sans réserve à la doctrine du droit divin, Jacques I estimait, quant à lui, qu'il n'avait de comptes à rendre qu'à Dieu, qu'il n'avait aucun engagement contractuel envers ses sujets, que seul Dieu pouvait se permettre de le juger⁵¹.

La tragicomédie de Beaumont et Fletcher pose ainsi la question de la validité du droit divin et semble suggérer que tout monarque doit se remettre en question, apprendre à contrôler ses passions et cesser de se prendre pour dieu, qu'il n'a pas « un souffle [qui] a le pouvoir d'arrêter les vents, / De désennuager le soleil, d'apaiser la mer tourmentée, / D'immobiliser les nuages de la voûte céleste » (IV, 4, 43-45). Elle invite aussi à prendre

49 François-Joseph Ruggiu, *L'Angleterre des Tudors aux premiers Stuarts. 1509-1660*, Paris, Sedes, 1998, p. 42-43.

50 Voir Andrew Gurr, « Introduction », éd. cit., p. liv-lvii.

51 C'est ce qu'il explique dans son traité de 1603, *La Vraie loi des monarchies libres* (*The Trew Law of Free Monarchies*). Voir Bernard Boudin, éd. et trad., *La Vraie loi des libres monarchies, ou les devoirs réciproques et mutuels entre un roi libre et ses sujets naturels*, édition bilingue, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2008.

en compte le pouvoir populaire, à entendre une « affirmation [proto-]républicaine de la participation du peuple au maintien du bien public – dans son soutien implicite à une constitution mixte, à une coopération entre les forces monarchiques, aristocratiques et démocratiques au nom de l'intérêt public »⁵². En cela, *Philastre* est une pièce qui entre en résonance avec notre contemporanéité, avec les enjeux politiques du XXI^e siècle.

Le texte au fil du temps

La tragicomédie de Beaumont et Fletcher est écrite en 1609, jouée en 1610, et publiée dans un premier *in-quarto* en 1620 (Q₁), puis dans second *in-quarto* en 1622 (Q₂), lequel mérite qu'on lui prête une attention particulière⁵³. Se lit sur sa page-titre : « The second Impression, corrected, and amended ». Il s'agit d'une version revue et corrigée dont l'imprimeur, Thomas Walkley, s'explique dans sa note au lecteur, qui commence ainsi :

Courtois lecteur, Philastre et Aréthuse, son amour, sont restés ensanglantés pendant si longtemps, en raison des dangereuses blessures, non refermées, qu'ils ont reçues lors de la première impression, qu'on se demande comment ils ont pu continuer à se déplacer si longtemps, ou voyager si loin, comme ils l'ont fait.

Thomas Walkley file ensuite la métaphore et annonce que, dans la seconde impression, il a eu grand soin de panser ces blessures. Mais de quelles blessures est-il question ?

Au cours de l'acte IV de *Philastre*, alors que presque tous les personnages se dispersent dans la forêt, les uns pour y chasser le cerf, les autres pour y trouver refuge, Philastre dégaine son épée et blesse Aréthuse, Bellario et le paysan, lequel le blesse à son tour. Ce n'est plus la bête qui est traquée, mais l'agresseur de la princesse, qui « perd tant de sang qu'[il] ne peu[t] plus fuir » (IV, 6, 29), et dont les gentilshommes suivent en effet la trace « grâce à son sang » (IV, 6, 51). Bellario, dans son dévouement pour Philastre et l'élan sacrificiel qui le caractérise, nous fait part de son intention : « Je vais ensanglanter mon épée avec mes propres blessures » (IV, 6, 48). Les blessures que provoque l'amour sont bel et bien réelles.

⁵² Judy H. Park, « The Tragicomic Moment : Republicanism in Beaumont and Fletcher's *Philaster* », art. cit., p. 35 (ma traduction).

⁵³ Il y aura, au long du XVII^e siècle, neuf *in-quarto* différents mais, comme l'explique Suzanne Gossett dans son introduction, seuls les premier et second *in-quarto* (Q₁ et Q₂) sont intéressants pour les écarts que l'on y relève ; les *in-quarto* ultérieurs reprennent tous, plus ou moins indirectement, la version du second *in-quarto* (Q₂) (voir éd. cit., p. 76-78). C'est sur cette version (Q₂) que se base l'édition de Suzanne Gossett pour « Arden Early Modern Drama », édition à partir de laquelle la traduction française a été élaborée, en respectant sa distinction entre les passages en prose et les passages en vers (les vers, des pentamètres iambiques à quelques exceptions près, ont été traduits en vers libres).

