

« Views on and from the Renaissance ».

**Photographie et conception graphique. Lisa-Oriane Crosland (Poitiers, 2022).**

***Shakespeare en devenir*, numéro 16 (2022)**

« Views on and from the Renaissance ».

Sous la direction de Nathalie Rivère de Carles.

Date de publication électronique : 10 février 2022.

*Shakespeare en devenir* est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons : Attribution – Pas d'Utilisation Commerciale 3.0 France. CC BY-NC 3.0 FR. Pour tous les articles mis en ligne avant le 01/01/2020, la reproduction et la représentation sont formellement interdites sauf autorisation expresse du titulaire des droits.

Université de Poitiers, 2022.

# Sommaire

---

## **Nathalie Rivère de Carles**

Éditorial

**1**

## **I. Historicizing the Past, Emblematizing the Present**

### **John C. Ford**

Ignoring Crecy, Forgoing Poitiers and Adding to Agincourt: (For)getting the Battles Right in the Record

**4**

### **Louise Fang**

Playing Dice at Agincourt: Games of Hazard and Providence in Shakespeare's *Henry V*

**31**

### **Cezara Bobeica**

The Motif of the Phoenix in Henry Peacham's *Minerva Britannia* (1612), a Political Reappropriation

**45**

## **II. Renaissance Reconfigurations: A View to a Poetic Change**

### **Cécile Decaix**

Thomas Pope Goodwine's *Most Pleasant History of Blanchadyne* (1595): The Silent Revival of a Text by Caxton in the Late 16<sup>th</sup> Century

**66**

### **Laetitia Sansonetti**

Traduction et (re)naissance de la poésie anglaise à l'époque élisabéthaine

**81**

### **Kit Kumiko Toda**

« The Last Elizabethan » : Ressusciter les morts avec Thomas Lovell Beddoes et T. S. Eliot

**109**

## **III. Shaping the Present, Imagining the Future: Stage Renaissance(s)**

### **Michèle Vignaux**

David Greig's *Dunsinane*: The Renaissance of Tragedy?

**134**

## **Louis André**

Renaissance et discordance dans *Brutopia* d'Howard Barker : donner vie à l'irréel, brutaliser l'*Utopia* morienne

**153**

## **Florence March**

Shakespeare, vecteur d'éducation et de théâtre populaires en Languedoc : l'aventure d'André Crocq, de l'*Oflag* IV D au Printemps des comédiens

**176**

---

N° 16 | 2022

Views on and from the Renaissance

# Éditorial

**Nathalie Rivère de Carles**

Publication en ligne le 10 février 2022

## > Pour citer ce document

Nathalie Rivère de Carles, « Éditorial », *Shakespeare en devenir* [En ligne], n°16, 2023, mis à jour le 25/01/2024, URL : <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=2763>.



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0. Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC 3.0. Attribution | Pas d'utilisation commerciale.

Pour tous les articles mis en ligne avant le 01/01/2020, la reproduction et la représentation sont formellement interdites sauf autorisation expresse du titulaire des droits.

---

Ce numéro interroge la Renaissance au prisme, d'une part, de la conversation entre les époques, les langues et les cultures, et, d'autre part, de son rejet aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles anglais et ultérieurement.

Le rapport des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles au passé lointain (John Ford et Louise Fang) ou immédiat (Cezara Bobeica) est source d'enseignement pour l'époque contemporaine (terme envisagé à la fois du point de vue du lecteur de la Renaissance et du lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle). Ainsi, les articles de la première section de ce numéro, « Historicizing the Past, Emblematizing the Present », traitent-ils de la réception de la culture et de l'histoire médiévales dans les textes littéraires et non-littéraires sous les Tudor et les Stuart. Le traitement de l'histoire, notamment avec le genre de la fiction historique, mérite une réévaluation à l'aune de l'établissement du mythe Tudor et des études précédentes, telles que celles de Patterson lisant les chroniques d'Holinshed. Ces lectures du rapport à l'histoire dans la littérature (au sens large) de la Renaissance anglaise sont confrontées aux lectures contemporaines et aux nouvelles orientations visant moins à reprendre le mythe ou la propagande Tudor qu'à la remettre en perspective.

La deuxième section, intitulée « Renaissance Reconfigurations: A View to a Poetic Change », sollicite une réflexion sur la rhétorique du multilinguisme (Laetitia Sansonetti) et de la réception des classiques européens (Cécile Decaix) dans la littérature et la culture des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Cette section se penche sur la Renaissance anglaise en interrogeant le concept de rhétorique via son pouvoir et sa volonté de diffusion et d'hybridation à travers l'évolution de la langue, en soulevant la question de la polyglossie dans les écrits littéraires et les arts populaires de la période, ainsi qu'en étudiant les réflexions éthiques et pédagogiques contenues dans manuels d'éducation, livres d'emblèmes, dictionnaires et grammaires. Les reconfigurations poétiques traitées dans cette section sont aussi étudiées dans la perspective, d'une part, de refus du multilinguisme et du dialogue culturel et philosophique, d'autre part, des valeurs humanistes à la Renaissance anglaise. La modification poétique du discours humaniste amorcée durant la première modernité se perpétue chez les modernistes et leur révision de la Renaissance, en particulier dans les écrits du début du XVII<sup>e</sup> siècle (Kit Kumiko Toda). La tentative d'appropriation de Shakespeare et de ses contemporains à d'autres périodes de l'histoire, au mépris de sa substance humaniste, et les conséquences de ce révisionnisme pèsent sur la transmission des principes de la Renaissance aux générations suivantes.

Dès lors, la troisième section de ce numéro, intitulée « Shaping the Present, Imagining the Future: Stage Renaissance(s) », propose de se pencher sur la réappropriation de la Renaissance anglaise et européenne *a posteriori* et sur l'impact qu'a cette réception sur la redéfinition de la vision de la Renaissance (négative ou positive) depuis le XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours (Louis André). Cette section porte sur les choix de metteurs en scène, de programmeurs de théâtre ou de festival quant à ces auteurs, mais aussi sur les renouvellements et hybridations dramaturgiques et scénographiques occasionnés par la reprise de la littérature renaissante. Il s'agira également de s'interroger sur l'utilisation de Shakespeare et de ses contemporains comme objets de réception et sources de nouvelles écritures, d'un genre « shakespearien » (Michelle Vignaux). On y discutera de la lecture et de la représentation scénique de Shakespeare, Marlowe, Jonson et autres auteurs de la Renaissance anglaise aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles (Florence March). On y considérera la place et la fonction des auteurs de la Renaissance dans le répertoire des théâtres non-anglophones ; on y montrera surtout le rôle de la littérature de la Renaissance dans la construction d'une citoyenneté autant que d'une sociabilité à l'ère contemporaine.

## Nathalie Rivère de Carles

---

Nathalie Rivère de Carles est Maîtresse de Conférences en théâtre et culture diplomatique de la Renaissance anglaise à l'Université Toulouse — Jean Jaurès. Elle est l'auteur d'études sur l'histoire théâtrale anglaise et sur les rapports théâtre et diplomatie à la Renaissance, telles que *Early Modern Diplomacy, Theatre and Soft Power: The Making of Peace* (Palgrave, 2016) et « Diplomatic *Parrhesia* and the Ethos of Trustworthiness in Hotman's *The Ambassador* and Shakespeare's *Henry V* » (*Journal of Medieval and Early Modern Studies*, Duke University Press, 2020), « Playing Dumb: Diplomacy and Dramatised Multilingualism in Thomas Heywood's *If you know not me, you know nobody, part 2* » (*Scene Focus*, 2021). Elle a récemment co-édité le numéro consacré aux gestes de la diplomatie de *Legatio: The Journal for Renaissance and Early Modern Diplomatic Studies* (PAN, 2021).

---

N° 16 | 2022

Views on and from the Renaissance

# Ignoring Crecy, Forgoing Poitiers and Adding to Agincourt: (For)getting the Battles Right in the Record

**John C. Ford**

Publication en ligne le 10 février 2022

## > Pour citer ce document

John C. Ford, « Ignoring Crecy, Forgoing Poitiers and Adding to Agincourt: (For)getting the Battles Right in the Record », *Shakespeare en devenir* [En ligne], n°16, 2023, mis à jour le 25/01/2024, URL : <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=2667>.



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0. Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC 3.0. Attribution | Pas d'utilisation commerciale.

Pour tous les articles mis en ligne avant le 01/01/2020, la reproduction et la représentation sont formellement interdites sauf autorisation expresse du titulaire des droits.

## ABSTRACT

Agincourt is remembered as the decisive battle where Henry V's "happy few" plucked the flower of French chivalry on battle-rich St Crispin's Day, 25 October 1415. As celebrated as it is, however, this was no valiant *chevauchée* through Normandy in the style of Edward III. Decimated from their Pyrrhic victory at Harfleur, suffering from dysentery, fatigue and hunger, the English were essentially on retreat to the safety of Calais. But hemmed in near the castle of Azincourt, "with a weak and sickly guard" (III.6.157) Henry surmised that the French army grew stronger with each moment while, as Shakespeare put it, his own "numbers lessened." Henry's unorthodox surprise attack—leading with longbows—was therefore an act of desperation more than bravado, and its initial success can be attributed more to bad weather and obstinate French adherence to conventional rules of warfare than to superior military prowess. Indeed, Henry's summary execution of all but the richest prisoners of war in sight of the enemy, a task his own knights considered so heinous that it fell to the archers, indicates how terrified he was of defeat. So although ultimately triumphant, Agincourt hardly shows the English in the best light. It was a victory born of desperation, achieved through luck, and consolidated in an act of butchery tempered only by the prospect of mammon. And while Agincourt is hailed as the moment when the English extinguished "the Flower of French chivalry," such could just as well be said of Crecy (1346), where a similarly outnumbered and harassed English army also annihilated superior French forces. The honour could likewise go to Poitiers (1356), where the French king himself was captured and shipped back to London. In fact, Agincourt was not the first, but only the final great English upset. Furthermore, within ten years any gains it had made were definitively lost. In hindsight it therefore seems that Agincourt should be seen as the swansong of a lost cause more than a watershed victory. So why is Agincourt remembered more nostalgically than any other battle, most notably Crecy and Poitiers?

Undoubtedly an important reason is that Agincourt was deliberately aggrandized in order to drum up support for an increasingly unpopular and costly war. Such glorification was hardly necessary for Edward III or the Black Prince, victors of Crecy and Poitiers, but Richard II's subsequent neglect of the war meant that it had been all but ignored by that great quadrumvirate of medieval English writers—Chaucer, Langland, Gower and the Pearl Poet—while the usurping Henry IV had been more concerned with legitimizing his reign at home than with pursuing claims in France. In the meantime, attitudes towards war and nationhood had been changing; while war was losing its medieval cachet as a noble endeavour, the nascent national consciousness emerging in the early Renaissance was ripe for exploitation by the war's old-school proponents. Indeed, the relatively immense outpouring of (decidedly mediocre) popular verse in English immediately following Agincourt seems to have found official sanction, ultimately augmenting the development of a sense of Englishness. In fact, despite evidence that the king himself later hoped to downplay overblown and inaccurate accounts of the battle when they became counterproductive, the die had been cast. Early commemorative accounts had already indissolubly imbued the emergent national psyche, rendering the myth a more consumable reality than actual facts. It is this legend of Agincourt more than historical truth which informed Shakespeare's own highly politicized history, and through him that legend continues to be perpetuated and built upon up to the present day.

## KEYWORDS

Anglo-Norman, Black Death, chanson de geste, chivalry, chivalric code, Battle of Agincourt, Battle of Crecy, Battle of Poitiers, Chaucer, English language, French language, Gower, Henry IV, Henry V, Hoccleve, Hundred Years' War, Langland, linguistic nationalism, Lydgate, medievalism, nationalism, national identity, Pearl Poet, popular literature, pre-nationalism, propaganda, Richard II, Ricardian literature, romance, fourteenth-century warfare, fourteenth-century literature, fifteenth-century warfare, fifteenth-century literature.

## Introduction

Agincourt is celebrated by Shakespeare and the English as the decisive battle where Henry V's "happy few, [his] band of brothers" (IV.3.63),<sup>1</sup> plucked the flower of French chivalry on St Crispin's Day, 25 October 1415. However, despite its fame, this was no valiant *chevauchée* through Normandy in the style of Edward III. Decimated from the Siege of Harfleur, suffering from dysentery, fatigue and hunger, the English were essentially on retreat to the safety of Calais. But hemmed in near the castle of Azincourt, "with a weak and sickly guard" (III.6.157), Henry realized that the French army was growing ever stronger while his own "numbers lessened" (III.6.148). Although he knew that moving would eliminate his defensive advantage, so did the French, and this gave Henry the element of surprise.

It was sheer luck that the French forces, incredulous, remained unreactive for three hours as the English longbowmen planted stakes to reinforce a forward position before the battle. This ultimately permitted the archers to fire unimpeded on the French cavalry, who would otherwise have been able to sweep them away if not for the freshly installed palings. The unprepared horsemen rashly counterattacked, their unshielded mounts panicking under the hail of arrows, churning up the mud of the recently ploughed, rain-soaked fields. In their hasty retreat, these cavalrymen trampled their own men-at-arms on foot behind them, many of whom drowned in the sludge under the weight of their armour. The few French combatants who actually reached enemy lines were promptly hacked to death by English knights, while those stuck in the muck were dispatched with short knives and hatchets by highly manoeuvrable, lightly armoured archers. The chaotic *mêlée* ended in the slaughter of thousands of noble French knights, as well as the capture of so many prisoners they outnumbered captors.

Although the English defended themselves well, their tenuous position still worried the king. Fearful that the numerous prisoners might revolt, or that French reserves would renew the attack, Henry ordered the immediate execution of the hostages—an unchivalrous task his knights and men-at-arms refused.<sup>2</sup> It therefore fell to the yeoman archers, 200 of whom happily dispatched the noble captives, who had so often been merciless to their compeers who could afford no ransom.<sup>3</sup> While this act effectively ended hostilities, of the thousands who had surrendered only the richest most ransomable survived. So although triumphant, the victory at Agincourt hardly shows the English in the best light. In short, Agincourt was an act of desperation more than heroism, and as Stephen Cooper astutely notes, "if he was victorious, it was because he had reduced himself to absolute Necessity, of vanquishing or dying."<sup>4</sup> True, Agincourt "cut a great swath through the natural leaders of French society."<sup>5</sup> True, the English underdogs could claim: "The fewer men, the greater share of honour" (IV.3.25). True, even the French chronicles show Henry no disrespect for his conduct in the battle. But this was still a somewhat ignoble victory born of desperation, achieved through luck, and consolidated in an act of butchery tempered only by the prospect of mammon.

And while Agincourt is frequently hailed as the moment when the English bowmen crushed "the Flower of French chivalry," such had also been said of Crecy (26 August 1346),<sup>6</sup> where a similarly outnumbered and harassed English army also annihilated superior French forces. The honour had likewise gone to Poitiers (19 September 1356), where the French king himself, Jean II, was captured and shipped back to London to join King David II of Scotland, already in captivity since the Battle of Neville's Cross (17 October 1346). In fact, Agincourt was not the first, but only the final great English upset. It did not achieve English goals of consolidating territory, winning the hand of the French princess, or merging the crowns.<sup>7</sup> These ends were achieved more through

Burgundian intrigue than English bargaining five years later in the Treaty of Troyes (1420). And less than ten years thereafter, the tide had turned again; Joan of Arc inspired French forces at Orleans, the Dauphin was crowned in Rheims, French factions were reconciled, and the English were ultimately defeated at Castillon (17 July 1453). In hindsight, Agincourt is evidently more the swansong of a lost cause than a watershed victory. So why is Agincourt remembered more than Crecy or Poitiers?

## I. The evidence

### 1. Agincourt: More French than English

In her comprehensive study, *The Battle of Agincourt: Sources and Interpretations*, Anne Curry lists ten fifteenth-century English chronicles intended for general circulation, of which only three are earlier than 1435; of these, only *The Gesta Henrici Quinti* is a possible eye-witness account. In this case, “English” means composed in support of the English cause, for only the last two are completely written in English; the first six are entirely in Latin, the seventh mixes Latin and English, while the eighth is in French. French writers, on the other hand, can count 18 chronicles in the same period, of which eight were begun before 1435. Of these, the first, tenth and fifteenth are in Latin, the sixteenth is in Italian, and the rest in French.

As far as “literary responses” go—i.e., pieces written for popular entertainment or performance rather than genuine chronicles—England counts five major works, of which those written before 1420 are in Latin or French, while only after 1440 do they begin to be written in English. Additionally, Curry identifies three popular poems, including the famous *Agincourt Carol* and Lydgate’s apocryphal *Siege of Harfleur and the Battle of Agincourt*, in addition to four other carols, two of which are in Latin. Of those in English, Curry considers that the *Agincourt Hymn* “was only one of a number of ‘carols’ which were stimulated by the victory,”<sup>8</sup> while Helen Deeming—who maintains a more stringent definition of the form on technical grounds—considers that it “is the only true carol to celebrate the events of the Agincourt campaign.”<sup>9</sup> Deeming nevertheless recognizes that “the clear connection between the ‘Agincourt Carol’ and other poetic accounts of King Henry’s campaign place [it] [...] within the mainstream literary culture of 15<sup>th</sup>-century England.”<sup>10</sup> She thus agrees that such verses are intrinsically English products of their time and place, permitting her to concur with Curry that this form of “‘song designed for social singing’ ...is also a distinctively native form, and was the most popular musical form in fifteenth-century England.”<sup>11</sup> That Agincourt had indeed captured the popular imagination is underscored by its use as a theme for such productions, for as Deeming notes, “only a few 15<sup>th</sup>-century carols have texts referring to contemporary events.”<sup>12</sup>

Later literary responses include the numerous ballads of the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries, of which “The batayll of Eglynscurte” (c. 1530), “Agincourt, or the Bowman’s Glory” and “King Henry’s Conquest of France” garner special mention along with an untitled ballad beginning “A councell brave our king did hold” (c. 1569). These were followed by Shakespeare’s *Henry V* (c. 1599), itself one of “several references to new plays about Henry V in the mid-1590s” including *The Famous Victories of Henry V containing the honourable Battell of Agincourt* (c. 1588).<sup>13</sup> Shakespeare probably borrowed from the latter in producing his own version, along with Raphael Holinshed’s recent *Chronicles of England, Scotland and Ireland* (1586-87), itself the last of the sixteenth century’s six major historical works that mention Agincourt, all but one of which are in English.

Nor were the French negligent in treating the battle in literature. Curry lists nine important literary works, including one by Christine de Pizan, one by Robert Blondel (half in Latin), another by Charles, duke d'Orléans (whose English was as good as his French after 25 years in captivity), and two by Alain Chartier.<sup>14</sup> All the rest save one are in French, but what is interesting is that seven of them are written before the end of the 1420s when the battle was still fresh.<sup>15</sup> It is as if the French were more interested in their "home court defeat" than the English were in their "away game win," but as time goes on the French pass on to other things, while the English continue to dwell on Agincourt for centuries, as though it was an emblem of the most heroic moment of the country's by-gone glory days.

## 2. Crecy and Poitiers

This is not to say that Crecy and Poitiers were never praised in story or song. Laurence Minot, for example, celebrated Crecy in English verse, but he also praises dozens of other battles in his poems, most notably the Siege of Calais, which he reasonably seems to consider more significant than Crecy for the permanent foothold it gave the English in France. By comparison, Crecy gained nothing but glory, and as with most of the other battles Minot lauds, the praise is directed more towards the king than the victory itself.<sup>16</sup>

Minot passed away before Poitiers, but other poets did periodically memorialize it and other battles prior to Agincourt. Walter of Peterborough crafted a long Latin poem on the 1367 Spanish campaign, but mostly in praise of John of Gaunt's participation in the Battle of Nájera.<sup>17</sup> In addition to this and other poems praising the Black Prince's feats, Thomas Wright preserves Walter's invectives against France and Scotland, including three in Latin focusing on Neville's Cross, one of which likewise refers to Crecy.<sup>18</sup> Rossell Robbins preserves poems from as late as the Battle of Otterburn (1388),<sup>19</sup> right up to the French campaigns of Henry VII.<sup>20</sup> Lydgate's *Fall of Princes* ends with a description of King Jean's defeat at Poitiers, though it seems the emphasis is placed more on the deserved downfall of this prince rather than the magnificence of the English. John Scattergood contends that many poems have been lost,<sup>21</sup> suggesting that there was once a wealth of poems dedicated to battles other than Agincourt. Nevertheless, there must be a reason why more compositions dedicated to Agincourt were preserved than those treating not only any other battle but even outnumbering entire campaigns.

## 3. Non-Responsiveness of the Ricardians to Earlier Victories

The Ricardian court's policy of seeking a peaceful resolution to war with France might partially explain the limited literary response to Crecy or Poitiers after Richard's maturity in 1385,<sup>22</sup> but it fails to clarify the lack of material in the intervening four decades, or even the three before his 1377 accession. Although relatively little quality literature was being produced in English prior to Richard's reign—another argument justifying the lack of celebratory literature commemorating these battles—much of the spontaneously produced verse praising Agincourt in the immediate wake of that victory was little better than doggerel that was nevertheless built upon thereafter. Furthermore, even the great quadrumvirate of "Ricardian Poets" credited with restoring English's *lettres de noblesse*—Gower, Langland, the Pearl Poet, and Chaucer—were all active well before Richard's maturity. Nevertheless, Langland and the Pearl Poet never mention the war. Gower obliquely acknowledges it in *Mirour de l'Omme*, but only to lament "this cursed war in our land today."<sup>23</sup> Chaucer avoids the subject completely, despite the patronage of his friend and brother-in-law, war hawk John of Gaunt, who had participated in the resumption of hostilities from 1369 to 1378. None ever wax poetic over the great English cause, however, instead

lamenting Crecy (in French) and ignoring Poitiers completely, setting a precedent for later English writers.