En littéralisant la métaphore du cœur qui saigne, Beaumont et Fletcher jouent avec le *topos* pétrarquiste de la blessure d'amour et, plus généralement, avec une rhétorique pétrarquisante antonyme d'authenticité, dont Pharamond est l'incarnation quand il courtise Mégra en s'attardant sur ses lèvres, « deux cerises jumelles aux pigments rougissant » (II, 2, 77), mais aussi quand il découvre la blessure d'Aréthuse et y voit la « source sacrée d'un sang innocent » (IV, 5, 118) – à moins qu'il n'ait alors une sorte de révélation, nous invitant à percevoir le bien-fondé mythologique du prénom de la princesse⁵⁴ ?

L'imprimeur reprend à son compte ce *topos* et l'exploite métaphoriquement. Les blessures dont il parle sont celles du premier *in-quarto* (Q₁) et consistent en des erreurs de transcription et des imperfections typographiques, en une indissociation ou une confusion entre la prose et le vers, et en des mutilations textuelles, c'est-à-dire en des coupes, des compressions et des modifications qui se lisent comme l'indice d'un examen de la pièce par le Maître des Cérémonies⁵⁵ dont résulte la censure de certaines répliques, voire de passages plus conséquents. Pour James E. Savage, le premier *in-quarto* (Q₁) correspondrait au script dont se sont servis les Comédiens du Roi pour leurs représentations suite au passage du Maître des Cérémonies, tandis que le second *in-quarto* (Q₂) serait la version non censurée, telle qu'elle fut écrite originellement par Beaumont et Fletcher⁵⁶ – soit un texte de soixante-dix-huit pages au lieu de soixante-six⁵⁷.

Aussi nous faut-il garder à l'esprit que les spectateurs qui assistèrent aux représentations de *Philastre* avant la publication du second *in-quarto* (Q₂) en 1622 virent une pièce un peu différente. Il n'y avait pas alors deux royaumes mais un seul, la Sicile – le parallèle que la double couronne (Sicile et Calabre ; Angleterre et Écosse) invitait à faire entre le roi usurpateur de la tragicomédie et Jacques I disparaissait (on n'entendait d'ailleurs plus aucune allusion au goût prononcé du monarque pour les mignons et pour la chasse à courre). Autre variante significative, le dénouement, qui annonçait non seulement le mariage d'Aréthuse et de Philastre, mais également ceux de Galatée et de Clermont, et

54 Dans *Les Métamorphoses*, Ovide raconte comment la nymphe Aréthuse fut transformée par Diane en « source sacrée » pour échapper aux assauts d'Alphée (Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. Jean-Pierre Néraudau, trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, « folio classique », 1992, Livre Cinquième, p. 185-187).

55 Le Maître des Cérémonies (« Master of the Revels ») était un officier de la Cour du roi chargé de s'assurer que les pièces de théâtre et autres divertissements ne comportaient rien qui fût offensant pour la Couronne. Il avait le pouvoir de faire censurer les passages qui pouvaient l'être, ou de faire interdire les représentations.

56 James E. Savage, « The "Gaping Wounds" in the Text of *Philaster* », *Philological Quarterly*, n°28, 1949, p. 448.

57 Suzanne Gossett, « Introduction », dans éd. cit., p. 78.

de Bellario-Euphrasie et de Thrasilin⁵⁸. Ainsi, les deux triangulations amoureuses se résolvaient en appariements binaires.

Le trio assez classique formé par Aréthuse, Pharamond et Mégra (l'homme au centre, avec d'un côté sa promise qui lui résiste, de l'autre une courtisane qui cède à ses avances) se dissout pour inviter Pharamond et Mégra à quitter la Cour de Sicile (ensemble ou séparément). En revanche, le trio que forment Aréthuse, Philastre et Bellario se révèle plus complexe. En effet, son centre varie en fonction du point de vue et de la connaissance qu'on a de la pièce : 1) Un homme, qui devrait être prince mais ne peut l'être, est aimé d'une femme de son rang promise à un autre, et d'une autre femme dont le rang inférieur au sien interdit la pensée même du mariage ; 2) Un homme et une femme s'aiment en secret ; entre eux, une femme qui se fait passer pour un homme, absolument dévouée à l'homme mais que l'on accuse d'avoir une liaison avec la femme ; 3) Au centre une princesse victime de calomnie, avec d'un côté un amant loyal qui se met à la haïr croyant qu'elle le trompe, de l'autre un page fidèle qu'elle se prend à détester le tenant pour responsable de son infamie. Dans la version expurgée, seuls restent de ce trio Philastre et Aréthuse ; on fait rentrer Bellario-Euphrasie dans le rang en la mariant à Thrasilin. *Exit* le personnage, son ambiguïté, son atypisme. Or, dans le second *in-quarto* (Q₂), non seulement Bellario affirme son intention de ne jamais prendre d'époux, mais sa requête est « de servir la princesse, / De contempler les vertus qu'elle et son seigneur possèdent » (V, 5, 188-189). La réaction d'Aréthuse est plus inattendue encore :