Indeed, considerably more was written about these early battles in France than in England, notably by Jean Cuvelier, Christine de Pizan, and Froissart, all writing in French 25 to 30 years after Crecy. Their point of view is often bleak, but it does beg the question why their insular contemporaries ignored the English victories the French writers were prepared to lament. It might simply be that French writers suffered the war's adverse effects more directly than the English. This was certainly the case for Robert Blondel, forced to quit Normandy in 1415 when the English confiscated his fief of Ravenoville, giving it to a certain "Thomas Craffort."<sup>24</sup> Blondel harboured an inveterate hatred of the English thereafter, and Alain Chartier's anti-English invectives demonstrate that he shared such sentiments. The English writers, however, insulated by the Channel, did not have to contend with such repercussions, perhaps explaining an apparent keenness simply to put the ugliness out of mind, much as they do the Black Death.

## II. Explaining the Discrepancy

It ultimately seems that a combination of factors accounts for the abundance of material relating to Agincourt as opposed to Crecy or Poitiers. First of all, the lack of a sense of national identity throughout the fourteenth century meant that the English had little patriotic incentive for celebrating the victories of the Edwardian Phase of the Hundred Years' War, while secondly a growing disdain for warfare in plague-stricken England after 1348 meant that, prior to the resumption of hostilities in the fifteenth-century Lancastrian Phase, the traditional celebration of feats of arms in general had become somewhat unfashionable.

### 1. Lack of National Identity

It is interesting to note, for example, that the English Gower, writing in French, calls the struggle a "cursed war in *our* land."<sup>25</sup> For him there is no irony in this. As Charles Barber notes, at that time, "[t]he medieval feeling that a man was part of Christendom [had not yet been] replaced by the modern feeling that a man is an Englishman or a Frenchman or an Italian."<sup>26</sup> Ardis Butterfield likewise explains: "the late fourteenth century was not a period of increasing, or even incipient, nationalism [...]. For Chaucer and his contemporaries, the French were still feudal cousins, bound by ancient family ties to the English, but also engaged in alliances and enmities with other relations: the Burgundians, the Flemish, Spanish, Castilians, Germans, Bohemians, Luxembourgeois, and Italians to name but a few."<sup>27</sup> She highlights the anachronism of using Chaucer as a touchstone of English nationalism by pointing out that "[w]hile we have been comfortable for so long with an idea of Chaucer as English that the question of whether Englishness was an idea that he was interested in or even conversant with has scarcely been raised."<sup>28</sup> The notion of God, King and Country hardly existed, but the order of such loyalties probably made more sense then than it does today: there was sincere belief in a unified Christian God of a universal church; there was direct loyalty to one's recognized, and often chosen, king; country, however, was a nebulous term—probably more akin to Yeats's wartime conception of his country being Kiltartan Cross rather than the United Kingdom or even Ireland.

One could even claim that in Edward III's day, trans-national cohesion was actively encouraged. In the 1330s, Froissart mentions legislation requiring French to be taught to the children of "lords, barons, knights and honourable men of good towns."<sup>29</sup> Six years before Crecy, parliament passed the 1340 "Englishry Act," suppressing the final legal distinction between

Normans and Saxons. The 1362 Pleading in English Act was primarily a concession allowing monolingual English-speakers to use their language on parity with French in law courts rather than an attempt to oust French. The 1363 opening of parliament in English is often cited as a definitive moment when English “returned to power,” but French came back in 1377, and remained the court language until the end of the century.<sup>30</sup> Thus, throughout Edward’s reign, speaking French was not incompatible with Englishness. Even as late as “the early years of the fifteenth century, Gower chose Anglo-Norman as the language of his *Cinkante Balades*,”<sup>31</sup> written for “venerable, good and pious king Henry [V], patron,”<sup>32</sup> but which he dedicates to England in the words: “O gentile Engleterre, a toi j’escrits.”<sup>33</sup> In such an environment, it is hardly surprising that there is little jingoistic hoopla over Crecy or Poitiers; indeed, it is decidedly more remarkable that Agincourt draws so much attention.

## 2. Attitudes Towards War

Furthermore, unlike today, fourteenth-century war was more of a quasi-legal forum for settling disputes between nobles or sovereigns than an all-out struggle to completely vanquish an anonymous foreign enemy. It was essentially a legal contest of adversaries who generally knew and (sometimes begrudgingly) respected one another. As Quincy Wright puts it, war was: “the *legal condition* which *equally* permits two or more *hostile groups* to carry on *conflict* by *armed force*.”<sup>34</sup> While winning the conflict might be crucial, it was paramount to win with style; victory through deceit could crown the vanquisher with ignominy, while an honourable defeat could garner praise even from adversaries. It was therefore essential to win, or even lose, chivalrously.

Thus, although some of the praise heaped on adversaries in propagandistic literature might function to garner self-serving honour in victory (or defeat) against formidable enemies,<sup>35</sup> much of it seems to be genuine. Georges Le Brusque notes, for example, that “Burgundian chronicles presented chivalry as an international brotherhood, lamenting for instance the death of imminent English knights,” and that “presenting chivalry as a fellowship was a convenient way of appearing hostile neither to the English nor to the French.”<sup>36</sup> Furthermore, war was highly ritualized, adhering to many procedural rules,<sup>37</sup> with frequent parlays, embassies and a great deal of courteous cooperation, even in battles. War’s appeal—like that of jousting, fencing or even boxing and wrestling—stemmed partially from its adherence to proper form in a decidedly lethal competition. Le Brusque comments that “the knights in our chivalric chronicles act according to a well-established code of chivalry, which embellishes and distinguishes their way of waging war.”<sup>38</sup> Françoise Le Saux likewise observes that it was probably “the legal niceties of the practice of warfare” that “account for the popularity” of Christine de Pizan’s *Livre des faits d’arme et de chevalerie*.<sup>39</sup> War was violent, but it was elegant violence.

As such, this “art of war [...] practiced under the frequent restraint of certain aristocratic traditions,”<sup>40</sup> was enjoyed rather than feared by aristocrats, partially because they sincerely believed in eternal salvation if killed in combat after absolution, but mostly because they were war’s least frequent victims. While poor yeomen combatants or even non-combatant peasants were often killed with impunity, in actual battle, it was pragmatic to capture noble adversaries rather than kill them. A captured knight could usually command a handsome reward, a duke might be worth his weight in gold, and it’s not for nothing that we still have the expression “a king’s ransom.”

By the mid-fourteenth century, however, conditions were changing. Froissart notes, for example, that at Crecy, “the English archers and the Welsh knifemen by their side play a part undreamed of in earlier feudal warfare”:<sup>41</sup>

The English archers took a step forward and loosed off a hail of arrows which pierced through arms, heads and jaws [...] firing into where the crowd was thickest [...]. They struck the bodies and limbs of horses and their riders, who were cut down in swathes.<sup>42</sup>

This was not traditional warfare. Safely killing from a distance seemed un-chivalrous and left little possibility of being recognized as ransomable. Furthermore, the paid archers of the yeoman class were the traditional battle-fodder of the nobles, whose own participation was costly. That “this ruffraff could utterly destroy the splendid heavy cavalry of France,”<sup>43</sup> was the world turned upside down, and it took some of the sport out of war.

But this was not all. Froissart continues: “Among the English were Welsh and Cornish brigands, pursuing the men-at-arms and brandishing shortswords; they came in amongst their men-at-arms and [...] slaughtered each of them mercilessly, however great a lord he may have been.”<sup>44</sup> George Coulton contends that “the rascals not only killed certain knights, they killed also the old idea of Knighthood.”<sup>45</sup> While these commoners may have seen it as finally getting their own back, the aristocrats must have considered it the fox hunting the hound—and such was not the sort of thing the noble dogs wanted praised in story and song.<sup>46</sup>

Froissart says even Edward III was dismayed,<sup>47</sup> so it is hardly surprising that this destruction of an idealized chivalry—in which feudal loyalty untainted by nationalism provided a pretext for thrillingly dangerous but infrequently lethal armed combat against chivalric compeers—received little attention. Instead, it seems that changes in the way war was waged ultimately led to it losing much of its glamour. Le Brusque contends that “Froissart had inflamed the imaginations of his aristocratic readers by presenting *proesce* as the martial virtue par excellence, and the stuff of which history was made,” even suggesting that it was sinful to forget deeds of “the disciples of prowess.”<sup>48</sup> But by the early fifteenth century, even war manuals question the moral rectitude of such ideals. In Christine de Pizan’s *Livre de faits d’armes et de chevalerie*, for example—popular even before Agincourt in England and France—“the ‘art’ of chivalry is repeatedly referred to as ‘noble’, but the terms ‘preux’ and ‘vaillans’ only appear infrequently.”<sup>49</sup>

Furthermore, even before Crecy, war was apparently losing its appeal as a topic of entertainment. The heroic chivalry of twelfth-century *chansons de geste* had already succumbed to more courtly ideals of chivalry in the thirteenth-century romances, and by the late fourteenth century, war was censured more often than extolled. While courteous knights and the fall of Troy remained popular topics, prowess gave way to gallantry.<sup>50</sup> Gower notably “echoes [Wycliffe’s] fiery sentiments against war,”<sup>51</sup> and Robert Yeager identifies “a logic and set of sources for the antiwar sentiment in his [and Chaucer’s] poems.”<sup>52</sup> In Langland’s *Piers Plowman*, the allegorical character of Peace complains against war to the king in parliament,<sup>53</sup> and there is a “marked reluctance to make use of the martial motif [...] at every level of Chaucer’s work.”<sup>54</sup> Both his *Knight’s Tale* and *Troilus and Cressida* deal more with comportment than combat, and the natural hero is the most courteous.<sup>55</sup> It is therefore not surprising that the upset at Crecy, where hoi polloi easily extinguished chivalric and chivalrous knights alike, provided little worth praising.<sup>56</sup>

### III. The Difference with Agincourt: the “Englishing” of the English

If the aforementioned observations concerning shifting attitudes towards chivalry, nationalism, war and its conduct can explain the relative silence over Crecy and Poitiers, then the rage over Agincourt is all the more intriguing, for the same unchivalrous events that made the previous battles somewhat ignoble occurred there. Indeed, as Le Brusque notes: “In many respects, Agincourt broke with the chivalric traditions, and the chroniclers were rather disconcerted. They were abashed, for instance, at the appearance of King Henry’s archers, who for the most part had no armour on, and wore their hose below the knee, some even going barefoot.”<sup>57</sup>

#### 1. Henry V’s Political Ploy: Success Leads to Sincerity

It seems the Agincourt craze was part of Henry V’s policy of self-aggrandizement, initiated to combat doubts over his legitimacy as king of England, and part of that policy included renewed hostilities in France. This Henry based his claim to the English crown on the fact that he was the son and heir of the previous king, Henry IV, but since his father’s right to reign had not been universally accepted, “the constitutionality of [his] position was far from certain.”<sup>58</sup> When Henry IV seized the crown from his cousin Richard II, another cousin, Edmund Mortimer, had dynastic seniority and was recognized as heir presumptive. There had been revolts in Edmund’s name, and undercutting his own claims, “[the young Henry] had himself been in implicit and at times virtually open rebellion against his father.”<sup>59</sup>

For his part, Henry IV let the sleeping dog of France lie while consolidating his position in England. He realized that the French would accept his pretence to their crown no more than they had his grandfather’s, Edward III, whose claim was excluded for being partly matrilineal, the same basis Henry used to supplant Edward Mortimer in England. Henry therefore maintained his predecessor’s policy of *de facto* peace, sensibly focusing on crushing domestic opposition.

With renewed revolts at Henry IV’s death, it seems that his son, Henry V, saw war in France as a way to unite opposing factions at home in a common cause against a foreign enemy. Such tactics had partially driven the Crusades, and as myriad modern politicians can attest—Reagan in Granada, Thatcher in the Falklands, Bush in Afghanistan, etc.—nothing legitimizes a weak head of state’s popularity better than a good little overseas war.<sup>60</sup>

Initially Henry V’s claims in France were undoubtedly merely a ploy. Juliet Barker notes that “[o]nly a few months earlier he had been willing to renounce his claim to the French crown in return for recognition that Normandy and an enlarged Gascony were his in full sovereignty, and marriage with Katherine of France.”<sup>61</sup> Furthermore, they were based on the far-fetched “romantic legalism”<sup>62</sup> of “*translatio imperii*,”<sup>63</sup> by which “[French] dynastic rights [...] had belonged to the English royal line [...] since at least the reign of Edward I.”<sup>64</sup> This proschema might serve as *casus belli* to galvanize domestic solidarity against foreign enemies, but it is unlikely that the erudite Henry sincerely believed it before receiving some sort of divine validation. Harfleur was thus intended to be a quick, easy triumph in France to realign domestic English factions behind him at home—his own Falklands, Granada or Afghanistan—and it was much less successful than anticipated. The fact that it led to Agincourt, both unexpected and unwanted, seems to have convinced Henry that God really was on his side, and what began as a

ploy became a conviction. Encouraged by this happy accident, it is hardly surprising that in the immediate aftermath Henry milked Agincourt for all it was worth.

## 2. Drumming Up Nationalism: Agincourt as Popular Propaganda

Agincourt gave Henry an opportunity for showmanship that had not been seen since the Black Prince returned from Poitiers with the King of France in tow, but Prince Edward had been born great and had greatness thrust upon him; Henry—the son of the usurper of Prince Edward’s son—sought greatness and promoted his achievements in “a careful strategy of self-construction.”<sup>65</sup> While self-preservation partially motivated this self-promotion, it ultimately led to efforts “to unify his people with aggressive nationalism.”<sup>66</sup> Lee Patterson notes that immediately after Henry’s invasion, “the governing classes of both England and France, concerned to transform a dynastic quarrel into a national campaign, took pains to generate a sense of national feeling by reigniting the fear and dislike of the opponent.”<sup>67</sup> It is understandable that the French—who suffered the brunt of the war’s hardships—would begrudge the English, and according to Valérie Toureille, this particular battle incited a wave of anti-Englishness that stimulated a nascent sense of French patriotism.<sup>68</sup> Le Brusque likewise notes that “[t]he struggle against the English had developed patriotic feelings,” which “is particularly evident in the *Chronique de la Pucelle*, which often appears violently anti-English.”<sup>69</sup> Henry reacted by appealing to the English and showing audacity to the French, “establishing himself not just as the legitimate king of England and France, but as the embodiment of the English nation as a whole.”<sup>70</sup>

It was natural then that Henry would play up Agincourt, and Curry notes that “[t]o some degree, the response to the victory was stage-managed by the king himself.”<sup>71</sup> Sixty years before there had been spontaneous assemblies to greet the Black Prince when he returned to London with the newly captured King Jean le Bon. Since Scotland’s King David was already a captive, this event offered an unmatched propaganda coup for national public rejoicing. While accounts acknowledge splendid celebrations,<sup>72</sup> they paled in comparison with the splendour of Henry V’s carefully choreographed entry into London on 23 November 1415, where he was welcomed home with a pageant reminiscent of an imperial Roman triumph.

## 3. Celebrating Agincourt and Henry in English

We have at least seven fifteenth-century accounts of the celebrations, from which Deeming reconstructs “an account of the pageant from a musical perspective.”<sup>73</sup> Henry was first greeted with singing (presumably in Latin plainchant)<sup>74</sup> by the abbot and clerics of Bermondsey Abbey in Southwark before continuing on to Blackheath. There he was met by the mayor of London with ten to twenty thousand officials and representatives, all dressed in scarlet with black and white hoods,<sup>75</sup> who welcomed the king with “dyvers melodye,”<sup>76</sup> perhaps singing in English. Before reaching London Bridge—decorated with the royal arms, and sounding with horns and trumpets—Henry was patriotically serenaded in Latin with *Ave rex Anglorum flos mundi*.<sup>77</sup> Facing him were two giant effigies, and the bridge’s façade was inscribed with the legend: *Civitas Regis Iusticie*.<sup>78</sup> Three sources indicate singing on the bridge, two mentioning the Latin *Benedictus qui venit in nomine Domini*,<sup>79</sup> while the third mentions city boys dressed as angels and singing in English.<sup>80</sup> Four sources say that the *Cantate Domino canticum novum* was performed in Cornhill by singers dressed as patriarchs or prophets,<sup>81</sup> while at Cheapside three sources mention apostles or saints singing *Bebedic, anima mea, Domino*.<sup>82</sup> Most impressively of all was an artificial castle constructed at the cross in Cheapside filled with maidens singing “Welcome Henry ye fifte,

Kynge of Englonde and of Fraunce,"<sup>83</sup> and more boys dressed as angels singing "Te deum laudamus" or "Nowell, Nowell," presumably an Anglicanization of "noel, noel."<sup>84</sup> On the final stretch from Cheapside to St Paul's, two sources cite more angels,<sup>85</sup> one of which confirms with another that the procession ended with a *Te deum* at the cathedral itself.<sup>86</sup>

Although Latin predominated on the inscriptions lining the route and in much of the singing, at least a significant amount of the latter was in English. Indeed, there may have been more in English than the sources suggest. Deeming notes that "there are certain inconsistencies and omissions in and between the sources that might yet leave the question open," and further conjectures that "the preponderance of angels among these descriptions gives ample opportunity for scribal confusion of the Latin words 'angelicus' (angels) and 'anglicus' (English), which might even allow for more English songs."<sup>87</sup> Given the primacy accorded to Latin, any use of English might have been due to monolingual necessity more than polyglot desire.<sup>88</sup> But this apparently played into Henry's hand. As Robert McCrum notes: "Already, as 'Azincourt' became 'Agincourt', his victory was becoming anglicised. High and low culture responded to Agincourt in several important ways [...] in the vernacular, the Agincourt Carol, several ballads, and a hit play *The Famous Victories of Henry V* sealed the battle in the amber of folk-memory."<sup>89</sup>

Much of the spontaneously produced patriotic lyrics celebrating Agincourt are unpolished, though Deeming remarks that "[t]he sophistication of both poetry and musical setting are too great to have been the spontaneous invention of rejoicing troops, who, in any case, as knights rather than clerks, would not have been equipped to sing polyphonic music."<sup>90</sup> They were mostly written in English because, presumably, that was the only language their writers could use. Even *the Ballade to King Henry V*, formerly attributed to Hoccleve, and Lydgate's putative *Siege of Harfleur and the Battle of Agincourt*, which seems to be the first mention of the Dauphin's apocryphal tennis balls, are of questionable literary merit.<sup>91</sup>

#### 4. Linguistic Nationalism: Promotion of English as a Prestige Language

This outflow of slapdash English lyrics may have given Henry a spark of inspiration; perhaps the success of this "low culture" response encouraged him to actively promote the English language. Although still the élite's prestige idiom, few of his subjects could speak French, and all of them could speak English. A linguistic policy uniting high and low elements of society through English would stimulate a sense of commonality that transcended class distinctions, innovating a sense of insular solidarity that could also span regionally. Heretofore, the typical Kentishman probably felt more in common with cross-Channel Frenchmen than his own Northumbrian compatriots, who might themselves feel more akin to Scots, and whose speech was derided in 1385 as "so scharp slytting and frotyng and vnschape þat we souperon men may þat longage vnneþe vnderstonde."<sup>92</sup> But by cultivating an insular sense of "us" who could speak any form of English—as opposed to a continental "them" who could not—the disparate ends of England could be united in kinship behind their king in a way that had not previously existed.