Philastre, je
Ne peux éprouver de jalousie, bien que vous ayez eu une dame
Habillée comme un page pour vous servir. Je n'aurai pas davantage
De suspicion si elle vit ici.

[À Bellario]

Viens vivre avec moi,
Vivre aussi librement que moi. Celle qui aime mon seigneur,
Que maudite soit l'épouse qui la hait. (V, 5, 190-195)

Si Aréthuse propose ici à Bellario-Euphrasie de devenir non pas sa servante, mais sa demoiselle de compagnie, son « vivre aussi librement que moi » reste néanmoins ouvert à interprétation – une liberté interprétative qui n'avait pas dû être du goût de tous, à en juger par la version expurgée, à moins qu'il ne s'agisse simplement, à l'époque jacobéenne, de refuser à une femme la possibilité de vivre librement sans être mariée. De nos jours, l'interprétation serait naturellement différente. Peut-être que l'expérience de vie que partageaient

⁵⁸ Voir « Appendix 1 : *Philaster* (Q₁) », Suzanne Gosset, éd. cit., p. 315, 317.

Beaumont et Fletcher, sur la rive sud de la Tamise, au moment où ils coécrivait leur pièce n'est pas étrangère à cette ouverture d'esprit inhabituelle car, comme l'avance John Aubrey dans les brèves biographies, *Vies Brèves* (*Brief Lives*), qu'il publie à la fin du XVII^e siècle :

[Beaumont and Fletcher] vivaient ensemble à Bankside, non loin du théâtre, alors qu'ils étaient tous deux célibataires ; ils dormaient ensemble, partageaient chez eux les services d'une fille qu'ils admiraient tous deux, portaient les mêmes habits, les mêmes pardessus, etc. qu'ils avaient en commun⁵⁹.

Rétabli en 1622, le texte original allait subir d'autres changements au cours du XVII^e siècle, à commencer par sa façon d'être porté à la scène. Pendant l'inter règne puritain, alors que tous les théâtres sont fermés, la tragicomédie continue à être populaire⁶⁰ et l'acte IV (la révolte des citoyens) se transforme à lui seul en sketch comique (« droll ») du nom de *Clubmen*⁶¹ – titre qui renvoie aux apprentis londoniens qui avaient pour arme un gourdin (« club ») et auxquels il est clairement fait allusion dans la pièce, mais peut-être aussi au mouvement des *Clubmen* qui se mit en place dans les premières années de la guerre civile (1642-1643), avec des « paysans [qui], sous la direction de gentlemen modérés, s'organisèrent en groupes d'autodéfense assez efficaces »⁶². Avec la réouverture des théâtres en 1660 et la possibilité pour les femmes d'embrasser une carrière de comédienne, *Philastre* retrouve ses cinq actes et est monté très régulièrement – y compris par une troupe entièrement féminine, devenant alors « a ladies' play »⁶³. Avec la Restauration, le répertoire élisabéthain et jacobéen doit s'adapter à l'ère nouvelle où violence physique et indécence langagière ne sont plus de mise. La tragicomédie de Beaumont et Fletcher inspire alors deux réécritures : l'une en 1683, sous le titre *La Restitution, ou le Droit restauré* (*The Restoration : or, Right will take Place*), où le héros ne blesse plus de son plein gré deux femmes sans défense ; l'autre, sous le même titre, en 1695, où Aréthuse s'inflige volontairement une blessure et où Bellario empêche Philastre de faire de même⁶⁴. Le texte original est rétabli quand la pièce est reprise en 1711 dans le célèbre théâtre de Drury Lane, puis modifié à nouveau en 1763, avec pour seule blessure celle de Bellario qui tente de s'inter-

59 John Aubrey, *Aubrey's Brief Lives*, ed. Oliver Lawson Dick, London, Secker and Warburg, 1949, p. 21 (ma traduction). Il existe une traduction de cet ouvrage par Jean-Baptiste de Seynes (*Vies brèves*, Paris, Obsidiane, 1989).