#### 5. Popularization of English and Englishness

Thus, ever insistent on his right to France by inheritance and a "reunion" of the French and English crowns,<sup>93</sup> in an about-face of his great-grandfather's policies, Henry set about deliberately "Englishing" his island kingdom. One way of accomplishing this was by promoting the English language, essentially effecting "a state-generated linguistic nationalism."<sup>94</sup>

Henry's motivations were clearly more political than personal. Although he had flamboyantly laid claim to the throne in English,<sup>95</sup> "for the first decade of his public life he had conducted almost all his correspondence and official business in French."<sup>96</sup> Despite later contentions, he was perfectly comfortable in French, and there was no pragmatic reason for preferring English as an official medium of state communication. Although Henry publicly urged Lydgate and Hoccleve to write in English,<sup>97</sup> he also "commissioned works from French authors," and encouraged Gower to write to him in French.<sup>98</sup> He apparently enjoyed reading about hunting in English, but preferred French for chronicles and especially romances.<sup>99</sup> Indeed, despite her unconcealed antagonism to the English, and her "well-documented opinion that war is an evil to be engaged in only [...] to redress a gross injustice such as a hostile invasion"<sup>100</sup>—summarizing her opinion of the English in France—Henry so greatly appreciated Christine de Pizan's French works that he invited her to his English court.<sup>101</sup>

Almost immediately after Agincourt, however, Henry embarked on "a policy of encouraging the development of English as a national language."<sup>102</sup> By the time of his second invasion of France in 1417, English was already becoming "an official language of central administration."<sup>103</sup> By 1418, Henry was somewhat disingenuously denying the utility of French, insisting that his ambassadors negotiate with the French in "a language which I can speak, understand, and write, that is, English or Latin."<sup>104</sup> These were all part of a policy directed towards the creation of English nationalism behind a king whom Baker recognizes as "a master of propaganda."<sup>105</sup> This policy was carried out with great success, McCrum observing that: "[a]t court, the English language was now the medium through which the king, an accomplished spin-doctor, promoted his success."<sup>106</sup> Henry also encouraged the use of English in literature, both popular and courtly, including Hoccleve's *Regiment of Princes*, Lydgate's *Troy Book*, and the latter's *Life of Our Lady*, which was specifically commissioned with the caveat that it be written "in englysche".<sup>107</sup>

By-cause he wolde that to hyze and lowe  
 The noble story openly wer knowe  
 In oure tonge, aboute in euery age,  
 And y-writen as wel in oure langage  
 As in latyn and in frennsche it is;  
 That of the story þe trouth[e] we nat mys  
 No more than doth eche other nacioun.<sup>108</sup>

As Derek Pearsall and John Bowers note, "Lydgate undertook commissions such as the *Troy Book* as part of Henry V's 'policy of encouraging the use of English...in the writing of poetry as a way of consolidating national unity and identity—in line with his larger purpose of representing himself as the symbol of that national identity.'"<sup>109</sup>

## 6. Attempt to Downplay Division after the Treaty of Troyes

Pearsall names Lydgate "the poet-propagandist of the Lancastrian dynasty,"<sup>110</sup> so it stands to reason that his works adulate the monarch. While *Life of Our Lady* reflects Henry's pious religiosity, *Siege of Thebes*, *Fall of Princes* and especially *Troy Book* have clear political implications. Although the latter was begun just before Henry became king of England, it was tellingly finished in the year he was acknowledged as heir to France (1420). The subject itself is an interesting one, for the story of Troy had "served to support the legitimacy of insecure English kings" since at least the reign of Henry II,<sup>111</sup> and "[i]n representing Henry as the patron of what was taken to be the founding moment of English history, Lydgate was [...] affirming Henry's proprietorship over the national culture."<sup>112</sup>

This return to traditional legends to support Henry's regime asserted its legitimacy by emphasising continuity with a fabled past, one whose complexity had rendered it dangerously divisive only decades before. Simon Meecham-Jones notes that:

The complex figuration of national identity at the court of Richard II, Angevin within England, yet capable of evoking a vision of Britishness in its ambitions to outflank dissent, made a choice of subject delicate [for Chaucer], rendering stories of the heroic British past of Arthur, of the relationship of English and French forces, possibly dangerous.<sup>113</sup>

Lydgate's reinvoation of Trojan Brutus as the eponymous founder of Britain—a literary strategy used by the early Plantagenets to portray themselves as liberators of the Celts rather than subjugators of the English—indicated that various Welsh, Anglo-Saxon or Norman origins were now to be considered integral components of a united nationality. Casting Arthurian legend as English—rather than pro-Norman, anti-Saxon or uniquely Celtic—suggested that the strength of the English peoples came from having blending their distinct roots into a single homogenized nation whose origins were complimentary as opposed to conflicting. This arguably made them stronger than the French—weakened by internecine Burgundian-Armagnac discord—and presumably once the recalcitrant French factions also recognized the legitimacy of Henry as their king, northern France could also be welcomed into the fold alongside England, Aquitaine and Ireland in a restored trans-Channel empire.

It is therefore significant that Lydgate and Hoccleve rarely praise war and never mention Henry's spectacular victory at Agincourt. In fact, Lydgate's verse goes to great length to tow the official line that, Henry's prowess notwithstanding, he is king of France through rightful inheritance and not by conquest. Indeed, in the parliament of 1420 "[i]t is striking that no mention at all is made [...] of Agincourt," and that "[i]nstead, the Chancellor praises the King for 'suppression of the Welsh rebellion *in his youth*.'"<sup>114</sup> Thus, rather than extolling the king's five-year-old victory against the French—who would now become his subjects under the Treaty of Troyes—the chancellor instead acclaimed decades-old princely victories at home, undoubtedly with the king's approval. So although Agincourt gave Henry a boost in popularity and credibility in 1415 when he needed it, only five years later he wanted it forgotten after having cashed in on it.

## Conclusion: Agincourt Taking on a Life of Its Own

We cannot, therefore, credit Lydgate or Hoccleve for transmitting Agincourt, but they did much to popularize English despite their inkhorn verbosity. Although never measuring up to the earlier Ricardians, or even the contemporaneous Scottish Chaucerians, they were much admired in their day, and they set the tone by writing in English. While courtly literature in English was not entirely new, the near exclusion of French for highbrow literature was.<sup>115</sup> As Meecham-Jones notes, "[t]hrough the ascendancy of Anglo-Norman over English as the language of government, law and literature had been checked in the fourteenth century, the reversal was far from complete."<sup>116</sup> Lydgate essentially completed this process, and it is from him, not Chaucer, that English definitively, and initially somewhat self-consciously, took the lead over French as the literary language of England, and this seems to have been part of a deliberate linguistic policy.

The increasing acceptability of English meant that French was no longer essential, even in fashionable circles. While its mastery might still be a mark of distinction, there was no longer a stigma in not having mastered it, and there may have been covert prestige in not speaking it. While many works were translated from French, the demand for English texts meant that even French-language writings with a pro-English slant—such as works by Gower or Froissart—became increasingly rare, and therefore of limited accessibility even to those who could use them. And with diminished circulation came diminished awareness, which in its turn led to diminished interest in the events and stories they recount—such as Crecy or Poitiers.

But despite evidence that Henry might have ultimately wanted Agincourt downplayed, the English victory had been too successfully played up as a tool for political propaganda in its immediate aftermath to be forgotten. It became anchored in the collective consciousness of the English people at the very moment when “the English national identity [was] so much in the process of formation.”<sup>117</sup> It apparently snowballed, taking on a life of its own as an *English* victory, and not just a victory for the king.

It therefore appears that despite being less decisive than Crecy or Poitiers in terms of lasting gains—and notwithstanding the king’s eventual misgivings over its popularity—the myth of Agincourt as the most significant victory of the war could not be undone after having initially been so carefully romanticized as such. Furthermore, rather than diminishing its reputation, the ultimate futility of this triumph may actually have encouraged its sentimentalization as a swan-song victory in a noble lost cause, not unlike Napoleon’s Austerlitz or Hannibal’s Cannae. Agincourt thus became the place where English gallantry took its last bow on the Continent, and while its legend continued to be perpetuated in stories and imagination, it is no more than a dream misremembered, aspirations of an age already gone with the wind.

## Bibliographie

- Primary Sources

*Anonimale Chronicle, 1333 to 1381: From a MS. Written at St Mary's Abbey, York, The*, ed. Vivian Hunter Galbraith, Manchester, Manchester University Press, 1970.

*Brut, The or The Chronicles of England* [c. 1471], ed. Friedrich W. D. Brie, 2 vols., Early English Text Society, o.s. 131, 136 (London, 1906-8); vol 2, p. 373-391 [Brut C], and vol 2, p. 551-559 [Brut H].

DE PIZAN, Christine, “An Edition of B. N. Ms. 603: *Le Livre des Fais d'Armes et de Chevalerie* (c. 1410)”, ed. Christine Laënnec, Vol 2, Unpubl. Ph.D., Yale, 1988.

*Chronicles of London, The* [c. 1425-1428], ed. Charles Lethbridge Kingsford, (1905), Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

COUSINOT, Guillaume, *Chronique de la Pucelle* [15th c.], ed. Auguste Vallet de Viriville, Paris, Delahays, 1859.

ELMHAM, Thomas, *Liber Metricus de Henrico Quinto* [c. 1418], ed. C. A. Cole, in *Memorials of King Henry the Fifth, King of England*, Rolls Series, 11, London, Longman, Green, Longman and Roberts, 1858, p. 77-166.

- 
- ELMHAM, Thomas, *Vita et Gesta Henrici Quinti, Anglorum Regis, Thomæ de Elmham* [before 1440], ed. Thomas Hearne, Oxford, Sheldonian Theatre, 1727.
- FROISSART, Jean, *Chroniques de Jean Froissart* [c. 1367-1415], ed. Siméon Luce, Société de l'Histoire de France, 15 vols, Paris, Renouard, 1869-.
- FROISSART, Jean, *Oeuvres de Froissart* [c. 1367-1415], ed. Joseph Kervyn de Lettenhove, 26 vols., Brussels, Hayez, 1867-1868.
- FROISSART, Jean, *The Online Froissart* [c. 1367-1415], ed. Peter Ainsworth and Godfried Croenen, Version 1.5, Sheffield, HRIOline, 2013. **URL.**
- Gesta Henrici Quinti* [c. 1417], eds. and trans. Frank Taylor and John S. Roskell, Oxford, Clarendon, 1975. Appendix contains the final stanzas of *The Battle of Agincourt II* (c. 1415), a poem formerly attributed to Lydgate, from MS London, British Library 565 (mid-15<sup>th</sup> c.)
- GOWER, John, *Cinkante Balades (c. 1391-1393)*, ed. Roberth F. Yeager, TEAMS Middle English Text Series, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2011. **URL.**
- GOWER, John [c. 1330-1408], *The Complete Works of John Gower*, ed. George Campbell Macaulay, Oxford, Clarendon Press, 1899. **URL.**
- HARLEY: see *Gesta Henrici Quinti*.
- LANGLAND, John, *The Vision of Piers Plowman: A critical edition of the B-text based on Trinity College Cambridge MS B.15.17* [c. 1377-1379], ed. A. V. C. Schmidt, London and New York, J. M. Dent and E. P. Dutton, 1978. **URL.**
- LE FÈVRE DE SAINT-RÉMY, Jean, *Chroniques de Jean Le Fèvre de Saint-Remy* [c. 1436], ed. François Morand, Société de l'Histoire de France, 2 vols, Paris, Renouard, 1876-1881.
- Liber Metricus*: see Elmham.
- Livius*: see *Titi Livii Foro*.
- LYDGATE, John, "Prologue, Book I., and Book II", in *Lydgate's Troy Book, Part I, Prologue, Book I and Book II* [1412-1420], ed. Henry Bergen, London, Early English Text Society, Extra Series no. 97, 1906.
- MINOT, Laurence, *The Poems of Laurence Minot, 1333-1352*, eds. Thomas Beaumont James and John Simons, Exeter Medieval English Text and Studies, Exeter, University of Exeter Press, 1989.
- MINOT, Laurence, *The Poems of Laurence Minot, 1333-1352*, Ed. Richard H. Osberg, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, 1996.
- MONSTRELET, Enguerrand de, *Chronique*, ed. L. Douët d'Arcq, Société de l'Histoire de France, 6 Vols, Paris, Renouard, 1857-1862.

*Polychronicon Ranulphi Higden Monachi Cestrensis* [c. 1385] together with the English Translations of John Trevisa and an Unknown Writer of the Fifteenth Century, ed. Churchill Babington and Joseph Rawson Lumby, RS 41, 9 vols, London, Longman, 1865-1886.

*Rymer's Foedera*, ed. Thomas Rymer, London, Apud Joannem Neulme, 1739-1745, vol. 9: "December 1418", p. 653-622. *British History Online* (web), consulted 29 December 2021. URL.

SHAKESPEARE, William, *Henry V*, [c. 1599], ed. Amanda Mabillard, Shakespeare-Online, 1999-2011. Web. 26 October 2015. URL.

*Titi Livii Foro-Julienensis Vita Henrici Quinti* [c. 1422]. Ed. T. Hearne. Oxford, Sheldonian Theatre, 1716.

USK, Adam, *The Chronicle of Adam Usk: 1377-1421*, ed. and trans. C. Given-Wilson, Oxford, Oxford University Press, 1997.

*Vita*: see Elmham, *Vita et Gesta*.

WALTER OF PETERBOROUGH. "Prince Edward's Expedition in Spain and the Battle of Nájera", in *Political Poems and Songs relating to English History composed during the Period from the Accession of Edward III to that of Richard III*, ed. Thomas Wright, Rolls Series: *Rerum Britannicarum medii aevi scriptores / Chronicles and Memorials of Great Britain and Ireland During the Middle Ages*, London, Longman, Green, Longman and Roberts, 1859, vol. 1, p. 97-122.

WAVRIN, Jean de, *Recueil des croniques et anchiennes istories de la Grant Bretagne, à présent nommé Engleterre, par Jehan de Waurin*, [c. 1447], ed. William L. Hardy and Edward L. C. P. Hardy, Rolls Series: *Rerum Britannicarum medii aevi scriptores / Chronicles and Memorials of Great Britain and Ireland During the Middle Ages*, 39, 5 vols., London, Longman, Trübner, etc., 1864-1891.

- Secondary Sources

ABERTH, John, *From the Brink of the Apocalypse: Confronting Famine, War, Plague and Death in the Later Middle Ages* (2000), 2nd ed., Abington and New York, Routledge, 2010.

BARBER, Charles Laurence, *The Story of Language*, London, Pan Books, 1964.

BARKER, Juliet, *Agincourt: The King, the Campaign, the Battle* (U.S. Title: *Agincourt: Henry V and the Battle That Made England*), London, Little, Brown, 2005.

BARKER, Juliet, *Conquest: The English Kingdom of France in the Hundred Years War* (2009), London, Abacus, 2010.

BAUGH, Albert C. and Thomas CABLE, *A History of the English Language*, 3<sup>rd</sup> ed., London and New York, Routledge, 1991.

BOWERS, John M., Review of *John Lydgate (1371-1449): A Bio-biography* by Derek Pearsall, *Speculum* 73.4 (October, 1998), p. 1160-1161.

- 
- BUNCH, Will, *Tear Down this Myth: How the Reagan Legacy Has Distorted Our Politics and Haunts Our Future*, New York, London, Toronto, Sydney, Free Press, 2009.
- BUTTERFIELD, Ardis, *The Familiar Enemy: Chaucer, Language and Nation in the Hundred Years War*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- COOPER, Stephen, *Agincourt, Myth and Reality 1415-2015*, Barnsley, Praetorian Press, 2014.
- COULTON, George G., *Chaucer and his England* (1908), Twickenham, Senate, 1998.
- CURRY, Anne, *The Battle of Agincourt: Sources and Interpretations*, Warfare in History Series, (2000), Woodbridge, Surry and Rochester, NY, Boydell and Brewer, 2015. E-book.
- DEEMING, Helen, "The Sources and Origin of the 'Agincourt Carol'", *Early Music*, 35, 1 (February 2007), p. 23-36
- FISHER, John H., "A Language Policy for Lancastrian England", *PMLA* 107 (1992), p. 1168-1180.
- FISHER, John H., "Chancery and the Emergence of Standard Written English in the Fifteenth Century", *Speculum* 52 (1977), p. 870-899.
- FOWLER, Kenneth Alan, *The Age of Plantagenet and Valois*, London, Ferndale, 1980.
- FOYLE, Douglas C., "Domestic Politics", in *Public Opinion and Polling Around the World: A Historical Encyclopedia*, ed. John Gray Geer, vol. 1, Santa Barbara, Denver and Oxford, ABC-Clio, 2004, p.194-199.
- GREENE, Richard Leighton, "Carols", in *Manual of Writings in Middle English: 1050-1500*, ed. Albert Hartung, New Haven: Connecticut Academy of Arts and Sciences, 1980, vol. 8, p. 1743-1752.
- HÉRON, Alexandre, "Introduction", in Robert Blondel, *Œuvres de Robert Blondel: historien normand du XVe siècle*, ed. Alexandre Héron, Rouen, A. Lestringant, 1891, p. i-liij.
- HETHERINGTON, Marc J. and Michael NELSON, "Anatomy of a Rally Effect: George W. Bush and the War on Terrorism", *PS: Political Science and Politics* 36, 1 (Jan., 2003), p. 37-42.
- HOWARD, Michael, *War in European History*, London, Oxford and New York, Oxford University Press, 1976.
- JACOB, Ernest Fraser, *Henry V and the Invasion of France*, London, Holder and Stoughton, 1947.
- KEEGAN, John, *The Face of Battle: A Study of Agincourt, Waterloo and the Somme*, New York, Penguin Classics Reprint/Viking Adult, 1976.
- KROCHALIS, Jeanne E., "The Books and Reading of Henry V and His Circle", *The Chaucer Review* 23, 1 (Summer 1988), p. 50-77.
- LEBOW, Richard Ned, *Why Nations Fight: Past and Future Motives for War*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

- 
- LE BRUSQUE, Georges, "Chronicling the Hundred Years War in Burgundy and France", in *Writing War: Medieval Literary Response to Warfare*, ed. Corrine Saunders, Françoise Le Saux and Neil Thomas, Cambridge, D. S. Brewer, 2004, p. 77-92.
- LE SAUX, Françoise, "War and Knighthood in de Pizan's *Livre des faits d'armes et de chevalerie*", in *Writing War: Medieval Literary Response to Warfare*, ed. Corrine Saunders, Françoise Le Saux and Neil Thomas. Cambridge, D. S. Brewer, 2004, p. 93-104.
- MacCRACKEN, Henry Noble, Introduction, *The Minor Poems of John Lydgate*, London, Early English Text Society, o.s. 107, 1911.
- McCRUM, Robert. "Agincourt was a battle like no other...how do the French remember it?" *The Guardian*. 26 September 2015. URL.
- McKISACK, May, *The Fourteenth Century 1307-1399*, Oxford History of England Series 5, Oxford, Clarendon Press, 1959.
- MEECHAM-JONES, Simon, "The Depiction of Warfare in the Poetry of Chaucer", in *Writing War: Medieval Literary Response to Warfare*, eds. Corrine Saunders, Françoise Le Saux and Neil Thomas, Cambridge, D. S. Brewer, 2004, p. 147-167.
- MYERS, Philip Van Ness, *Outlines of Mediaeval and Modern History*, Boston, Ginn & Company, 1901, p. 291-292.
- MUELLER, John, "Presidential Popularity from Truman to Johnson", *American Political Science Review* 64, 1 (March 1970), p. 18-34.
- NOSOW, Robert, *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- ORME, Nicholas, *English Schools in the Middle Ages*, New York, Harper and Row, 1973.
- PATTERSON, Lee, "Making Identities in Fifteenth-Century England: Henry V and John Lydgate", in *New Historical Literary Study: Essays on Reproducing Texts, Representing History*, ed. Jeffrey N. Cox and Larry J. Reynolds, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 63-107.
- PEARSALL, Derek, *John Lydgate*. London: Routledge and Kegan, 1970.
- PEARSALL, Derek, *John Lydgate (1371-1449): A Bio-biography*, English Literary Studies, Monograph Series 71, Victoria, B.C., English Literary Studies, University of Victoria, 1997.
- ROBBINS, Rossell Hope, *Historical Poems of the XIV<sup>th</sup> and XV<sup>th</sup> Centuries*, New York, Columbia University Press, 1956.
- RUSSETT, Bruce, Harvey STARR and David KINSELLA, *World Politics: The Menu for Choice*, 2006, 9<sup>th</sup> ed., Boston, Wadsworth, 2010.
- SCATTERGOOD, V. John, *Politics and Poetry in the Fifteenth Century*, London, Blandford Press, 1971.

SCHUBERT, James N., Patrick A. STEWART and Margaret Ann CURRAN, "A Defining Presidential Moment: 9/11 and the Rally Effect", *Political Psychology* 23, 3, Special Issue: 9/11 and Its Aftermath: Perspectives from Political Psychology (Sep., 2002), p. 559-583.

TOUREILLE, Valérie, *Le Drame d'Azincourt. Histoire d'une étrange défaite*, Paris, Albin Michel, 2015.

WRIGHT, Quincy, *A Study of War*, 2<sup>nd</sup> ed., Chicago, Chicago University Press, 1965.

YEAGER, Robert F., "Pax Poetica: On the Pacifism of Chaucer and Gower", *Studies in the Age of Chaucer*, 9 (1987), p. 97-121.

## Notes

<sup>1</sup> William Shakespeare, *Henry V*, ed. Amanda Mabillard, Shakespeare-Online (web), 1999-2011, consulted 23 December 2021.

<sup>2</sup> John Keegan, *Face of Battle*, New York, Penguin, 1976, p. 112.

<sup>3</sup> Anne Curry, *Agincourt: Sources and Interpretations*, e-book, Woodbridge, Boydell and Brewer, 2015, location 4085, referencing: Jean Le Fèvre de Saint-Rémy, *Chroniques*, ed. François Morand, Paris, Renouard, 1876-1881, vol. 1, p. 230-269, and Jean de Wavrin, *Croniques*, eds. William Hardy and Edward Hardy, London, Longman &c., 1864-1891, vol. 2; p. 185-222.

<sup>4</sup> Stephen Cooper, *Agincourt: Myth and Reality*, Barnsley, Praetorian, 2015, p. 165.

<sup>5</sup> Juliet Barker, *Agincourt*, London, Little, Brown, 2005, p. 322-323.

<sup>6</sup> Philip Myers, *Outlines*, Boston, Ginn & Company, 1901, p. 291.

<sup>7</sup> Stephen Cooper, *op. cit.*, p. 76.

<sup>8</sup> Anne Curry, *op. cit.*, location 7134, quoting Richard Greene, "Carols", in *Manual of Writings in Middle English: 1050-1500*, ed. Albert Hartung, New Haven, CAAS, 1980, vol. 8, p. 1749.

<sup>9</sup> Helen Deeming, "Sources and Origin of the 'Agincourt Carol'", *Early Music* 35.1 (2007), p. 25.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>11</sup> Anne Curry, *op. cit.*, location 7134.

<sup>12</sup> Helen Deeming, *op. cit.*, p. 26.

<sup>13</sup> Anne Curry, *op. cit.*, location 7858.

<sup>14</sup> *Ibid.*, location 8587-9194.

<sup>15</sup> *Id.*

<sup>16</sup> See: Laurence Minot, *Poems*, eds. Thomas James and John Simons, Exeter, UEP, 1989; Laurence Minot, *Poems*, ed. Richard Osberg, Kalamazoo, MIP, 1996.

- 
- <sup>17</sup> Walter of Peterborough, "Prince Edward's Expedition in Spain and the Battle of Nájera", in *Political Poems*, ed. Thomas Wright, London, Longman &c., 1859, vol. 1, p. 97-122.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, p. 40-52.
- <sup>19</sup> Rossell Robbins, *Historical Poems*, New York, Columbia UP, 1956, p. 64.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, p. 96.
- <sup>21</sup> John Scattergood, *Politics and Poetry*, London, Blandford, p. 29.
- <sup>22</sup> Ardis Butterfield, *The Familiar Enemy*, Oxford, OUP, 2009, p. 311.
- <sup>23</sup> See: John Gower, *The Complete Works of John Gower*, ed. George Macaulay, Oxford, Clarendon, 1899, p. 266, ll. 24097-24132: "Ce veons bien, q'au temps present / La guerre si commune esprent, [...] / Est trop maldit en nostre terre."
- <sup>24</sup> Alexandre Héron, "Introduction", in Robert Blondel, *Œuvres de Robert Blondel: historien normand du XV<sup>e</sup> siècle*, ed. Alexandre Héron, Rouen, A. Lestringant, 1891, p. x.
- <sup>25</sup> John Gower, *op. cit.*, p. 266, ll. 24097-24132 (see note 23).
- <sup>26</sup> Charles Barber, *The Story of Language*, London, Pan Books, 1964, p. 189.
- <sup>27</sup> Ardis Butterfield, *op. cit.*, p. 23.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, p. 8.
- <sup>29</sup> Albert Baugh and Thomas Cable, *History of the English Language*, London, Routledge, 1991, p. 139, quoting Jean Froissart, *Oeuvres*, ed. Joseph Kervyn de Lettenhove, Brussels, Hayez, 1867-1868, vol. 2, p. 419; Nicholas Orme, *English Schools in the Middle Ages*, New York, Harper and Row, 1973, p. 74.
- <sup>30</sup> May McKisack, *The Fourteenth Century*, Oxford, Clarendon, 1959, p. 324, referencing Jean Froissart, *Chroniques*, ed. Siméon Luce, Paris, Renouard, 1869, vol. 15, p.167.
- <sup>31</sup> Simon Meecham-Jones, "The Depiction of Warfare in the Poetry of Chaucer", in *Writing War: Medieval Literary Response to Warfare*, eds. Corrine Saunders, et al., Cambridge, Brewer, 2004, p. 156.
- <sup>32</sup> John Gower, *Cinkante Balades*, ed. Robert Yeager, Kalamazoo, MIP, 2011, Ballade 1 (consulted 17-XI-2015).
- <sup>33</sup> *Ibid.*, Ballade 51, l. 25 (consulted 17-XI-2015).
- <sup>34</sup> Quincy Wright, *A Study of War*, Chicago, Chicago UP, 1965, p. 8 (Wright's italics).
- <sup>35</sup> On Philip the Good's "promotion of a chivalrous historiography, which glorified the deeds performed by the Burgundian, French and English knights [...] to increase the international prestige of his young state," see: George Le Brusque, "Chronicling the Hundred Years War in

---

Burgundy and France", in *Writing War*, ed. Corrine Saunders, *et al.*, Cambridge, Brewer, 2004, p. 78.

<sup>36</sup> George Le Brusque, *op. cit.*, p. 86.

<sup>37</sup> See, e.g., Juliet Barker, *Conquest*, London, Abacus, 2010, p. 10-11.

<sup>38</sup> George Le Brusque, *op. cit.*, p. 79.

<sup>39</sup> Françoise Le Saux, "War and Knighthood in de Pizan's *Livre des faits d'armes et de chevalerie*", in *Writing War*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>40</sup> George Coulton, *Chaucer and his England*, Twickenham, Senate, 1998, p. 233.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>42</sup> Jean Froissart, *The Online Froissart*, eds. & trans. Peter Ainsworth and Godfried Croenen, Sheffield, HRIOnline, 2003; MS Besançon 864, Book I, folio 138v-r (accessed 24 October 2015).

<sup>43</sup> George Le Brusque, *op. cit.*, p. 81.

<sup>44</sup> Jean Froissart, *Online Froissart*, *op. cit.*, folio 140v (accessed 24 October 2015).

<sup>45</sup> George Coulton, *op. cit.*, p. 233.

<sup>46</sup> See, e.g., George Le Brusque, *op. cit.*, p. 77-78, Michael Howard, *War in European History*, Oxford, OUP, 1976, p. 1-19; Kenneth Fowler, *Plantagenet and Valois*, London, Ferndale, 1980, p. 140-181.

<sup>47</sup> Jean Froissart, *Online Froissart*, *op. cit.*, folio 140v. (Froissart is curiously ambiguous as to whether Edward regretted the knight's death or the loss of ransom.)

<sup>48</sup> George Le Brusque, *op. cit.*, p. 78, quoting Froissart, *Chronicles*, *op. cit.*, vol. 1, p. 2.

<sup>49</sup> Françoise Le Saux, *op. cit.*, p. 98.

<sup>50</sup> Simon Meecham-Jones, *op. cit.*, p. 149.

<sup>51</sup> John Aberth, *Brink of the Apocalypse*, New York, Routledge, 2010, p. 67.

<sup>52</sup> Robert F. Yeager, "Pax Poetica: On the Pacifism of Chaucer and Gower", *Studies in the Age of Chaucer*, 9 (1987) p. 121.

<sup>53</sup> John Langland, *Piers Plowman*, ed. A. V. C. Schmidt, London, Dent, 1978, p. 37, passus 4, ll. 4047-4060.

<sup>54</sup> Simon Meecham-Jones, *op. cit.*, p. 148.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>56</sup> Françoise Le Saux (*op. cit.*, p. 100) notes this attitude in Christine de Pizan; Aberth (*op. cit.*, p. 68-69) notes it in Malory.

- 
- <sup>57</sup> George Le Brusque (*op. cit.*, p. 81), referencing Enguerrand de Monstrelet, *Chronique*, ed. L. Douët d'Arcq, Paris, Renouard, 1857-1862, vol. 3, p. 106, and Le Fèvre de Saint-Rémy, *op. cit.*, vol. 1, p. 254.
- <sup>58</sup> Lee Patterson, "Making Identities: Henry V and John Lydgate", in *New Historical Literary Study*, eds. Jeffrey Cox and Larry Reynolds, Princeton, Princeton UP, 1993, p. 77.
- <sup>59</sup> *Id.*
- <sup>60</sup> The "rally 'round the flag" concept was first formulated by John Mueller, "Presidential Popularity from Truman to Johnson", *American Political Science Review* 64, 1 (March 1970), p. 18-34. James Schubert, et al. address it in respect to Bush in "A Defining Presidential Moment: 9/11 and the Rally Effect", *Political Psychology* 23.3 (Sept., 2002), p. 559-583, as do Marc Hetherington and Michael Nelson, "Anatomy of a Rally Effect", *PS: Political Science and Politics* 36.1 (Jan., 2003), p. 37-42. In respect to Reagan and Granada, it is addressed, *inter alia*, by Douglas Foyle, "Domestic Politics", in *Public Opinion and Polling*, ed. John Gray Geer, vol. 1, Oxford: ABC-Clio, 2004, p. 195, and Will Bunch *Tear Down this Myth*, New York, Free Press, 2009, p. 101. In respect to Thatcher and the Falklands, it is noted by Ned Lebow, *Why Nations Fight*, Cambridge, CUP, 2010, esp. p. 9, and Bruce Russett, *et al.*, *World Politics: The Menu for Choice*. 2006, 9<sup>th</sup> ed., Boston, Wadsworth, 2010, esp. p. 155.
- <sup>61</sup> Juliet Barker, *Conquest*, *op. cit.*, p. 27.
- <sup>62</sup> Ernest Jacob, *Henry V and the Invasion of France*, London, Holder and Stoughton, 1947, p. 76.
- <sup>63</sup> Lee Patterson, *op. cit.*, p. 74.
- <sup>64</sup> *Ibid.*, p. 80.
- <sup>65</sup> *Ibid.*, p. 84.
- <sup>66</sup> Robert McCrum, *op. cit.*, web.
- <sup>67</sup> Lee Patterson, *op. cit.*, p. 81.
- <sup>68</sup> Valérie Toureille, *Le Drame d'Azincourt*, Paris, Albin Michel, 2015, p. 221.
- <sup>69</sup> George Le Brusque, *op. cit.*, p. 87.
- <sup>70</sup> Lee Patterson, *op. cit.*, p. 78.
- <sup>71</sup> Anne Curry, *op. cit.*, location 6707.
- <sup>72</sup> E.g., *Anonimale Chronicle*, ed. Vivian Galbraith, Manchester, MUP, 1970.
- <sup>73</sup> Helen Deeming, *op. cit.*, p. 26.
- <sup>74</sup> Robert Nosow, *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*, Cambridge, CUP, 2012, p. 39.

- 
- <sup>75</sup> The *Gesta Henrici Quinti* (eds. and trans. Frank Taylor and John Roskell, Oxford, Clarendon, 1975) mentions 20,000; *The Chronicle of Adam Usk* (ed. and trans. C. Given-Wilson, Oxford, OUP, 1997, p. 260-61) mentions 10,000 with red and black hoods.
- <sup>76</sup> *The Brut*, ed. Friedrich W. D. Brie, 2, London, EETS, 1906-1908, vol 2 [*Brut C*], p. 380; Deeming, *op. cit.*, p. 27.
- <sup>77</sup> Deeming, *op. cit.*, p. 28; Nosow, *op. cit.*, p. 39-40.
- <sup>78</sup> Nosow, *op. cit.*, p. 39, citing *Gesta*, *op. cit.*, p. 104-105.
- <sup>79</sup> *The Brut*, *op. cit.*, vol 2 [*Brut H*], p. 558; MS London, BL, Harley 565, appendix to *Gesta*, *op. cit.*, p. 191.
- <sup>80</sup> Thomas Elmham, *Liber Metricus de Henrico Quinto*, ed. C. A. Cole, in *Memorials*, London, Longman &c., 1858, p. 126.
- <sup>81</sup> *Brut H*, *op. cit.*, p. 558; *Gesta*, *op. cit.*, p. 106; *Harley*, *op. cit.*, p. 191; Elmham *Liber*, *op. cit.*, p. 126.
- <sup>82</sup> *Brut H*, *op. cit.*, p. 558; *Gesta*, p. 106 and 192; Elmham *Liber*, *op. cit.*, p. 127.
- <sup>83</sup> *Gesta*, *op. cit.*, p. 108, 110, *Harley*, *op. cit.*, p. 192, Elmham *Liber*, *op. cit.*, p. 127, and Usk, *op. cit.*, p. 260.
- <sup>84</sup> *Gesta* (*op. cit.*, p. 110) gives the Latin version; *Brut H* (*op. cit.*, p. 558) specifies "Nowell, Nowell." Elmham *Liber* (*op. cit.*, p. 127) also mention singing boys dressed as angels, but does not mention what they sing, as do Thomas Elmham, *Vita et Gesta Henrici Quinti*, ed. Thomas Hearne, Oxford, 1727, p. 72, and *Titi Livii Foro-Julienensis Vita Henrici Quinti, Regis Angliae*, ed. Thomas Hearne, Oxford, Sheldonian, 1716, p. 22 [*Livius*]. *Brut H* (*op. cit.*, p. 558) and Usk, (*op. cit.*, p. 260) also mention singing angels.
- <sup>85</sup> *Gesta*, *op. cit.*, p. 110; Elmham *Liber*, *op. cit.*, p. 128.
- <sup>86</sup> Helen Deeming, *op. cit.*, p. 29-30, citing *Brut C*, *op. cit.*, p. 380, and Elmham *Liber*, p. 129.
- <sup>87</sup> *Ibid.*, p. 30.
- <sup>88</sup> May McKisack, *op. cit.*, p. 525, commenting on the provincial, unpolished quality of fourteenth-century literature.
- <sup>89</sup> Robert McCrum, "Agincourt [...] a battle like no other," *The Guardian*, 26 September 2015, web.
- <sup>90</sup> Deeming (*op. cit.*, p. 26), referring specifically to the *Agincourt Carol*, which she posits was specific composed in November 1415 for the pageant.
- <sup>91</sup> Henry MacCraken, Introduction, *The Minor Poems of John Lydgate*, London, EETS, 1911, p. xvii.
- <sup>92</sup> John of Trevisa's paraphrase of Ranulf Higden's *Polychronicon*, ed. Churchill Babington and Joseph Lumbly, London, Longman, 1865-1886, vol. 2, p. 163.
- <sup>93</sup> See, e.g., Lee Patterson, *op. cit.*, p. 80, referencing Lydgate, *Gesta*, Hardyng, etc.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>95</sup> *The Chronicles of London* ed. Charles Lethbridge Kingsford, Cambridge, CUP, 2015.

<sup>96</sup> Lee Patterson, *op. cit.*, p. 83.

<sup>97</sup> Jeanne Krochalis, "The Books and Reading of Henry V", *Chaucer Review* 23, 1 (Summer 1988), p. 69.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 64-65 and 69.

<sup>100</sup> Françoise Le Saux, *op. cit.*, p. 93.

<sup>101</sup> Jeanne Krochalis, *op. cit.*, p. 55.

<sup>102</sup> John Fisher, "A Language Policy for Lancastrian England", *PMLA* 107 (1992), p. 1178.

<sup>103</sup> Lee Patterson, *op. cit.*, p. 83; John Fisher "Chancery and the Emergence of Standard Written English in the Fifteenth Century", *Speculum* 52 (1977), p. 877.

<sup>104</sup> *Rymer's Foedera*, ed. Thomas Rymer, London, Neulme, 1739-1745, vol. 9, p. 656: "December 4, 1418": "sed in Ydeomate quod loqui, intelligere, & scribere possint [videlicet] Anglico vel Latino."

<sup>105</sup> Juliet Barker, *Conquest*, *op. cit.* p. 8.

<sup>106</sup> Robert McCrum, *op. cit.*, web.

<sup>107</sup> John Lydgate, "Prologue" in *Troy Book*, ed. Henry Bergen, London, EETS, 1906, p. 4, ll. 111-17.

<sup>108</sup> *Ibid.*, ll. 111-17.

<sup>109</sup> John Bowers, Review of *John Lydgate: A Bio-biography* by Derek Pearsall, *Speculum* 73.4 (October, 1998), p. 1160, quoting Pearsall, *Bio-biography*, Victoria, English Literary Studies, 1997, p. 19.

<sup>110</sup> Derek Pearsall, *John Lydgate*, London, Routledge and Kegan, 1970, p. 169.

<sup>111</sup> Patterson, *op. cit.*, p. 74, esp. footnote 18.

<sup>112</sup> *Id.*

<sup>113</sup> Simon Meecham-Jones, *op. cit.*, p. 156.

<sup>114</sup> Stephen Cooper, *op. cit.*, p. 127. Emphasis added.

<sup>115</sup> May McKisack, *op. cit.*, p. 524-525, notes that by 1400 Gower had become exceptional in continuing to exploit Latin, French and English with equal facility.

<sup>116</sup> Simon Meecham-Jones, *op. cit.*, p. 156.

<sup>117</sup> Lee Patterson, *op. cit.*, p. 72.

## John C. Ford

---

John C. Ford is a Maître de conférences at the Institut National Universitaire Jean-François Champollion, in Albi, France, where he is head of the English section of the Department of Arts, Languages and Literature. Dr Ford specializes in medieval English language, literature and culture, with a specific interest in Plantagenet history of the long fourteenth century, and the Middle English verse romances of the period and their Anglo-French antecedents.

---

N° 16 | 2022

Views on and from the Renaissance

# Playing Dice at Agincourt: Games of Hazard and Providence in Shakespeare's *Henry V*

**Louise Fang**

Publication en ligne le 10 février 2022

## > Pour citer ce document

Louise Fang, « Playing Dice at Agincourt: Games of Hazard and Providence in Shakespeare's *Henry V* », *Shakespeare en devenir* [En ligne], n°16, 2023, mis à jour le 25/01/2024, URL : <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=2728>.



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0. Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC 3.0. Attribution | Pas d'utilisation commerciale.

Pour tous les articles mis en ligne avant le 01/01/2020, la reproduction et la représentation sont formellement interdites sauf autorisation expresse du titulaire des droits.

## RÉSUMÉ

Si *Henry V* contient de nombreuses références aux jeux, deux pratiques ludiques ont tout particulièrement retenu l'attention : d'une part, le jeu de paume, qui occupe une place centrale dans la pièce, puisque le don de balles de jeu de paume par le Dauphin à l'acte 1 scène 2 donne lieu à une métaphore filée de la guerre qui réapparaît tout au long de la pièce; et, d'autre part, le tir à l'arc, dont l'absence paraît suspecte compte tenu du rôle déterminant joué par les arcs longs dans la victoire anglaise à Azincourt. Cet article propose ainsi de mettre en lumière le rôle des jeux de hasard qui sont également très présents dans la pièce. En effet, bien que ces références puissent sembler anecdotiques au premier abord, les débats et les controverses qui entouraient ce type de jeux au début de la période moderne les rendent beaucoup plus significatifs. À travers les jeux de hasard, les joueurs font l'expérience du risque et de la « chance » ou de la « fortune », notions alors souvent confondues avec l'une des manifestations possibles de la providence. Dans cette perspective, les références aux jeux de hasard éclairent le récit historique d'Azincourt et sa construction.

## MOTS-CLÉS

jeux, William Shakespeare, Henry V, pièces historiques, providence

## ABSTRACT

Shakespeare's *Henry V* contains many references to games. Critical attention has focused more closely on two ludic practices: tennis, which figures prominently in the play as the Dauphin's gift of tennis balls in act 1 scene 2 gives rise to an extended metaphor for war which reappears in subsequent scenes; and archery, whose absence has been deemed particularly conspicuous considering the famously instrumental role played by the longbows in the English victory at Agincourt. In this paper, I wish to explore games of hazard, which are equally present throughout the play. Although these references may seem anecdotal at first, the debates and controversies that surrounded these games in the early modern period make them much more meaningful. Through games of hazard, players experience risk and "luck" or "fortune", which were then often conflated with one of the possible manifestations of providence. In this perspective, references to games of hazard shed light on the historical narrative of Agincourt and its construction.

## ABSTRACT

games, William Shakespeare, Henry V, history plays, providence

Shakespeare's *Henry V* teems with references to early modern games and sports. The types of games that are alluded to in the play are wide-ranging: from the cockpit mentioned by the Chorus in the prologue, to the insulting tennis balls the Dauphin offers king Henry V in act 1 scene 2, or the pervasive hunting metaphors, and the "proverb-capping" match between the French nobles in act 3 scene 8,<sup>1</sup> they seem to encompass every possible ludic practice of Shakespeare's day.<sup>2</sup> The references to so many games in a history play might seem surprising at first and not entirely in line with the epic tone the Chorus adopts in order to celebrate the heroic victory of Agincourt. Indeed, most of the time, the use of games to describe wars or diplomatic tensions in early modern Europe resulted from satirical intent. Gaming scenes served to underline the vanity and cupidity of monarchs or the papacy as is perceptible from one of the earliest caricatures entitled *Le Revers du Jeu des Suysses* and printed in France in 1514-1515:<sup>3</sup>



1. *Le Revers du jeu des Suysses*, Lyon, 1514 or 1515, woodcut.

**Crédits.** BnF, Estampes EA 17 Rés. tome I.

The dauphin's gift to the English king in act 1 scene 2—and the extended tennis metaphor that ensues—undoubtedly takes up this satirical subtext as is the case of many other games and sports in Shakespeare's history plays according to Gregory Colon Semenza.<sup>4</sup> Moreover, the games we find in *Henry V* are decidedly unchivalrous. More importantly, there is almost no mention of archery in the play as Anne Curry underlines:

Archers are remarkably think on the ground, and anyone reading the play without knowledge of other accounts of the battle could be forgiven for thinking that archers and their arrows play any decisive part in the English victory.<sup>5</sup>

This absence is all the more striking as archery was actively promoted as the national sport by Tudor monarchs.<sup>6</sup> In fact, several texts in favour of archery explicitly reminded readers of the role of the longbows at Agincourt as shown in Roger Ascham's 1545 treatise *Toxophilus*:

Kynge Henrie the fifte a prince pereles and moste vycctorious conqueroure of all that ever dyed yet in this parte of the world, at the battel of Dagincourt with. vii. M. (7000) fyghtyng men, and yet many of them sycke, beyng suche Archers as the Cronycle sayeth that mooste parte of them drewe a yarde, slewe all the Cheualrie of Fraunce to the number of. XL.M. and moo and lost not paste. xxvi. Englysshe men.<sup>7</sup>

By contrast, in the multiple games mentioned throughout the play, one type of game in particular is present and yet has attracted less critical attention: games of hazard, including wagers and dice.<sup>8</sup> Although these may seem to be mere contextual motifs, I would like to argue in this article that they are also, paradoxically, instrumental to the construction of a providential narrative of Agincourt which is also put to the fore through the ludic rhetoric at work in Henry's lines in Shakespeare's play.

## I. Games of Hazard in Context

Games of hazard and especially dice were among the most widespread ludic practices in medieval and early modern Europe probably because they were the cheapest games available and could be made out of a great variety of materials as revealed by a recent archeological study.<sup>9</sup> In 1597, dice were still widespread, so much so that according to Gilbert Walker: "onely of Dicers, her Maiestie might have an Armie sufficient to bidde the king of Spaine a Battail".<sup>10</sup> Soldiers in particular were known to be avid dice players. According to French historian and games specialist Jean-Michel Mehl, soldiers represented more than a third of players of games of chance in the late middle Ages.<sup>11</sup> Geoffrey of Monmouth also mentioned soldiers playing dice between fights in his *History of the Kings of Britain*.<sup>12</sup> Early modern depictions of game scenes conveyed this image by representing soldiers at the gaming table as we can see from this engraving by Crispijn de Passe, which warns against the choleric temperament caused by playing backgammon:



2. Crispijn de Passe the Elder, *The Choleric Temperament*, engraving, c. 1590-1637.  
**Crédits.** The Trustees of the British Museum.