60 Voir Suzanne Gossett, « Introduction », dans éd. cit., p. 62.

61 *Ibid.*, p. 62-64.

62 François-Joseph Ruggiu, *op. cit.*, p. 61-62.

63 Suzanne Gossett, « Introduction », dans éd. cit., p. 64.

64 Pour les détails, voir *ibid.*, p. 66-69.

poser entre Philastre et le paysan⁶⁵. Le sous-titre original *l'amour ensanglanté* (*Love Lies a-Bleeding*) a alors perdu toute pertinence.

Au XIX^e siècle, la pièce tombe presque dans l'oubli ; le Romantisme fait la part belle au théâtre de Shakespeare⁶⁶ et ses contemporains en souffrent. Au cours du XX^e siècle et jusqu'à nos jours, *Philastre* retrouve sa forme d'origine mais donne lieu à peu de représentations : une adaptation radiophonique sur la chaîne new-yorkaise WQXR en 1938, quelques mises en scène estudiantines (Birbeck College/University of London en 1925 ; Worcester College Oxford en 1947 ; Guildhall School of Music and Drama en 1953 ; RADA en 2005 ; Birmingham School of Acting en 2006), et une production professionnelle au théâtre du Globe à Londres, en 1997, où les dimensions humoristique et ironique sont, semble-t-il, absentes⁶⁷ – or, que devient une tragicomédie qui se prend au sérieux, sans distanciation possible ?

Tonalités variées, diversité des registres de langue

L'intérêt de la pièce de Beaumont et Fletcher tient aussi à la variété des atmosphères, des sentiments, des registres de langue qu'elle présente – d'où le succès qu'elle mérite de rencontrer sur scène.

Philastre nous donne à entendre plusieurs variantes du discours amoureux. D'une part, le langage codé et toujours maîtrisé de l'amour courtois, ce qu'illustre Philastre quand il s'adresse à Aréthuse (avant qu'elle ne soit calomniée) et se dit prêt à lui offrir sa vie (I, 2, 76) ; d'autre part, la rhétorique pétrarquaisante instrumentalisée à des fins de séductions, comme le fait Pharamond avec Mégra (II, 2, 77-82). Mais aussi l'emportement colérique que déclenche la jalousie aveugle, comme lorsque Philastre (qui se croit trompé) maudit Aréthuse et Bellario : « Que du venin d'aspic coule entre vos lèvres ! » (IV, 5, 38). Enfin, la mélancolie amoureuse (registre de la plainte et de la résignation) qui conduit à ce que Roland Barthes appellera « le non-vouloir-saisir »⁶⁸ : c'est Bellario qui suit « le chemin qui mène vers [sa] tombe » (IV, 3, 44) et Philastre qui tend son épée à Aréthuse pour qu'elle le tue (IV, 5, didascalie 48). Cette mélancolie amoureuse déclenche aussi l'expression d'une forme plus radicale d'auto-destruction : Aréthuse, s'appropriant le mythe d'Actéon, souhaite mourir « poursuivie par de féroces chiens de meute » (III,

⁶⁵ Voir *ibid.*, p. 69-71.

⁶⁶ Voir Gail Marshall, ed., *Shakespeare in the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

⁶⁷ Voir Lucy Munro, « The Early Modern Repertory and the Performance of Shakespeare's Contemporaries Today », dans *Performing Early Modern Drama Today*, ed. Pascale Aebischer & Kathryn Prince, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 25.

⁶⁸ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, « Tel Quel », p. 275.

2, 172). À la noble résolution que prend Bellario-Euphrasie de vivre un amour platonique et désintéressé, « loin de tout appétit charnel » (V, 5, 169), fait contrepoint l'impatience de Pharamond qui peine à contrôler ses pulsions sexuelles (I, 2, 199-200) et regrette les « filles de [son] pays à l'accueillante cartographie » (II, 2, 7). Et quand les veneurs et les gentilshommes commentent l'incartade de Pharamond et de Mégra, grivoiseries et jeux de double entente abondent, notamment au sujet de « l'instrument » (IV, 1, 14) de Pharamond et du « sang chaud » (IV, 2, 26) de Mégra.