That Nym and Pistol should quarrel about a gambling debt in act 2 scene 1 of *Henry V* might therefore recall the popularity of games of chance among common soldiers at the time:

NYM. You'll pay me the eight shillings I won of you at betting?  
 PISTOL. Base is the slave that pays.  
 NYM. That now I will have. That's the humour of it.  
 PISTOL. As manhood shall compound. Push home.  
 [They] Draw [their swords] (2.1.76-79)

However, games of hazard in general were also among the most controversial ludic practices of Shakespeare's time. Dice in particular epitomized all the ills of gambling and were therefore even given pride of place in the titles of treatises or pamphlets against games as we can see from John Marckant's pamphlet *Of Dyce, Wyne and Women* (1571), Gilbert Walker's *A Manifest detection of the most vyle and detestable use of diceplay and other practises lyke the same* (1555), and John Northbrooke's *Treatise against Dicing, Dancing, Plays, and interludes with other idle pastimes* (1577). Such authors often brought to the fore the fights and violence these games triggered, as well as the greed of the players. Some even appealed to local authorities to have them banned altogether as James Balmford did in 1600:

To the Maior, Aldermen, and Inhabitants of N.  
 That which heretofore I haue propounded to you (right Worshipfull and

---

beloued) in teaching, I do now publish to all men by printing, to wit, mine opinion of the vnlawfulnesse of games consisting in chance.<sup>13</sup>

The chief argument these authors used to categorise these games as “dishonest” pastimes, according to the terms of the time, was, however, religious in nature. In addition to the pagan origins associated with most games of chance, puritans often emphasised that the workings of these games were reprehensible because they led the players to appeal to God’s providence for an unworthy purpose. In an anti-ludic treatise entitled *A Glasse for Gamesters* and printed in 1581, the preacher Thomas Wilcox explains this argument at length:

I take these games of Dice and Cardes, beyng as I saied before, games of lot, hazard, or chaunce, to bee flatly againste the thirde commaundement, thou shalte not take the name of the Lorde thy God in vaine. The reason that leadeth me thereunto is this. Lot, or chaunce (as we call it) is one of the principall testimonies of the power of God, because it is ruled and governed immediately, by his hand and providence, and was never ordained of God for any thyng, but for matters of greate weight, and never used amongst the Godly, but in causes of greate importaunce, as in partyng of goods, dividing of lands, election of Magistrates, choice of Ministers, and such like thynges, [...] Besides that, it seemeth to bee a maner of tempting of God, when wee knowe, that he will not have this used, but in matters of greate weight and importaunce, and yet wee will use it, in thynges of no value, as though we would make God, a servaunt of our pleasures, laughters and delightes, and woulde knowe whether he have any care thereof, then the which, what can bee more straunge to utter, or fearefull to thinke:<sup>14</sup>

This argument may be found in most treatises against games of chance. The Calvinist theologian Dudley Fenner also concludes the section dedicated to games chance of his *Short and Profitable Treatise of lawful and unlawful Recreations* on the abuse of God’s providence:

From all this I gather, that Dyce, dealing of Cardes, or such like, where the matter is layd on hazard (as they call it), or rather God his providence, without using any cunning of ours to dispose it, is upon the same reason of a Lot unlawful.<sup>15</sup>

The chance that players so avidly sought in such games was therefore conflated with manifestations of God’s will following a common confusion. This view was only significantly challenged in 1627 by Thomas Gataker who asserted, in his *Treatise on the Nature and Uses of Lotteries*, that “Being a chance event does not make it part of God’s providence”,<sup>16</sup> and even then Thomas Gataker was quite isolated in the debate on games of chance.<sup>17</sup> The terms of the debates on games of chance in early modern England, and more specifically this confusion between random chance and providence, shed some light on the ludic references that appear in *Henry V*.

## II. Soldiers and Players at Agincourt: Winning Against the Odds

The negative associations of games of chance pervade act 3 scene 8 where the French nobles are shown indulging in a series of games on the eve of battle. Of course, the French propensity to play games implicitly levels the same criticism that was implied by the Dauphin when he offered the tennis balls to Henry V in act 1 scene 2. But there is a marked emphasis on their taste for dice games and wagers towards the end of the scene:

BOURBON. [...] Will it never be day? I will trot tomorrow a mile, and my way shall be paved with English faces.

CONSTABLE. I will not say so, for fear I should be faced out of my way. But I would it were morning, for I would fain be about the ears of the English.

RAMBURES. Who will go to hazard with me for twenty prisoners?

CONSTABLE. You must first fo yourself to hazard, ere you have them.  
(3.8.72-80)

“Going to hazard” here is an expression for betting which is probably derived from one of the most popular games of the time, “hazard”<sup>18</sup> which was played with two dice. In addition to Rambures reference to “hazard” in this scene, the chorus takes up the image of the French who “the low-rated English play at dice” in act 4 (4.0.18-19), with a special emphasis on the word “dice” which is placed the end of the line. The image of the French betting on their future victory is then again taken up by the English king himself as he tries to revive the courage of his soldiers the night before the battle:

KING. Indeed, the French may lay twenty French crowns to one they will beat us, for they bear them on their shoulders. But it is no English treason to cut French crowns, and tomorrow the king himself will be a clipper. (4.1.199-202)

These allusions to diceplaying therefore highlight the hubristic optimism of Rambures and contribute to the stereotype of the boastful French before the battle as is made evident by the more circumspect attitude of the Constable of France in the same scene. In fact, later in act 4, their unexpected military discomfiture is encapsulated by Bourbon’s rhetorical question in which the image of dice is used once more in order to underline the reversal of situation that took place on the battlefield: “Be these the wretches that we played at dice for?” (4.5.11).

The emphasis on the French soldiers’ diceplaying of course contributes to the disparaging image of Henry’s enemies in the play. It may also bring to mind the biblical subtext associated with this specific game: by the end of the sixteenth century Roman soldiers playing dice at the foot of the cross had become a favoured subject of painters. The objectification of the “low-rated” English at the French soldiers’ diceplay therefore also invites us to read this scene as a rewriting of this specific moment in the Bible, equating the overly confident French with the reckless Romans. Of course, this subtext indirectly contributes to glorifying the English and Henry V as a Christ-like figure as well.

Perhaps more unexpectedly considering the reputation of games of hazard and dice, throughout the play the battle itself is conceived of and described in ludic terms by the English characters as well but this time in a way that plays on the confusion between fate and chance which I've mentioned earlier. This is perceptible through the numerous references to odds and what Jonathan Baldo has termed the "obsessive concern" of *Henry V* for numbers.<sup>19</sup> Before the battle itself for instance, Henry's army insists on the disproportionate odds the English are facing:

WESTMORLAND. Of fighting men they have full threescore thousand.  
EXETER. There's five to one. Besides they all are fresh.  
SALISBURY. God's arm strike with us! 'Tis a fearful odds. (4.3.3-5)

Presenting the battle of Agincourt in terms of games of chance has two major implications. Firstly, these ludic references also make up for the material shortcomings of the stage repeatedly mentioned by the Chorus. Representing the battle in terms of wagers and dice games is a way to draw from what is the most appealing dimension of games of chance to represent Agincourt, perhaps in order to galvanize an audience who was probably very familiar with these popular games. As the physician Pascasius had analysed at the time, and as it has been confirmed by much more recent medical studies since, what truly animated players of games of chance was not so much the financial gain they could draw from a lucky throw but the feeling of hope and anticipation before the game or the wager itself.<sup>20</sup> It might be said then that although the play does not portray the spectacular dimension of the battle on stage, it metaphorically recreates this feeling of anticipation linked to an unlikely victory at a game of chance for an audience who was already quite aware of the outcome of the battle.

Besides, as Salisbury's exclamation from act 4 scene 3 makes clear, the insistence on the improbability of victory suggests that only a divine intervention may reverse the odds of the battle. The mention of odds and wagers in acts 3 and 4 therefore contributes to strengthening the impression of an unexpected and miraculous reversal of situation that occurred on the battlefield thanks to a divine intervention. *Henry V* is not the only play by Shakespeare using a metaphor taken from games of chance to suggest a providential reading of history, in *Richard III* the eponymous character on the field of Bosworth declares: "I have set my life upon a cast, / And I will stand the hazard of the die." (5.7.9-10).<sup>21</sup> At the end of this play of course, the "hazard of the die" is a clear allusion to a superior and divine power at work in history that accounts for the downfall of the usurper. Matters are more ambiguous in *Henry V* where these references also directly serve the purpose of a king whose claim to the throne is not always as secure as it seems.

### III. Tempting Fate at Agincourt: Henry's Ludic Rhetoric, a Providential Reading of History

In *Henry V*, the providentialist reading of the outcome of a wager or a game of chance is conspicuously used as a rhetorical tool in Henry's lines. The presence of these ludic references in his lines is all the more surprising as the English king precisely takes offence at the image of his playful youth brought back by the present of the Dauphin at the beginning of the play. However, this ludic rhetoric is what allows Henry to eventually turn the English victory of Agincourt into an irrefutable divine sanctification of a conquest whose legitimacy was initially far from being indisputable.

The English king consistently brings to the fore the considerable risks he takes by undertaking this military campaign. The gambling metaphor is even found in Henry's lines to describe warfare itself but in a way that does not echo the negative associations which we have mentioned. In act 3 scene 7, as he justifies the harshness of his punishment of Bardolph's theft, he portrays the English conquest of France as a wager between lenity and cruelty:

KING. We would have all such offenders so cut off, and we give express charge that in our marches through the country there be nothing compelled from the villages, nothing taken but paid for, none of the French upbraided or abused in disdainful language. For when lenity and cruelty play for a kingdom, the gentler gamester is the soonest winner. (3.7.92-97)

The term "gamester" was generally used derogatorily and significantly jars with the ideal of chivalrous warfare. The moral condemnation gambling was usually subjected to therefore seems to be suspended by Henry's use of the oxymoronic phrase "the gentler gamester" in favour of a ludic approach to warfare.

In fact, the very moment in which the king decides to wage war against France in act 1 scene 2 takes up all the terms of a perilous wager. His reiterated use of the exclusive "or" in these lines especially give the impression that he is going for broke:

KING. [...] **Now** are we well resolved, and by God's help  
And yours, the noble sinews of our power,  
France being ours, we'll bend it to our awe,  
**Or** break it all to pieces. **Or** there we'll sit,  
Ruling in large and ample empery  
O'er France and all her almost kingly dukedoms,  
**Or** lay these bones in an unworthy urn,  
Tombless, with no remembrance over them.  
**Either** our history shall with full mouth  
Speak freely of our acts, **or** else our grave  
Like Turkish mute, shall have a tongueless mouth,  
Not worshipped with a waxen epitaph. (1.2.222-233)

In this perspective, we might liken Henry to the figure of Julius Caesar who inspired another play by Shakespeare at about roughly the same time as *Henry V* (i.e. 1599). In his decision to declare war, the deictic "now" emphasises the momentous aspect of the decision he has just taken and is therefore reminiscent of the renowned "*alea jacta est*". Indeed, like Caesar crossing the Rubicon, Henry V is ready to lose everything as he crosses the Channel to conquer France.

This all-or-nothing approach is again emphasised in the heroic couplet which concludes act 2 scene 2 after the arrest of Cambridge, Gray and Scroop:

KING. [...] Let us deliver  
Our puissance into the hand of God,  
Putting it straight in expedition.  
Cheerly to sea, the signs of war advance.  
No King of England, if not King of France. (2.2.184-188).

Henry's famous words before the battle of Agincourt in act 4 scene 3 "We few, we happy few" (4.3.60) is particularly interesting. According to the logic we find in these lines: "The fewer men, the greater share of honour" (4.3.22). Here, Henry overturns the strategic rationality at work in battles and wars in favour of a markedly symbolical one. Moreover, the word "happy" here might also hint at its etymological sense of "lucky". Indeed, the fewer they are, the luckier they are in case of victory, and if there is a victory, the more divinely assisted the English will seem. Henry's military strategy closely resembles that of a player staking his all: what he is hoping for is a highly significant and symbolical victory. Henry's strategy relies on tempting fate in order to ultimately legitimize his political power despite the doubts he himself voices in his monologue at the end of act 4 scene 1. Indeed, in the aftermath of the battle, Henry once more explicitly underlines the role of providence in the English victory, as he had done before the battle, and declares: "Praisèd be God, and not our strength, for it." (4.7.77). As he himself suggests that such a victory could only be achieved through divine assistance, Henry validates the causes that have led him to wage war against the French in the first place, hereby also putting an end to the criticism voiced by some of his own soldiers in act 4 scene 1.

## Conclusion

The precarious situation of the English underlined by the themes of gambling, fortune and hazard throughout the play therefore indirectly serve the glorification and heroization of Henry V. This can be seen through the wagers of the French, which highlights their arrogance of course, but we also find these ludic themes, perhaps more unexpectedly, in Henry V's own description of war as a hazardous wager. One of *Henry V's* many ambiguities is therefore to show how its eponymous character uses the rhetoric and logic at work in the most controversial games of Shakespeare's time in order to shore up his political legitimacy and provide a providential reading of history. The initial accusation of the Dauphin towards a king who was deemed too inclined to frivolous games in his youth is therefore ultimately turned to Henry's advantage as he wins his wager at Agincourt. Paradoxically, the English king's authority is then strongly linked to one of the most controversial ludic practices of the time in a way that somewhat blurs the distinction between the two enemies of the Hundred Years' War.

## Bibliographie

ASCHAM, Roger, *Toxophilus*, London, printed by Edward Whitchurch, 1545.

BACH, Rebecca Ann, "Tennis Balls: *Henry V* and Testicular Masculinity, or, According to the *OED*, Shakespeare Doesn't Have Any Balls", *Renaissance Drama* 30 (1999), p. 3-23.

BALDO, Jonathan, "'Into a thousand parts': Representing the Nation in *Henry V*", *English Literary Renaissance*, 38.1 (winter 2008), p. 55-82.

BALMFORD, James, *To the maior, aldermen, and inhabitants of N.*, printed by John Harrison for Richard Boile, 1600.

BARBER, Richard, and BARKER, Juliet, *Les Tournois*, Paris, Cie 12, 1989.

BERTHEAU, Gilles, "*The Revells of Christendome* (1609) ou le dessous diplomatique des cartes", *Études Épistémè* [Online], 39 (2021). DOI.

- 
- BREWSTER, Paul G., "Games and Sports in Sixteenth and Seventeenth Century English Literature", *Western Folklore*, 6.2 (April 1947), p. 143-156.
- CURRY, Anne, *The Battle of Agincourt: Sources and Interpretations*, Woodbridge, The Boydell Press, 2000.
- EERKENS, Jelmer W. and DE VOOGT, Alex, "The Evolution of Cubic Dice from the Roman Through Post-Medieval Period in the Netherlands", *Acta Archaeologica*, 88.1 (December 2017), p. 163-173. DOI.
- FENNER, Dudley, *A Short and profitable Treatise of lawfull and unlawfull Recreations, and of the right use and abuse of those that are lawfull*, Middleburgh, printed by Richard Schilders, 1587.
- GATAKER, Thomas, *The Nature and Uses of Lotteries: A Historical and Theological Treatise*, second edition: reviewed, corrected and enlarged, with additional answers to some further arguments by the author, originally published in 1627, London, printed by John Haviland, modernised with notes and bibliography by Conall Boyle, Imprint academic, 2008.
- LINNET, Jakob, "The anticipatory dopamine response in addiction: A common neurobiological underpinning of gambling disorder and substance use disorder?", *Progress in Neuropsychopharmacology & Biological Psychiatry*, n°98 (2020) 109802. DOI.
- MEHL, Jean-Michel, *Les Jeux au Royaume de France du XIII<sup>e</sup> au début du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1990.
- NADEAU, Louise and VALLEUR, Marc (dir.), *Pascasius ou comment comprendre les addictions, suivi du Traité sur le jeu (1561)*, trans. Jean-François Cottier, Canada, Presses de l'Université de Montréal, 2014.
- SEMENZA, Gregory Colon, "Sport, War, and Contest in Shakespeare's *Henry VI*", *Renaissance Quarterly*, 54.4 (Winter 2001), p. 1251-1272.
- SHAKESPEARE, William, *King Henry V*, ed. Andrew Gurr, Cambridge, Cambridge University Press (The New Cambridge Shakespeare), 2005.
- SHAKESPEARE, William, *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, second edition, eds. Stanley Wells and Gary Taylor, Oxford, Clarendon Press, 2005 [1986].
- TRIBBLE, Evelyn, "Where are the archers in Shakespeare?", *ELH*, 82.3 (Fall 2015), p. 789-814.
- WALKER, Gilbert, *Mihil Mumchance, His discoverie of the Art of Cheating in false Dyce play and other unlawfull games*, London, printed by John Danter, 1597.
- WILCOX, Thomas, *A glasse for gamesters*, London, printed by Jhon Kyngston, 1581.
- WINTER, Guillaume, "'The varnish of a complete man': Shakespeare et l'Homo Ludens", *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 23 (2005), p. 201-214. DOI.

## Notes

---

- <sup>1</sup> All the references to the play are taken from William Shakespeare, *King Henry V*, ed. Andrew Gurr, Cambridge, Cambridge University Press (The New Cambridge Shakespeare), 2005.
- <sup>2</sup> See Guillaume Winter, "'The varnish of a complete man': Shakespeare et l'Homo Ludens", *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 23 (2005), p. 201-214. DOI.
- <sup>3</sup> On the topic of the ludic motif in political and diplomatic satire, see Gilles Bertheau, "*The Revells of Christendome* (1609) ou le dessous diplomatique des cartes", *Études Épistémè* [Online], 39 (2021). DOI.
- <sup>4</sup> Gregory Colon Semenza, "Sport, War, and Contest in Shakespeare's *Henry VI*", *Renaissance Quarterly*, 54.4 (Winter 2001), p. 1251-1272.
- <sup>5</sup> Anne Curry, *The Battle of Agincourt: Sources and Interpretations*, Woodbridge, The Boydell Press, 2000, p. 307.
- <sup>6</sup> Evelyn Tribble, "Where are the archers in Shakespeare?", *ELH*, 82.3 (Fall 2015), p. 789-814.
- <sup>7</sup> Roger Ascham, *Toxophilus*, London, printed by Edward Whitchurch, 1545, p. 40.
- <sup>8</sup> On the other types of games that are mentioned in the play see: Rebecca Ann Bach, "Tennis Balls: *Henry V* and Testicular Masculinity, or, According to the *OED*, Shakespeare Doesn't Have Any Balls", *Renaissance Drama* 30 (1999), p. 3-23; Gregory M. Colón Semenza, *op. cit.*
- <sup>9</sup> Jelmer W. Eerkens and Alex de Voogt, "The Evolution of Cubic Dice From the Roman Through Post-Medieval Period in the Netherlands", *Acta Archaeologica*, 88.1 (December 2017), p. 167.
- <sup>10</sup> Gilbert Walker, *Mihil Mumchance, His discoverie of the Art of Cheating in false Dyce play and other unlawfull games*, London, printed by John Danter, 1597, sig. B<sup>v</sup>.
- <sup>11</sup> "Pour les jeux qui intégraient une part de hasard, tels que les tables, cartes, et marelles, les hommes de guerre représentent à nouveau plus du tiers des joueurs." Jean-Michel Mehl, *Les Jeux au Royaume de France du XIII<sup>e</sup> au début du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1990, p. 194-195.
- <sup>12</sup> See Richard Barber and Juliet Barker, *Les Tournois*, Paris, Cie 12, 1989, p. 28.
- <sup>13</sup> James Balfour, *To the maior, aldermen, and inhabitants of N.*, London, printed by John Harrison for Richard Boile, 1600.
- <sup>14</sup> Thomas Wilcox, *A glasse for gamesters*, London, printed by Jhon Kyngston, 1581, sig. C.
- <sup>15</sup> Dudley Fenner, *A Short and profitable Treatise of lawfull and unlawfull Recreations, and of the right use and abuse of those that are lawfull*, Middleburgh, printed by Richard Schilders, 1587, p. 8.
- <sup>16</sup> Thomas Gataker, *The Nature and Uses of Lotteries: A Historical and Theological Treatise*, second edition: reviewed, corrected and enlarged, with additional answers to some further

arguments by the author, originally published in 1627, London, printed by John Haviland, modernised with notes and bibliography by Conall Boyle, Imprint academic, 2008, p. 21.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. vii.

<sup>18</sup> "In this gambling game, played with two dice, any number could play." Paul G. Brewster, "Games and Sports in Sixteenth and Seventeenth Century English Literature", *Western Folklore*, 6.2 (April 1947), p. 148.

<sup>19</sup> Jonathan Baldo, "'Into a thousand parts': Representing the Nation in *Henry V*", *English Literary Renaissance*, 38.1 (winter 2008), p. 74.

<sup>20</sup> Louise Nadeau and Marc Valleur (dir.), *Pascasius ou comment comprendre les addictions, suivi du Traité sur le jeu (1561)*, trans. Jean-François Cottier, Canada, Presses de l'Université de Montréal, 2014. A recent study has also confirmed that gambling addiction was underpinned by the anticipatory dopamine response proper to these games: cf. Jakob Linnet, "The anticipatory dopamine response in addiction: A common neurobiological underpinning of gambling disorder and substance use disorder?", *Progress in Neuropsychopharmacology & Biological Psychiatry*, n°98 (2020), 109802. DOI: 10.1016/j.pnpbp.2019.109802.

<sup>21</sup> William Shakespeare, *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, second edition, eds. Stanley Wells and Gary Taylor, Oxford, Clarendon Press, (1986) 2005.

## Louise Fang

---

Louise Fang est Maîtresse de conférences en théâtre de la première modernité à l'Université Sorbonne Paris Nord. Elle est l'auteur d'une monographie intitulée *Jeux et Théâtre dans l'œuvre dramatique de William Shakespeare* (Paris, Classiques Garnier, 2019).

---

N° 16 | 2022

Views on and from the Renaissance

# The Motif of the Phoenix in Henry Peacham's *Minerva Britannia* (1612), a Political Reappropriation

**Cezara Bobeica**

Publication en ligne le 10 février 2022

## > Pour citer ce document

Cezara Bobeica, « The Motif of the Phoenix in Henry Peacham's *Minerva Britannia* (1612), a Political Reappropriation », *Shakespeare en devenir* [En ligne], n°16, 2023, mis à jour le 25/01/2024, URL : <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=2703>.



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0.  
Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC 3.0. Attribution | Pas d'utilisation commerciale.

Pour tous les articles mis en ligne avant le 01/01/2020, la reproduction et la représentation sont formellement interdites sauf autorisation expresse du titulaire des droits.

## RÉSUMÉ

Le phénix, oiseau mythique originaire d'Arabie, est l'un des symboles royaux utilisés aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles dont les représentations fleurissent tant dans les textes que dans les images. Les livres d'emblèmes, par la conjugaison de deux codes sémiotiques différents – image et texte –, sont un terrain privilégié pour l'expansion du symbolisme du phénix qui en est venu à exprimer des idées morales et religieuses. La *rara avia*, par son habilité à renaître de ses cendres, a été utilisée pour symboliser la virginité, l'immortalité et, à cet égard, était souvent attribuée aux monarques et même revendiquée par ces derniers. Marie de Lorraine et sa fille Marie, reine d'Écosse, ont fait du phénix leur devise, ou *impresa*. Élisabeth Ire compte également parmi les têtes couronnées revendiquant le symbole du phénix. Nicholas Hilliard et le graveur Crispin van de Passe ont contribué à la construction de l'iconographie du phénix, également étendue aux œuvres littéraires. Lorsque Jacques I<sup>er</sup> devient roi en 1603, c'est donc tout naturellement que les artistes utilisent le phénix pour célébrer le nouveau monarque, une manière de montrer la continuité royale à travers les symboles. Parmi ces artistes, Henry Peacham, maître d'école et théoricien du dessin, s'est saisi de l'occasion pour donner une version emblématique de certains passages du *Basilikon Doron* du roi, un traité sur l'éducation destiné à son fils, le prince héritier Henri. Dans les versions manuscrites de 1603 et 1604, Peacham n'hésite pas à flatter le roi Jacques en le comparant à l'oiseau mythique. Cependant, de 1603-1604, date des premiers manuscrits, et jusqu'à la publication du livre d'emblèmes *Minerva Britanna* en 1612 et à ses travaux ultérieurs, Peacham change continuellement le destinataire du symbole du phénix, hésitation qui témoigne à notre avis du divorce progressif de l'emblémiste avec la politique de Jacques I<sup>er</sup> qu'il ne jugeait plus digne de l'insigne royal. Nous nous proposons d'analyser le symbole du phénix dans l'œuvre de Peacham afin de montrer l'évolution de son soutien politique dans le contexte du désenchantement croissant à l'égard du règne de Jacques.

## MOTS-CLÉS

phénix, Renaissance, emblématique, symbolisme, Jacques I<sup>er</sup>

## ABSTRACT

The phoenix, the mythical Arabian bird, is one of the most enduring royal symbols of the sixteenth and seventeenth centuries and was frequently represented both in pictures and texts. Emblem books, through the combination of visual and textual semiotics, were a fertile ground for the symbolism of the phoenix that came to express moral and religious ideas. Thanks to the endless repetition of the death and rebirth cycle, the *rara avia* was used to symbolize virginity, agelessness, immortality and in that regard was a potent royal badge, both attributed to and claimed by the monarchs. Mary of Lorraine and her daughter Mary, Queen of Scots, used the phoenix as an *impresa*. Elizabeth I herself was revered as the phoenix, a badge that she held dear. Nicholas Hilliard, but also engraver Crispin van de Passe contributed to the construction of the phoenix iconography that reverberated in literary works as well. When James I became king in 1603, it was only natural that writers used the phoenix to celebrate the new monarch as a way to show royal continuity through symbols, a thesis defended by Alan Young. Among them was Henry Peacham, a schoolmaster who took the opportunity to give an emblematic version of some passages from James's *Basilikon Doron*, a treatise on education destined to his son and heir, Prince Henry. Peacham's first impulse in the manuscript versions of 1603 and 1604 was to

---

flatter King James by comparing him to the rare Arabian bird. However, I argue that from the manuscript versions to the published emblem book *Minerva Britannia* in 1612, and to his later works, the continual reallocation of the symbol of the phoenix testifies to the emblematiser's gradual divorce with James I's policy which he no longer deemed worthy of the royal badge. Therefore, I intend to analyze the symbol of the phoenix in Peacham's work in order to show his shifting political support in the context of the increasing disenchantment with James's reign.

**KEYWORDS**

phoenix, Renaissance, emblematics, symbolism, James I

---

Queen Elizabeth I's death in March 1603 not only left the realm in a state of dismay and confusion, but also left vacant a number of roles, images and symbols created for her<sup>1</sup> that James VI of Scotland, her successor, was keen to reclaim. The new King, a relatively obscure figure<sup>2</sup>, needed to be welcomed as the legitimate heir and part of his strategy was to adopt the late queen's symbolism as a testimony of dynastic continuity. The relation between political authority and visual representation was revitalized by James's absolutist ideology and offered, as Jonathan Goldberg puts it, "not simply an image of his power, but the power of himself as image."<sup>3</sup>

The Elizabethan iconography has played indeed an essential part in constructing the myth of the Virgin Queen. Elizabeth was compared to Cynthia, Diana and Astraea; she was the sun, the mother of the realm, the pelican, and the phoenix, the mythical bird which consumes itself every 500 years on its fragrant nest only to be reborn again from its ashes. The phoenix is thus a potent royal badge: for the royals, the uniqueness of the phoenix combined with the divine right of kings, made a perfect illustration of the *Dignitas non moritur* principle ("Dignity never dies") which lays at the basis of the monarchy.<sup>4</sup> One example is the phoenix in flames, *impresa* of Mary, Queen of the Scots, which was accompanied with the motto *En ma fin git mon commencement* ("In my end is my beginning").

During the Elizabethan reign, the phoenix metaphor accounted for the queen's paradoxical symbolism: she was a virgin and yet the mother of the realm; she died childless and yet begot an heir. The mythical bird which engenders itself symbolized therefore Elizabeth's power, her resilience against her enemies, her immortality, uniqueness and chastity, among others. The symbol was used in literature, material culture but also in a variety of pictorial forms. From the 1570s, as William Camden records, Elizabeth adopted the motto *Semper eadem* ("Always the same") and was often represented with her phoenix badge.<sup>5</sup> Poets and playwrights alike compared her to the mythical bird: she was "the onely Phoenix, among all the Kings and Princes of the world," in Radford Maverick's words;<sup>6</sup> "The Queene of the South a rare Phenix"<sup>7</sup> and "the Phenix of our days."<sup>8</sup> Nicholas Hilliard's miniature portraits immortalized some of these symbols which were fundamental to the Queen's "visual manifesto,"<sup>9</sup> a political strategy based on the power of images as tools of royal authority.

Nonetheless, while the phoenix was used as a symbol of continuity in the early years of the reign, it did not endure<sup>10</sup> and was even used to insist on the discontinuity between the Elizabethan and the Jacobean reigns. The allocation of the phoenix badge seems to act therefore as a measuring tool for a monarch's reputation. In what follows, I wish to explore the relevance of this hypothesis by examining Henry Peacham's phoenix emblem "Is coelebs, urit cura" both in his published collection *Minerva Britanna* (1612) and the manuscript versions.

## I. Emblematic symbols and political authority

When Elizabeth died, the myth of the phoenix was among the symbolic tools transferred to James I. The King's triumphal entry into London in March 1604, which combined elaborate architecture with emblematic tableaux, was the perfect occasion to advertise himself as England's new phoenix. The *Nova Felix Arabia* Arch, designed by Thomas Dekker, visually represented James I as the living reincarnation of late Elizabeth, as explained in the speech commenting upon the arch:

Thou being that sacred Phoenix, that doest rise,  
 From th'ashes of the first: Beames from thine eyes  
 So vertually shining, that they bring,  
 To Englands new Arabia, a new Spring.<sup>11</sup>

The emblematic dimension of the royal entry pageant of 1604 testifies to the genre's ability to represent political authority by dwelling on well-established symbols. The use of this medium to represent power seems particularly suitable because of the emblems' claim to "reveal truth."<sup>12</sup> The emblems derive their authority, as Daniel Russell suggests<sup>13</sup>, from their fictional affiliation with hieroglyphics, which Renaissance humanists endowed with divine ideas. In Henry Peacham's case, the power of his collection is even greater because he draws it from the king's political and literary authority: *Minerva Britanna's* primary source is indeed James I's *Basilikon Doron* (1599), an educational treatise which he destined to Henry, the heir presumptive. Furthermore, in his address to prince Henry, Peacham goes as far as claiming a royal paternity to his emblems:

Howsoever the world shall esteeme [mine Emblemes] in regard of their rude and homely attire, for the most part they are Roially discended, and repaire into your owne bosome (farre from the reach of Envie) for their protection. For in truth they are of right your owne, and no other then the substance of those Divine Instructions, his Majestie your Royall Father præscribed unto you, your guide [...] to a virtuous & true happy life. [...] wherein, as neere as I could, I observed the Method of his Majesties BASILICON DORON [...].<sup>14</sup>

The transformation of the King's treatise into emblems was a well-thought-out choice as James had composed a number of emblems<sup>15</sup> himself and his own *Basilikon Doron* is rife with "numerous verbal illustrations of an emblematic nature."<sup>16</sup>

Certainly because of his illustrious dedicatee, Peacham spent a number of years rewriting and polishing up his collection. *Minerva Britanna*, composed of 204 emblems, is the finished product of three previous manuscript versions (1603, 1604, 1610), one of which he coloured and offered to prince Henry in 1610. Contrary to other writers who used ready-made plates for their emblems, Peacham, who authored several treatises on the art of drawing,<sup>17</sup> made the woodcuts himself, even though he found his inspiration in various sources, as mentioned in the address to the reader.<sup>18</sup> The composition process, from 1603 to 1612, is particularly noteworthy: written in a time of political transition, the collection testifies to the migration of symbols and motifs from one monarch to the next as a sign of political authority and legitimacy.

Indeed, in the early manuscripts (1603 and 1604), as pointed out by Alan Young, Peacham's symbolism often seems to "echo that employed on the various triumphal arches erected for James's 1604 entry on March 15".<sup>19</sup> Furthermore, Peacham uses Queen Elizabeth's most famous badges to celebrate James: the fleur-de-lis, the lion passant, the rose, the Irish harp, the griffin and the phoenix, on which I will dwell my analysis in order to show the extent to which Peacham participates in the new monarch's legitimizing process through symbols.

## II. The Phoenix Motif in Peacham's Emblems: The Royal Badge Tradition

The phoenix has a long Classical and Christian tradition. Horapollo's *Hieroglyphica* (5<sup>th</sup> century) makes the phoenix a descendant of the Egyptian *benu*, a bird which symbolized the creation of life. Although this origin is debated amongst scholars, they all agree on one thing: the phoenix as a symbol of renewal. Besides, because only one phoenix can exist at a time and it engenders itself, it was associated with the sun, but also with Time, resurrection, immortality, virginity, and even with Jesus Christ and the Virgin Mary in medieval times. In the sixteenth and seventeenth centuries, the symbolism of the phoenix drew from the works of Herodotus, Pliny, Ovid, Tacitus, and its representation was influenced by illuminated bestiaries, such as the 12<sup>th</sup> century Aberdeen bestiary in which the mythical bird resembles an eagle and is portrayed in a flaming nest. With these representations in mind, the Renaissance iconography of the phoenix expanded: it was displayed on material objects (coins, furniture), on tapestries, paintings but was also used as a heraldic badge or adapted as a device (*impresa*) intended to praise a person's virtues or beliefs. Emblem books similarly contributed to develop the phoenix symbolism by endowing it with religious, moral and political significations.

In his *Devises heroïques* (1557), Claude Paradin uses the Arabian bird to praise Eleonor of Austria, sister of Emperor Charles V, and wife of King François I, as the *Unica semper avis* ("Only one Phoenix in the world at a time").<sup>20</sup> Similarly, in *Emblèmes latins*, (1588), Jean Jacques Boissard makes the phoenix the symbol of Virtue in his emblem *Vivit post funera virtus* ("Virtue outlives death").<sup>21</sup> The mythical bird was also used in more politically oriented emblems such as in Theodore de Bèze's *Icones* (1580) where the phoenix, reborn from its ashes, came to symbolize the enduring faith of the Protestants, martyred and burned at the stake by Mary I of England.<sup>22</sup> The emblemist addresses the "Bloody" queen directly, warning her that "[t]o those whom you want to destroy, the flame gives life."<sup>23</sup>

When Henry Peacham began his emblematic enterprise in 1603, the phoenix, as a political symbol, was undergoing a change: strongly associated with Elizabeth, the mythical bird was now transferred to James, although the symbolical link with the late queen had never been completely severed as testified by the evolutions of the phoenix emblem in Peacham's manuscript and published collections.

Peacham's manuscript emblems share the same motto *Omine meliore renascor* ("I am reborn under better auspices") but slightly differ in the *pictura*: unlike in the 1603 drawing, the bird is crowned in the 1604 version<sup>24</sup> and stands on a severed trunk, likely that of a cedar tree,<sup>25</sup> holding a sceptre in its right claw. Although both epigrams in the manuscripts mention the phoenix, Mason Tung argues that Peacham draws a falcon and not a phoenix, modelling it after Anne Boleyn's royal badge<sup>26</sup> which William Camden describes as "a white crowned Faulcon, holding a Scepter in her right talon, standing upon a golden trunk, out of the which sprouted both white and red roses, with 'Mihi et meæ' [Me and Mine]."<sup>27</sup> While the parallels with Anne Boleyn's badge are undisputable, several elements pledge for a conflation between the eagle and the phoenix in Peacham's drawing. According to Herodotus, the phoenix resembled an eagle: "The plumage is partly red, partly golden, while the general make and size are almost exactly that of an eagle."<sup>28</sup> The parallels between the two birds are not only physical; mythical and symbolic common points emerge as well. The phoenix is the "sun bird"<sup>29</sup> and, according to Pliny the Elder<sup>30</sup> and Isidore of Seville,<sup>31</sup> the eagle has the ability to look directly into the sun. Both birds

were thus used by the Elizabethan painters and poets to glorify their queen. For instance, in his sonnets, Michael Drayton uses the phoenix and the eagle alike to draw the portrait of a solar queen radiating the world with her virtues.<sup>32</sup> Considering the two birds' similarity and their complementary symbolism, the bird in the manuscript versions of the emblem is both an eagle and a phoenix. The superimposition of the two birds evacuates the discrepancy otherwise extant between text and picture and is in line with the emblems' mode of composition based on assembling various and, at times, contradictory materials.<sup>33</sup>

There are also slight differences between the manuscript epigrams. In the 1603 emblem the poem refers to Elizabeth's recent death and her reincarnation as James I, who was called upon to take a firm Protestant stance and defend the realm against the aggressions of Catholic Spain:

Ut fato est visus Phœnix cecidisse Britannus  
 Fila anni et dubium vel secure dolor :  
 Hic subito enascens (quem cernis) scepra favillis  
 Arripit : huic aquilis invade Ibere tuis.

As the British Phoenix has appeared to yield its fate, and uncertainty — or rather grief — has cut the threads of this year, this Phoenix (whom you see), springing up suddenly from the ashes, snatches the sceptre : envy this [bird], O Spaniard, despite your eagles !<sup>34</sup>

As in 1603, the 1604 epigram dwells on the grief caused by Elizabeth's death, but the poetic voice no longer addresses Spain but Rome, the seat of the Catholic Church:

Ut fato est visus Phœnix cecidisse Britannus  
 Angliaq[ue] infando victa dolore gemit ;  
 Arripit enascens subito, novus iste favillis  
 Scepra, iaces aquilis Roma superba tuis.

As the British Phoenix has appeared to yield to its fate, and England groans, overcome with unspeakable grief, then, suddenly, rising again from the ashes, the newborn Phoenix grasps the sceptre, while you, Rome, proud with your eagles, lie prostrate.<sup>35</sup>

The change from Spain to Rome can be explained by the peace treaty the king signed with Philip III of Spain in August 1604 and which no longer justified the invective.<sup>36</sup> The mention of Rome could be an allusion to a supposed attempt at converting King James to Catholicism in 1603-1604 which was thwarted by Robert Cecil,<sup>37</sup> the recipient of the published version of this emblem. The Roman eagles in the epigram refer therefore to the dashed hopes of the Roman Church. This modification — from Spain to Rome — shows that Peacham considers the contemporary events and alters his emblems accordingly.

Peacham's phoenix in the manuscripts is in line with the royal badge tradition and is used to symbolise monarchical transition. The severed trunk may symbolize Elizabeth's death and the end of the Tudor dynasty while the phoenix stands for the political hope embodied by King James, especially so that a spring of flowers grows from the stump in the 1604 version. The tone of the manuscripts is optimistic and empowers the king with Elizabeth's strength and wrath against the enemies of the realm. It is not surprising therefore that *Omne meliore renascor* was probably among the emblems<sup>38</sup> that Peacham had the opportunity to present to King James when he was on an official visit at Hinchinbrook in 1603.<sup>39</sup>

Peacham's phoenix emblems in the manuscripts show that he truly hoped that James would embody renewal, a conviction similarly expressed in the madrigal he composed upon the king's coronation:

Awake softly with singing Oriana sleeping;  
And leave a while this weeping.  
That in Elysium resting  
She might behold now again her virgin nymphs their heads revesting  
With lilies white and roses,  
To entertain Phoebus sweet crownets bringing,  
Whiles all her shepherds from the mountains cheerly loud singing  
Cry Long live his Majesty in health and peace,  
Health, joy, and peace in all felicity.<sup>40</sup>

In 1603, the scope of the encomiastic poem was eminently political, and it invited those nostalgic for Elizabeth's reign to support the new monarch.

The rebirth of the phoenix and the return of the golden age "are symbols with parallel meanings"<sup>41</sup> and in the early years of James's reign, many authors shared Peacham's enthusiasm in seeing the King as the new phoenix. For example, Joshua Sylvester's *Corona Dedicatoria*, praised James Stuart as the phoenix:

As when the Arabian only) bird doth burne  
Her aged body in sweet flames to death,  
Out of her cinders a new bird hath breath,  
In whom the beauties of the first return;  
From spicy ashes of the sacred urne  
Of our dead phoenix (deere Elizabeth)  
A new true phoenix lively flourisheth.<sup>42</sup>

Shakespeare himself, in *King Henry VIII*, made use of the phoenix imagery in relation to King James in Thomas Cranmer's prophetic speech delivered at the baptism of Elizabeth:

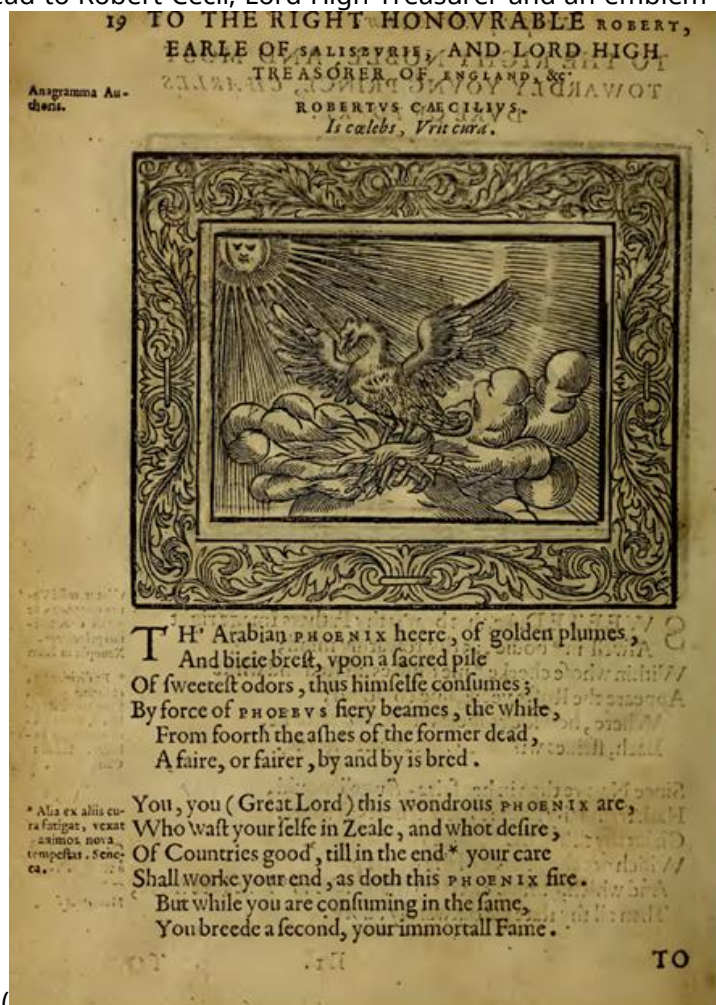
[...] Nor shall this peace sleep with her, but as when  
The bird of wonder dies, the maiden phoenix,  
Her ashes new create another heir  
As great in admiration as herself,  
So shall she leave her blessedness to one,  
When heaven shall call her from this cloud of darkness,  
Who from the sacred ashes of her honour  
Shall star-like rise, as great in fame as she was  
And so stand fixed. (V.4.39-47)<sup>43</sup>