Quels que soient le sujet, le registre, l'interlocuteur et la situation, la langue des personnages de Beaumont et Fletcher demeure élaborée et créative. En témoignage, par exemple, l'évocation des flots impétueux que Dion, un gentilhomme sicilien partisan de Philastre, fait déferler sur plusieurs vers pour dire le désastre, l'apocalypse qu'entraînerait la mort de Philastre si le roi décidait de lui faire couper la tête. Dans son aparté, Dion commence par s'adresser au roi puis, comme emporté par le torrent de son propre discours, se tourne vers Philastre qu'il tutoie :

Roi, vous pourriez encore être pris au dépourvu.
 Cette tête, que vous avez prise pour cible, a une valeur trop rare
 Pour être perdue si facilement. Si elle doit être coupée,
 Alors, tel un débordement tumultueux qui balaie sur son passage
 Meules de foin et emporte ponts qui s'effondrent,
 Qui fait céder le solide cœur des pins dont les racines, robustes câbles,
 Ont résisté à mille tempêtes, à mille orages,
 Et qui, gagnant ainsi en puissance, entraîne dans son sillage
 Des villages entiers et, emporté par sa force orgueilleuse,
 Assaille villes fortifiées, tours, châteaux, palais,
 Pour n'en laisser que ruines, alors ta tête, Philastre,
 Ta noble tête, ensevelira mille et mille vies
 Dont le destin est de saigner avec toi, comme pour un sacrifice,
 Avec ta dépouille ensanglantée. (V, 3, 5-19)

En témoignage également, dans un registre tout autre, le chapelet d'injures aussi violentes qu'inventives que le roi lance à la tête de Mégra (qui vient de coucher avec Pharamond auquel il destinait sa propre fille) :

Espèce de pourriture au linceul de guingois, espèce d'appât
 Conçu par un peintre et un apothicaire,
 Espèce de mer agitée et dépravée, espèce de terre sauvage
 Peuplée de pensées féroces, espèce de cumulus
 Purulent, espèce de cavité fétide, macération de toutes les maladies,
 Tu es, à toi seule, tous les péchés, l'enfer tout entier et tous les démons !
 (II, 4, 132-137)

Le pendant comique de ces invectives se trouve dans la scène de la révolte populaire où le capitaine s'en donne à cœur joie face à un Pharamond détenu en otage par le peuple (V, 4, 54-59). Mais c'est la volubilité et la vitalité avec laquelle il galvanise les citoyens qui insufflent un rythme et une tonalité héroï-comique à cette scène. Toutes les associations, toutes les combinaisons sont permises. Le capitaine recourt aussi bien à la prose qu'aux vers⁶⁹. Dans son registre imagé, les métaphores nautiques côtoient des métaphores qui convoquent la roublardise des marchands d'étoffes dans « le faux-jour de [leurs] échoppes » (V, 4, 15), l'artisanat des tailleurs célèbres pour leurs « superbes cachemire six fils », leurs « valeureux velours » (V, 4, 16), l'art de la fauconnerie (pour « ciller » [V, 4, 50] Pharamond) et de la chasse à courre (pour préserver ses « dainties » [V, 4, 62]). Les citoyens sont dépeints comme « des individus / Qui jamais ne baisseront leurs huniers devant une galiote, / Qui jamais ne laisseront un vaisseau de guerre, un galion, / Baisser les voiles et aller vendre des coques » (V, 4, 21-24). Ils ne cessent d'être apostrophés : tantôt « braves Myrmidons » (V, 4, 1), tantôt « Hector » (V, 4, 32), tantôt « petits gars » (V, 4, 2), tantôt « gentilshommes » (V, 4, 45). Ils se voient associés à Robin des Bois, à Will l'Écarlate, à Petit Jean (V, 4, 14). Aux yeux du capitaine, Philastre sort tout droit d'un roman de chevalerie : il est Rosicler, frère du chevalier du Soleil ; il est Phébus personnifié. À eux seuls, les propos du capitaine pourraient figurer un condensé burlesque de l'hybridité de la pièce. Mais ils font aussi entendre une certaine nostalgie, celle de l'Angleterre joyeuse (« Merry Old England ») du règne d'Élisabeth I – celle qu'évoque le personnage de Simon Eyre dans la comédie de Thomas Dekker, *Le Jour de fête des cordonniers* (*The Shoemakers' Holiday*).