Similarly, Thomas Cecil, Robert Cecil's half-brother, described the new monarch in phoenix-like terms:

Eliza's dead: that rends my heart in twaine:  
And James proclaime: this makes me well againe.  
If hopes faile not if now they doe t'is strange)  
The losse is but as hen the moone doth change;

Or when as Phaenix dies: Phaenix is dead,  
And so a Phaenix followes in her stead.  
Phaenix for Phaenix.<sup>44</sup>

Nevertheless, while authors like Thomas Cecil claimed, or rather hoped for, a superimposition of the Elizabethan and the Jacobean phoenix, "Phaenix for Phaenix," they could not be farther apart as testified by the short-lived phoenix badge during the Stuart rule. In this respect, Alan Young notes the gradual disappearance of the phoenix symbol: "[...] although there was a classical precedent for the transfer of the phoenix attribute from one monarch to the next, the initial enthusiasm to do this upon the accession of King James quickly petered out".<sup>45</sup> According to Young there is a twofold explanation for this lesser attraction to the phoenix and its symbolism: James's desire was to break away from the Elizabethan rule and his personality was very different from that of his predecessor. I would like to push Alan Young's explanation a step forward and suggest that the gradual disappearance of the phoenix is a sign of shifting political support. Indeed, in the published *Minerva Britannia*, contrary to the manuscripts, Peacham denies James the attribution of one of Elizabeth's most famous symbols — the phoenix, and dedicates it instead to Robert Cecil, Lord High Treasurer and an emblem connoisseur,<sup>46</sup> in his *Is*



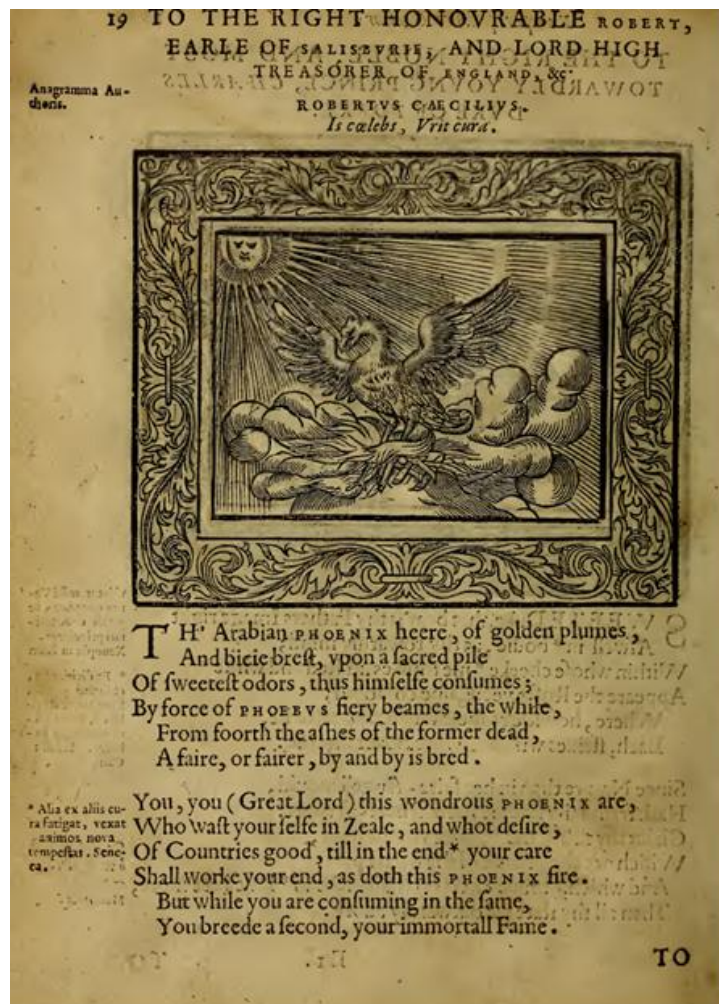
*coelebs, urit cura* (

). The political implications of this choice need to be examined considering the genealogy of the phoenix motif in Peacham's emblems and the royal badge tradition.

### III. Robert Cecil: a New Phoenix?

A convinced royalist, Peacham retains in his published *Minerva Britanna* some of the symbols from the manuscripts and hails James as Caesar Augustus, heralding a time of peace and prosperity, a father to a mourning nation, and a second Ovid, tuning the broken chords of the Irish harp, a symbol of unity of the realms.<sup>47</sup> A greater number of emblems are dedicated to prince Henry, the collection's dedicatee, and some iconographical and rhetorical choices seem to bear witness to Peacham's inclination to see prince Henry as Elizabeth's true successor and to be at times even critical of James,<sup>48</sup> an attitude which, I argue, is hidden in plain sight in the phoenix emblem.

In his emblem *Is coelebs, urit cura* Peacham depicts the traditional phoenix rising from a nest of spices and frankincense with its wings widespread. The woodcut is modelled after one of Marcus Gheeraerts the Elder's etchings illustrating Edewaerd de Dene's *De warachtighe fabulem der dieren* (1567). The ideas of renewal and rebirth developed in the first stanza of the epigram as well as the presence of the Sun shining from the upper left side corner of the picture correspond to the image of the mythical Arabian Phoenix. This representation is close to heraldry<sup>49</sup> and different from the 1603 and 1604 versions.



1. "Is cœlebs, Vrit cura," *Minerva Britannia*, Henry Peacham, London, 1612

**Crédits.** Image used with permission of Special Collections at Middlebury College, courtesy of Timothy Billings

The motto of the emblem is based on an anagram that Peacham composed from the addressee's name "Robertus Caecilius" and could be translated as "This unmarried man is consumed by solicitude," a potential allusion to Cecil's premature widowhood.<sup>50</sup> The emblem praises the Lord High Treasurer for his zealous dedication to his country:

Th'Arabian Phoenix here, of golden plumes,  
And bicie brest, upon a sacred pile,  
Of sweetest odors, thus himselfe consumes;  
By force of Phoebus fiery beames, the while,  
From foorth the ashes of the former dead,  
A faire, or fairer, by and by is bred.

You, you (Great Lord) this wondrous Phoenix are,  
Who wast your selfe in Zeale, and whot desire,  
Of Countries good, till in the end your care  
Shall worke your end, as doth this Phoenix fire.  
But while you are consuming in the same,  
You breede a second, our immortall Fame.<sup>51</sup>

King James's minister works and burns for the good of his country and in doing so he also contributes to his eternal glory. Cecil's comparison to the phoenix, the mythical bird who has the ability to regenerate itself, insists on the endurance of his name and fame long after his death. Furthermore, the birth and rebirth cycles associated with the phoenix could be an allusion to Robert Cecil's political heritage since his father William Cecil served as the chief adviser of Queen Elizabeth for most of her reign and was himself Lord High Treasurer. William Cecil's name and fame also lives on through his son, Robert who continued the same political path. Robert succeeded his father as Queen Elizabeth's Lord Privy Seal and played a pivotal role in James's designation as heir to the crown. Having served under both Elizabeth and King James, Robert Cecil can be seen as a political figure of continuity, a true phoenix therefore.

Peacham is not the only one to have praised Robert Cecil as a reincarnation of his illustrious father: Thomas Palmer, author of the earliest known English emblem book,<sup>52</sup> intended to dedicate the manuscript of his *The sprite of trees and herbes* (1598) to William Cecil but, upon his death, changed his dedication to Robert, insisting thus upon the continuity between father and son.

The association of the phoenix with perfection harks back to Ovid who mentions the bird's uniqueness in his *Amores* and writes that "the phoenix lives on [in Elysium], only bird of his kind".<sup>53</sup> Seneca the Younger also uses the phoenix metaphor to denote exceptionality: "[an exceptional man] perhaps springs into existence, like the phoenix, only once in five hundred years".<sup>54</sup> Considering this tradition, we may conclude that *Is cœlebs, Vrit cura* is used as an *impresa* intended to honour Robert Cecil.

The political dimension is not absent from Peacham's phoenix emblem, especially so that Robert Cecil held an important position at James's court. In the published emblem, Peacham chose not to represent the sceptre, probably because Robert Cecil was not part of the royalty. However, a

note in the paratext makes a subtle allusion to it. The marginal quotation, signalled into brackets, is a fragment from Act I, scene 2 of Seneca's *Agamemnon* in which the chorus laments the burden of power for a monarch:

O regnorum magnis fallax Fortuna bonis, in praecipiti dubioque locas  
excelsa nimis. numquam placidam sceptrā quietem certumve sui  
tenuere diem; [alia ex aliis cura fatigat vexatque animos nova  
tempestas].

O Fortune, beguiler by means of the great blessings of thrones, you set  
the exalted in a sheer, unstable place. Never do sceptres attain calm  
peace or a day that is certain of itself. [They are wearied by care upon  
care, their spirits tossed by some new storm].<sup>55</sup>

The verbal allusion to the scepter, available to the expert reader only, makes up for the missing scepter in the picture. The attribution of a symbolic scepter to Cecil may therefore be a commentary on power. Could it be an allusion to Cecil's essential role in James's accession to the throne? Or even to a resurgence of the *regnum Cecilianum* theory, or kingdom of the Cecils, that was so pregnant in the 1590s, and which accused the Cecils, both father and son, of manipulating power to fulfill their own political ambitions?<sup>56</sup> Whatever the commentary on Cecil's political power may be, one cannot exclude another addressee, King James himself, the original recipient of the phoenix emblem.

Of course, the readers did not have access to the manuscript versions and could not fathom Peacham's change of heart. Nevertheless, by making Robert Cecil the recipient of the phoenix emblem, Peacham disrupts the readers' expectations, more used to seeing the phoenix associated with royalty. Furthermore, the change of the addressee in *Is coelebs, urit cura* does not evacuate the royal badge tradition and pledges on the contrary for a reading of the emblem not only as a personal *impresa* but as a political emblem as well, an interpretation that does not go without questions.

There could be only one phoenix at a time, and the change of the addressee suggests that in Peacham's eyes, it was not James any longer. The emblematiser's refusal to make James the "newborn phoenix" in his *Minerva Britannia* is all the more telling as he does not reject this symbol completely but, like others,<sup>57</sup> prefers to attribute it either to Elizabeth Stuart or to Prince Henry, whom he considers more worthy of embodying it. Peacham wishes to see Elizabeth Stuart as the reincarnation of her illustrious godmother, sharing not only her name but also, the emblematiser hopes, her virtues:

And you great PRINCESSE, through whose Christall brest,  
ELIZAS Zeale, and Pietie doe shine,  
Heire of her Name, and Virtues, that invest  
You in our Heartes, and Loves immortall shrine.<sup>58</sup>

Furthermore, after Prince Henry's untimely death in 1612, Peacham took up the phoenix figure again, this time attributing it to Elizabeth Stuart's son, rightly named Henry, in a poem written upon the prince's birth in 1614, entitled *Prince Henrie revived*:

And Royall child, who like another Sunne,  
From Rosie bed arised'st in the East,

When that great light we saw extinct and done,  
 Ah Henrie, waile of every gentle brest,  
 Dart one sweet smile upon me early ghest :  
 And that my Muse with thine owue heighth may flie,  
 A feather shed from thy faire Phoenix nest :  
 So may she teach thy Fame to strike the skie,  
 And thee a Mirrour make to all Posteritie.<sup>59</sup>

Therefore, if the allocation of the phoenix symbol to a monarch is indeed a token of admiration and political support, choosing to not make the King the recipient of the emblem in the published collection testifies to Peacham's change of position towards the king from 1603, the date of the first manuscript, to 1612, when *Minerva Britanna* was published. Considering the evolution of the phoenix figure in Peacham's emblems and given James's loss of support at the same period, one can conclude that the phoenix emblem bears witness to a critical, albeit surreptitious, reading of the Jacobean rule. By 1612, James's rule was well established, and the enthusiasm of the early days had been replaced by doubts and sometimes harsh criticism of the monarch. The year 1605 seems to mark a turning point in the acclamations that hailed James as Elizabeth's reincarnation. As Kevin Sharpe writes, "the wrangles over union and the Powder Plot signalled that the honeymoon period of the new reign was over."<sup>60</sup>

A few years after James's coronation, Peacham, like others, seems to have revised his position and his refusal to grant James the phoenix symbol is evidence of his disappointment with the king, no longer deemed worthy of carrying a badge so strongly associated with Elizabeth.

Furthermore, because of the emblems' literary and political authority, the attribution or denial of symbols charged with political signification could indeed be used as a barometer of the acceptance or disapproval of a monarch. The authority of the emblems in delivering a political discourse is further enhanced by the combination of text and image which renders power visible in the eyes of the readers. Besides, because James was himself a poet and a writer and interested in shaping his image as king, political authority and authorship worked in unison. Literature, in the hands of the king, became a political weapon. This, in turn, had lead writers, like Peacham, to use language in order to deliver contentious discourses on the king: "Employing royal language, poets turned the tables on the monarch, appropriating power against power by engaging the most radical potential that resides in language, its own multivalent, self-contradictory nature."<sup>61</sup>

To conclude, the phoenix emblem, among others in Peacham's collection, subtly reflects the growing disillusionment with James I, a disillusionment made all the more persistent by Prince Henry's political debut in 1608, and by the contrast between father and son which was maintained by the prince himself. If James's image seems to have faded by the 1610s, his son's gained in credit and popularity. From one version to the next, Peacham may seem reluctant to endow James with all the attributes of the perfect monarch while his admiration for the young heir is expressed with similar enthusiasm both in the manuscripts and in the published *Minerva Britanna*. Therefore, for Peacham and for the other writers who held dear the phoenix symbol, the reallocation of the royal badge is indeed a sign of shifting political support.

On a larger scale nonetheless, the reallocation of the phoenix badge in Peacham's *Minerva Britanna* could also echo a mutation of the royal imagery. The phoenix was a Tudor symbol and its failure to survive the monarchical transition is both due to James not embodying the renewal hoped for by Peacham and others, but also to James's conscious refusal to make it part of his

imagery. The phoenix perfectly suited Elizabeth who used the symbol as part of her political propaganda based on gender while James preferred to focus on a new style, advertising himself as God's lieutenant on earth and a *rex pacificus* who would herald a time of peace and prosperity and who would work towards the union of the crowns. Rather than a phoenix rising upon the ashes of his predecessor, James would be Britain's New Solomon.

## Bibliographie

- Primary sources

ABERDEEN BESTIARY, MS 24, folio 55V-56V, Special collection University of Aberdeen. **URL.**

Théodore de Bèze, *Icones, id est veræ imagines virorum doctrina simul et pietate illustrium [...] quibus adiectæ sunt nonnullæ picturæ quas Emblemata vocant VI*, Geneva, Jean de Laon, 1580. **URL.**

*The BIBLE, Authorized King James Version*, Oxford, Oxford World's Classics, 2008.

BOISSARD, Jean-Jacques, *Emblèmes Latins*, trans. Pierre Joly, Metz, Abraham Fabert, 1595.

CAMDEN, William, *The history of the most renowned and victorious Princess Elizabeth, late Queen of England*, London, M. Flesher, 1688.

CAMDEN, William, *Remains concerning Britain*, London, John Russell Smith, 1870.

CECIL, Thomas, *Sorrowes Joy; or, A Lamentation for Our Late Deceased Sovereigne, with a Triumph for the Succession of James*, Cambridge, J. Legat, 1603.

CHURCHYARD, Thomas, *A handeful of gladsome verses, given to the Queenes Majesty at Woodstocke this prograce*, Oxford, Joseph Barnes, 1592.

CRAIGIE, James, *The Basilicon Doron of King James VI*, vol. 2, Edinburgh, William Blackwood and Sons, 1944.

DEKKER, Thomas, *The magnificent entertainment giuen to King Iames, Queene Anne his wife, and Henry Frederick the Prince, vpon the day of his Maiesties tryumphant passage (from the Tower) through his honourable citie (and chamber) of London, being the 15. of March. 1603. As well by the English as by the strangers: with the speeches and songes, deliuered in the seuerall pageants*, London, Thomas Man the younger, 1604.

DENE, Edewaerd de, *De warachtighe fabulem der dieren*, Bruges, Pieter de Clerck, 1567.

DRAYTON, Michael, *Ideas mirrour, Amours in quatorzains*, London, James Roberts, 1594.

HERODOTUS, *History*, trans. George Rawlinson, London, John Murray, vol. 2, 1880.

HOLLAND, Thomas, *A Sermon Preached at Pauls in London the 17. Of November Ann. Dom.*, Oxford, Joseph Barnes, 1599.

HORAPOLLO, *Hieroglyphics*, trans. George Boas, New York, Pantheon Books, 1950.

ISIDORE of Seville, *Etymologies*, trans. Stephen A. Barney, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

MANNING, John, *The emblems of Thomas Palmer: two hundred pooses, Sloane MS 3794*, New York, AMS Press, 1988.

MAVERICK, Radford, *Three Treatises Religiously Handled*, London, John Windet, 1603.

OVID, *The art of love*, trans. Rolfe Humphries, Bloomington, Indiana University Press, 1957.

PARADIN, Claude, *Heroicall Devises*, London, William Kearney, 1591.

PEACHAM, Henry, *Minerva Britannia*, London, Walter Dight, 1612.

PEACHAM, Henry, *Graphice or the most auncient and excellent art of Drawing, and Limming, disposed into three Bookes*, London, John Browne, 1612

PEACHAM, Henry, *The art of drawing with the pen, and limming in water colours, more exactlie then heretofore taught and enlarged: with the true manner of Painting upon glasse, the order of making your furnace, Annealing, etc.*, London, Richard Braddock, 1606.

PEACHAM, Henry, *Prince Henrie revied. Or A Poeme Upon The Birth, And In Honor of the Hopefull yong Prince Henrie Frederick, First Sonne and Heire apparent to the most Excellent Princes, Frederick Count Palatine of the Rhine, And the Mirrour of Ladies, Princesse Elizabeth, his Wife, onely daughter to our Sovereigne James King of Great Britaine, &c.* London, John Helme, 1615.

PLINY the Elder, *Natural History*, trans. John F. Healy, London, Penguin Books, 1991.

SENECA the Younger, *Agamemnon*, trans. J. G. Fitch, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2004.

SENECA the Younger, *Epistulae Morales*, trans. Richard Mott Gummere, London, Loeb Classical Library, 1967.

SHAKESPEARE, William, *King Henry VIII, or, All is true*, London; New York, Bloomsbury Arden, 2000.

SYLVESTER, Joshua, "Corona Dedicatoria", quoted in John Vinycomb, *Fictitious and Symbolic Creatures in Art: With Special Reference to their Use in British Heraldry*, London, Chapman and Hall, 1906, p. 175.

WHITNEY, Geoffrey, *A Choice of Emblemes and Other Devises*, Leyden, Francis Raphelengins, 1586.

- Secondary sources

BATH, Michael, *The Four Seasons Tapestries at Hatfield House*, London, Archetype Publications, 2013.

BOBEICA, Cezara, "Channeling meaning from the margins", *XVII-XVIII*, 77, 2020. **URL; DOI.**

FOX-DAVIES, Arthur Charles, *The Art of Heraldry: An Encyclopædia of Armory*, London, T.C. & E.C. Jack, 1904.

- 
- GOLDBERG, Jonathan, *James I and the politics of literature: Jonson, Shakespeare, Donne, and their contemporaries*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1983.
- GREENE, Henry, *Shakespeare and the emblem writers*, London, Trübner & Co., 1870.
- HAIGH, Christopher, *Elizabeth I*, New York, Longman, 2000.
- HARMS, Wolfgang, "The Authority of the Emblem", *Emblematica: An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, vol. 5.1 (1991), p. 3-21.
- KANTOROWICZ, Ernst Hartwig, *The king's two bodies: A study in medieval political theology*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 2016.
- MEARS, Natalie, "Regnum Cecilianum? A Cecilian Perspective of the Court", in John Guy (ed.), *Reign of Elizabeth I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 46-64.
- NIGG, Joseph, *The Phoenix: An unnatural biography of a mythical beast*, Chicago, The University of Chicago Press, 2016.
- PARRY, Graham, *The golden age restor'd: The culture of the Stuart Court, 1603-42*, London, Manchester University Press, 1981.
- RUSSELL, Daniel S., *The emblem and device in France*, Lexington, French Forum, 1985.
- RUSSELL, Daniel S., "Emblems and Hieroglyphics: Some Observations on the Beginnings and the Nature of Emblematic Forms", *Emblematica: An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, vol. 1.2 (Fall 1986), p. 227-243.
- SHARPE, Kevin, *Image Wars: Promoting Kings and Commonwealths in England, 1603-1660*, New Haven, Yale University Press, 2010.
- TUNG, Mason, "Fables in Emblems: A study of Peacham's use of Æsop and Æsopics in *Minerva Britanna*", *Studies in Iconography*, 12, (1988), p. 43-60.
- VAN DEN BROEK, Roel, *The Myth of the Phoenix According to Classical and Early Christian Traditions*, Leiden, Brill, 1972.
- YATES, Frances, *Astraea: The imperial theme in the sixteenth century*, London, Pimlico, 1975.
- YOUNG, Alan, "Henry Peacham, Ben Jonson and the Cult of Elizabeth-Oriana", *Music & Letters*, 60.3, (1979), p. 305-311. **URL**.
- YOUNG, Alan, *The English emblem tradition: Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, Toronto, University of Toronto Press, vol. 5, 1998.
- YOUNG, Alan, "The Phoenix Reborn: The Jacobean Appropriation of an Elizabethan Symbol", in E. Hageman & K. Conway (eds.), *Resurrecting Elizabeth I in seventeenth-century England*, London, Fairleigh Dickinson University Press, 2007, p. 68-81.

YOUNG, Alan, "Jacobean Authority and Peacham's Manuscript Emblems", in Michael Bath and Daniel S. Russell (eds.), *Deviceful settings: the English Renaissance emblem and its contexts*, New York, AMS Press, 1999, p. 31-81.