Philastre alterne des discours publics versifiés à haute teneur rhétorique et des commentaires en prose d'un registre nettement moins soutenu, plus ou moins sarcastiques, qui nous ouvrent les yeux sur l'envers du décor. C'est le cas dès la première scène où les gentilshommes siciliens, Dion, Clermont et Thrasilin, jettent un éclairage différent sur le discours du roi qui annonce la succession de Pharamond : « Cela ne se fera pas sans difficulté » (I, 1, 122-123), « Si cela doit se faire, ce ne sera ni fait ni à faire » (I, 1, 124), « Au mieux, cela ne sera fait qu'à moitié, en causant du tort à un gentilhomme en tous points valeureux et en le déposédant » (I, 1, 125-126). C'est également le cas lorsqu'ils ironisent sur l'intervention hyperbolique de Pharamond : « Je me demande quel est son prix. Car, certainement, il va se vendre : il a tellement fait l'éloge de sa propre personne » (I, 1, 167-168).

⁶⁹ Majoritairement la prose dans l'édition d'Andrew Gurr (le capitaine ne recourt aux vers que lorsqu'il s'adresse à Philastre). En revanche, Suzanne Gossett rétablit le vers (le pentamètre iambique, pour l'essentiel) quel que soit l'interlocuteur du capitaine (les citoyens, Pharamond, Philastre) presque tout au long de la scène, à l'exception des propos qui l'ouvrent (V, 4, 1-6) et la ferment (V, 4, 145-150).

Beaumont et Fletcher jouent aussi à déployer une rhétorique hyperbolique, d'une élaboration admirable certes, mais vis-à-vis de laquelle ils prennent leur distance, d'un point de vue à la fois esthétique et existentiel. Comme l'a montré Nicholas F. Radel, loin de se réduire à un élément formel omniprésent, l'extravagance rhétorique devient, à certains moments de la pièce, l'indice de la compréhension limitée qu'un personnage a de son propre environnement, l'indice d'une déconnexion du réel qui l'empêche d'y apporter une réponse adéquate, d'agir en connaissance de cause⁷⁰. Ces personnages seraient comme de mauvais acteurs, incapables de suivre les recommandations d'Hamlet : « Réglez le geste sur le mot, et le mot sur le geste, en vous gardant surtout de dépasser la modération de la nature » (*Hamlet*, III, 2, 17-19). Le roi de Sicile et de Calabre s'étonne de ce que « [p]as une feuille ne tremble en entendant [ses] menaces » (IV, 4, 55). Pharamond se présente comme « la crème de la crème, [...] un homme d'exception » (I, 1, 160), alors qu'il n'est qu'un « coureur de jupons » (II, 2, 145). Philastre dit n'avoir jamais « encore vu d'ennemi dont l'apparence fût / Si effroyable qu'[il] ne se considère pas comme / Un basilic aussi terrible que lui » (I, 2, 69-71), mais il est blessé par le premier paysan venu⁷¹. Tous trois dépassent, chacun à sa façon, « la modération de la nature ». Il est clair que le roi et Pharamond se leurrent sur eux-mêmes (comme sur autrui) et qu'ils se retrouvent prisonniers d'un mode de représentation rhétorique. Philastre, en revanche, a un usage de la rhétorique qui transcende ce qui pourrait n'être qu'une artificialité repliée sur elle-même : son discours demeure porteur d'un idéal chevaleresque et d'une noblesse d'âme.

Dans notre univers contemporain saturé de représentations médiatiques et de discours en tous genres (où la *copia* a tendance à s'inverser en *loquacitas*, où arguments nostalgiques et envolées utopiques se disputent l'approbation des auditeurs, où la charge émotionnelle devient partie intégrante des propos du locuteur), la rhétorique exubérante de *Philastre*, le foisonnement de ses registres de langue et l'interaction des sphères privée et publique au cœur de son intrigue seraient tout à fait capables de « tendre pour ainsi dire un miroir à la nature, de montrer à la vertu ses traits, au ridicule son image, et à notre époque et au corps de notre temps sa forme et son effigie » (*Hamlet*, III, 2, 21-24). La tragi-comédie de Beaumont et Fletcher, couronnée de succès dès ses premières représentations en 1610, serait à même aujourd'hui d'investir les planches de nos théâtres et, par des ajustements de perspective gardant toute leur richesse hybride, de nous faire réfléchir sur la société de notre temps.

⁷⁰ Voir Nicholas F. Radel, art. cit., p. 129-147.

⁷¹ Une rétribution néanmoins attendue puisqu'il a violé les codes chevaleresque en dégainant son épée contre une femme et en la blessant.