ZIEGLER, Georgianna, "A Second Phoenix: The Rebirth of Elizabeth I in Elizabeth Stuart", in E. Hageman & K. Conway (eds.), *Resurrecting Elizabeth I in seventeenth-century England*, Cranbury, Fairleigh Dickinson University Press, 2007, p. 111-131.

## Notes

<sup>1</sup> Graham Parry, *The golden age restor'd: The culture of the Stuart Court, 1603-42*, Manchester, Manchester University Press, 1981, p. 1.

<sup>2</sup> "[Elizabeth's] successor was a comparatively obscure prince, called from the oversight of one of Europe's minor kingdoms where on the fringes of civilisation he had ruled over a turbulent and poverty-stricken people." James Craigie *The Basilicon Doron of King James VI*, vol. 2, Edinburgh, William Blackwood and Sons, 1944, p. 2.

<sup>3</sup> Jonathan Goldberg, *James I and the politics of literature: Jonson, Shakespeare, Donne, and their contemporaries*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1983, p. 33.

<sup>4</sup> Ernst Hartwig Kantorowicz, *The king's two bodies: A study in medieval political theology*, Princeton, Princeton University Press, 2016, p. 385-401.

<sup>5</sup> Christopher Haigh, *Elizabeth I*, New York, Longman, 2000, p. 31-32.

<sup>6</sup> Radford Maverick, "The Mornings Joy", in *Three Treatises Religiously Handled*, London, John Windet, 1603, fol. 13<sup>r</sup>.

<sup>7</sup> Thomas Holland, *A Sermon Preached at Pauls in London the 17. Of November Ann. Dom.*, Oxford, Joseph Barnes, 1599.

<sup>8</sup> Thomas Churchyard, *A handeful of gladsome verses, given to the Queenes Majesty at Woodstocke this prograce*, Oxford, Joseph Barnes, 1592, sig. C1<sup>r</sup>.

<sup>9</sup> Christopher Haigh, *op. cit.*, p. 10.

<sup>10</sup> The phoenix symbol was briefly used again in 1605 to celebrate James's successful thwarting of the Gunpowder Plot.

<sup>11</sup> Thomas Dekker, *The magnificent entertainment giuen to King Iames, Queene Anne his wife, and Henry Frederick the Prince, vpon the day of his Maiesties tryumphant passage (from the Tower) through his honourable citie (and chamber) of London, being the 15. of March. 1603. As well by the English as by the strangers: with the speeches and songes, deliuered in the seuerall pageants*, London, Thomas Man the younger, 1604, sigs. F1<sup>v</sup>-F2.

<sup>12</sup> Wolfgang Harms, "The Authority of the Emblem", *Emblematica: An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, 5.1 (1991), p. 6.

- 
- <sup>13</sup> For a detailed analysis of this supposed genealogy, see: Daniel S. Russel, "Emblems and Hieroglyphics: Some Observations on the Beginnings and the Nature of Emblematic Forms", *Emblematica: An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, 1.2 (Fall 1986), p. 227-243.
- <sup>14</sup> Henry Peacham, *Minerva Britanna*, London, Walter Dight, p. A2.
- <sup>15</sup> In his address to the reader, Peacham remarks: "Many and very excellent [emblems] have I seene of his Maiesties owne Invention, who hath taken therein in his younger years great delight, and pleasure." *Ibid.*, p. A3<sup>v</sup>.
- <sup>16</sup> Graham Parry, *op. cit.*, p. 7.
- <sup>17</sup> Henry Peacham, *Graphice or the most auncient and excellent art of Drawing, and Limming, disposed into three Bookes*, London, John Browne, 1612 and Henry Peacham, *The art of drawing with the pen, and limming in water colours, more exactlie then heretofore taught and enlarged: with the true manner of Painting upon glasse, the order of making your furnace, Annealing, etc.*, London, Richard Braddock, 1606.
- <sup>18</sup> "I have herein but imitated the best approved Authours in this kind: as Alciat, Sambucus, Junius, Reusnerus, and others: they being such, as either in regard of their transcended dignitie, and vertues, deserve of all to be honoured: to others whom for their excellent parts and qualities, I have ever loved, and esteemed." Henry Peacham, *Minerva Britanna*, *op. cit.*, p. 6.
- <sup>19</sup> Alan Young, "Jacobean Authority and Peacham's Manuscript Emblems", in Michael Bath and Daniel S. Russell (eds.), *Deviceful settings: the English Renaissance emblem and its contexts*, New York, AMS Press, 1999, p. 39.
- <sup>20</sup> Claude Paradin, *Heroicall Devises*, London, William Kearney, 1591, p. 110.
- <sup>21</sup> Jean-Jacques Boissard, *Emblèmes Latins*, trans. Pierre Joly, Metz, Abraham Fabert, 1595, p. 40.
- <sup>22</sup> During her five-year reign (1553-1558), Mary Tudor severely persecuted the Protestants and burned at the stake more than 300 people accused of heresy.
- <sup>23</sup> Théodore de Bèze, *Icones, id est veræ imagines virorum doctrina simul et pietate illustrium [...] quibus adiectæ sunt nonnullæ picturæ quas Emblemata vocant VI*, Geneva, Jean de Laon, 1580. For more examples of emblematisers using the phoenix symbol, see Henry Greene, *Shakespeare and the emblem writers*, London, Trübner & Co., 1870, p. 380-390.
- <sup>24</sup> For a reproduction of the manuscript emblems, refer to: Alan Young, *The English emblem tradition: Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, vol. 5, Toronto, University of Toronto Press, 1998, p. 20 and 79.
- <sup>25</sup> The association between cedars and kings may be biblical as Psalm 104:16 states that both kings and cedars are of divine origins: "The trees of the Lord are full of sap; The cedars of Lebanon, which he hath planted." *The BIBLE, Authorized King James Version*, Oxford World's Classics, 2008, p. 35.
- <sup>26</sup> Mason Tung, "Fables in Emblems: A study of Peacham's use of Æsop and Æsopics in *Minerva Britanna*", *Studies in Iconography*, 12 (1988), p. 47.

- 
- <sup>27</sup> William Camden, *Remains concerning Britain*, London, John Russell Smith, 1870, p. 373.
- <sup>28</sup> Herodotus, *History*, London, John Murray, vol. 2, 1880, p. 73.
- <sup>29</sup> Roel Van den Broek, *The Myth of the Phoenix According to Classical and Early Christian Traditions*, Leiden, Brill, 1972, p. 14.
- <sup>30</sup> Pliny the Elder, *Natural History*, London, Penguin Books, 1991, 10, p. 3-6.
- <sup>31</sup> Isidore of Seville, *Etymologies*, trans. Stephen A. Barney, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, XII, p. 10-11.
- <sup>32</sup> Michael Drayton, "Amour 3" and "Amour 6", in *Ideas mirrour, Amours in quatorzains*, London, James Roberts, 1594.
- <sup>33</sup> Daniel Russel, *The emblem and device in France*, Lexington, French Forum, 1985, p. 161-181.
- <sup>34</sup> Alan Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, *op. cit.*, p. 20.
- <sup>35</sup> *Ibid.*, p. 79.
- <sup>36</sup> The precise date of the manuscript can be deduced from Peacham's address to King James as "King of Great Britain", a title proclaimed on 20 October 1604.
- <sup>37</sup> In 1603, Sir Anthony Standen was missioned to Italy by King James to announce his succession to the English Throne which resulted in Standen being accused by Sir Robert Cecil of trying to convert the King and his wife to Catholicism. Standen was arrested and sent to the Tower of London in January 1604.
- <sup>38</sup> In the address of the 1604 manuscript, Peacham writes: "When I had clearly seen not so long ago that one or two of our emblems, O Highest king, would be accepted with ready hand by your majesty (while you were on your way to London via Huntington), exulting in my new enthusiasm or rather boldness, I ventured indeed to turn your Royal Gift into emblems. This is certainly a novel undertaking, arduous and worthy of any Apelles. However, I did not proceed rashly, but the advice, indeed the persuasion of, the best scholars [...]." Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, *op. cit.*, p. 232.
- <sup>39</sup> Alan Young, "The Phoenix Reborn: The Jacobean Appropriation of an Elizabethan Symbol", in E. Hageman & K. Conway (eds.), *Resurrecting Elizabeth I in seventeenth-century England*, London, Fairleigh Dickinson University Press, p. 68-81, 2007, p. 75.
- <sup>40</sup> Henry Peacham, "Madrigal", in Alan R. Young, "Henry Peacham, Ben Jonson and the Cult of Elizabeth-Oriana," *Music & Letters*, vol. 60, 3, (1979), p. 308.
- <sup>41</sup> Frances Yates, *Astraea: The imperial theme in the sixteenth century*, London, Pimlico, 1975, p. 38.
- <sup>42</sup> Joshua Sylvester, "Corona Dedicatoria", quoted in John Vinycomb, *Fictitious and Symbolic Creatures in Art: With Special Reference to their Use in British Heraldry*, London, Chapman and Hall, 1906, p. 175

- 
- <sup>43</sup> William Shakespeare, *King Henry VIII, or, All is true*, ed. Gordon McMullan, London ; New York, Bloomsbury Arden, 2000.
- <sup>44</sup> Thomas Cecil, *Sorrowes Joy; or, A Lamentation for Our Late Deceased Sovereigne, with a Triumph for the Succession of James*, Cambridge, J. Legat, 1603, p. 22.
- <sup>45</sup> Alan Young, "The Phoenix Reborn: The Jacobean Appropriation of an Elizabethan Symbol", *op. cit.*, p. 68.
- <sup>46</sup> Robert Cecil, the owner of Hatfield House from 1607, commissioned the Four Seasons Tapestries embroidered with 170 emblems which combining mottoes and pictures, probably inspired by emblems from Geoffrey Whitney's *A choice of emblems* (1586). The emblematic sources of the tapestries were thoroughly analysed by Michael Bath in his study *The Four Seasons Tapestries at Hatfield House* (2013).
- <sup>47</sup> These representations appear in the emblems "Ex utroque Immortalitas" and "Hibernica Respub: ad Iacobum Regem." Henry Peacham, *Minerva Britanna*, *op. cit.*, p. 145 and 45.
- <sup>48</sup> See my article: Cezara Bobeica, "Channelling meaning from the margins. The hermeneutical potential of paratextual quotations in Henry Peacham's *Minerva Britanna* (1612)", *XVII-XVIII*, 77 (2020), n.p.
- <sup>49</sup> Arthur Charles Fox-Davies, *The Art of Heraldry: An Encyclopædia of Armory*, London, T. C. & E. C. Jack, 1904, p. 173.
- <sup>50</sup> Cecil's wife Elizabeth Brooke, whom he married in 1589, died in 1597, leaving him with two small children.
- <sup>51</sup> Henry Peacham, *Minerva Britanna*, *op. cit.*, p. 19.
- <sup>52</sup> *Two hundred poosees* (1565-1566). The book exists only in manuscript and was recently published by John Manning, *The emblems of Thomas Palmer: two hundred poosees, Sloane MS 3794*, New York, AMS Press, 1988.
- <sup>53</sup> Ovid, *The art of love*, trans. Rolfe Humphries, Bloomington, Indiana University Press, 1957, p. 49.
- <sup>54</sup> Seneca the Younger, *Epistulae Morales*, trans. Richard Mott Gummere, London, Loeb Classical Library, 1967, p. 278-279.
- <sup>55</sup> Seneca the Younger, *Agamemnon*, trans. J. G. Fitch, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2004, p. 130-131.
- <sup>56</sup> Natalie Mears, "Regnum Cecilianum? A Cecilian Perspective of the Court", in John Guy (ed.), *Reign of Elizabeth I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 46-47.
- <sup>57</sup> See Georgiana Ziegler's analysis of the phoenix symbol in "A Second Phoenix: The Rebirth of Elizabeth I in Elizabeth Stuart", in E. Hageman & K. Conway (eds.), *Resurrecting Elizabeth I in seventeenth-century England*, Cranbury, Fairleigh Dickinson University Press, 2007, p. 111-131.
- <sup>58</sup> Henry Peacham, *Minerva Britanna*, *op. cit.*, p. 100.

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. A2<sup>v</sup>.

<sup>60</sup> Kevin Sharpe, *Image Wars: Promoting Kings and Commonwealths in England, 1603-1660*, New Haven, Yale University Press, 2010, p. 126.

<sup>61</sup> Jonathan Goldberg, *James I and the politics of literature*, *op. cit.*, p. 116.

## Cezara Bobeica

---

Cezara Bobeica defended her Ph.D. dissertation dedicated to Henry Peacham's *Minerva Britannia* in January 2021 at the University of Strasbourg, France. Her interest lies in the iconography and the symbolism of the Renaissance with a particular interest in emblematics. A former recipient of the Fulbright Scholar Grant, she is currently pursuing her research on foodways and material culture in migration. She is the author of an article entitled "Channeling meaning from the margins" published in the online journal *XVII-XVIII*, 77 in 2020.

---

N° 16 | 2022

Views on and from the Renaissance

# Thomas Pope Goodwine's *Most Pleasant History of Blanchadyne* (1595): The Silent Revival of a Text by Caxton in the Late 16<sup>th</sup> Century

**Cécile Decaix**

Publication en ligne le 10 février 2022

## > Pour citer ce document

Cécile Decaix, « Thomas Pope Goodwine's *Most Pleasant History of Blanchadyne* (1595): The Silent Revival of a Text by Caxton in the Late 16<sup>th</sup> Century », *Shakespeare en devenir* [En ligne], n°16, 2023, mis à jour le 25/01/2024, URL : <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=2586>.



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0. Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC 3.0. Attribution | Pas d'utilisation commerciale.

Pour tous les articles mis en ligne avant le 01/01/2020, la reproduction et la représentation sont formellement interdites sauf autorisation expresse du titulaire des droits.

## RÉSUMÉ

En 1595, Thomas Pope Goodwine, écrivain dont on ne sait que très peu de choses, publia *The Most Pleasant History of Blanchardine*. Si, dans son prologue, Goodwine affirme avoir traduit ce texte du Latin (« forcing him to speak rude English, which floweth with eloquence in Latin »), *Blanchardine* n'est autre qu'une réécriture d'une œuvre de William Caxton, *Blanchardyn and Eglantine* (1489). Le *Blanchardyn* de Caxton est bien, lui, une traduction d'un roman médiéval français, *Blancandin et l'Orgueilleuse d'amours* (XV<sup>e</sup> siècle), lui-même une version mise en prose d'un poème français du même nom (XIII<sup>e</sup> siècle). La publication de la paraphrase de Goodwine donne une nouvelle vie à un texte de Caxton à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, même si le lien qui unit les deux textes est nié. Comme le *Blanchardyne and Eglantine* de Caxton est un *hapax* (aucun de ses successeurs ne l'a réimprimé, et seul un fragment de ce roman a survécu), Goodwine espérait probablement un succès commercial en se réappropriant ce texte apparemment méconnu. Cet article vise ainsi à explorer la manière dont Goodwine a remis ce roman de la fin du Moyen-Âge au goût du jour en créant une œuvre qui reflète la popularité du néo-médiévalisme à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle.

## MOTS-CLÉS

Caxton, imprimerie, traduction, paraphrase, néo-médiévalisme, euphuisme, theatrum mundi, proto-féminisme

## ABSTRACT

In 1595, Thomas Pope Goodwine, of whom very little is known today, published his *Most Pleasant History of Blanchardine*, a text which—as Goodwine himself states in his Prologue—is translated out of a Latin text, “forcing him to speak rude English, which floweth with eloquence in Latin.” But Goodwine’s book is no translation: it is indeed a paraphrase of one of William Caxton’s late works, *Blanchardyn and Eglantine* (1489). Caxton’s *Blanchardyn and Eglantine* is, however, a translation from the French medieval prose *Blancandin et l'Orgueilleuse d'amours* (15<sup>th</sup> c.), which in turn is a prosified version of a French poem of the same name (13<sup>th</sup> c.). The publication of Goodwine’s paraphrase serves as a silent revival of sorts of Caxton in a late-16<sup>th</sup> century production. As Caxton’s *Blanchardyn and Eglantine* is a *hapax*—it is never reprinted by Caxton’s successors—and only a fragment of the story remains today, Goodwine probably saw this text as a marketing opportunity. This paper aims at exploring how Goodwine refashioned a late medieval romance into a text that reflects the popularity of neo-medievalism at the close of the sixteenth century.

## KEYWORDS

Caxton, printing, translation, paraphrase, neo-medievalism, euphuism, theatrum mundi, proto-feminism

---

In 1595, Thomas Pope Goodwine, of whom very little is known today, published his *Most Pleasant History of Blanchardine, Sonne to the King of Friz; and the faire Lady Eglantine Queene of Tormaday, (surnamed) the proud Ladye in Love*,<sup>1</sup> a book which, according to Goodwine in his prologue, he translated out of a Latin text, “forcing him to speak rude English, which floweth with eloquence in Latin”.<sup>2</sup> But Goodwine’s book is no translation: it is indeed a paraphrase of one of William Caxton’s late works, *Blanchardyn and Eglantine*, printed in 1489.<sup>3</sup> Caxton’s *Blanchardyn and Eglantine* is actually a translation of a 15<sup>th</sup> century French medieval prose entitled *Blancandin et l’Orgueilleuse d’amours*,<sup>4</sup> which in turn is a prosified version of a French poem of the same name dating back to the 13<sup>th</sup> century.

Generally speaking, the three versions (the French prose, Caxton’s translation and Goodwine’s paraphrase) share the same plot: Blanchardine, a young prince and son to the King of Frise, leaves his realm to go on a quest and become a knight. As he rides towards Tormaday, he falls in love with the Queen of that country, Eglantine, otherwise called “the Proud Lady in Love.” Tormaday is then besieged by Alimodes, a neighbouring king who also wants to marry Eglantine and decides to invade the city after she refuses. After a series of great feats of arms on the battlefield, Blanchardine eventually comes back, frees his beloved and marries her, and have a son together.

Very little survives of Goodwine’s rewriting of *Blanchardine*: only one copy has survived. However, analysing this copy allows for a better understanding and evolution of printed romances, and for an exploration of how, almost a century later, an obscure writer used a translation by Caxton with the hope of achieving a commercial success in the wake of the Elizabethan neo-medievalist revival.

Caxton’s translation of the French, medieval *Blancandin* and the political dimension that lies in the translation and printing of this text will first be analysed in part one. Part two will then present a study of Goodwine’s *Blanchardine* in its material form will inform us on the type of readership Goodwine may have targeted and on marketing strategies that were put in place in order to do so. Goodwine’s neo-medieval revival of Caxton’s text also calls for a refashioning of the 1489 *Blanchardyn*: part three will focus on how Goodwine adapted the text to adapt it to Elizabethan tastes. Finally, part four will explore how the two successive English versions enrich the French *Blancandin* through the interweaving of classical and mythological allusions, and in doing so invite a more proto-feminist reception of these classical and medieval texts.

## I. Caxton’s revival of a French medieval romance

From Caxton’s 1489 *Blanchardyn* to Goodwine’s 1595 *Blanchardine*, printing practices and marketing strategies evolved from political statements about the new Tudor dynasty to a neo-medieval revival of an updated French romance in translation. This section will analyse Caxton’s political choice of text in promoting the Tudor dynasty.

Never reprinted by Caxton’s successors or other printers, Caxton’s *Blanchardyn and Eglantine* has come down to us in only one, imperfect copy kept at the John Rylands Library.<sup>5</sup> If another leaf has also survived. His translation may have in fact been a *hapax* or unique copy, given the political context in which it was produced and published. Indeed, Caxton specifies in his

prologue that he translated the French prose at the request of Margaret Beaufort, the mother of Henry VII:

[...] I, wylliam caxton [...] presente this lytyl booke unto the noble grace of my said lady: which booke I late receyved in frenshe from her good grace, and her commaundement with alle / for to reduce and translate it in to our maternal and englyshe tongue / whiche booke I had longe to fore sold to my sayd lady, and knewe wel that the storye of hit was honeste and Joyfull to all vertuouse yong noble gentylnen and wymmen for to rede therin, as for their passe tyme [...]. wherfore, at thynstaunce and requeste of my sayd lady, whiche I repute as for a commaundemente, I have reduced this sayd booke out of frenshe in to our englyshe.<sup>6</sup>

Caxton explains in this passage that Beaufort asked him to translate the French version of *Blanchardine* from a French book he had sold her. Margaret Beaufort was a prominent literary patron during her life. In "Royal Tudor Women as Patrons and Curators," Valery Schutte explains that Beaufort had strong connections to books and literary cultures and that she often purchased books in French and Latin in order to have them translated and printed.<sup>7</sup> She also started commissioning books in the 1490s, when her son Henry Tudor came to the throne, and so the commissioning of such a work would likely have had an inherently political dimension.

Caxton's decision to present the book to Margaret Beaufort may have resulted from a double meaning at the heart of the name "Eglantine". If the word "Eglantine" explicitly refers to the Queen of Tormaday's name, the allusion to the wild rose may also have been read by Caxton and his contemporaries as a reference to the symbol of England and of both Houses during the War of the Roses. According to Helen Cooper, the conquest of Tormaday and of Eglantine could even be read in line with the Battle of Bosworth (1485), as Henry Tudor became king and married Elizabeth of York.<sup>8</sup> Though the character is already called Eglantine in the French prose, a very careful examination of the texts and comparative work<sup>9</sup> reveals that the name "Eglantine" is used much more often in Caxton's version than in the French version, thereby multiplying the references to the political context in which it was produced and promoting the nascent Tudor dynasty.

## II. Reprinting a text by Caxton: Goodwine's *Blanchardine and Eglantine* and editorial strategies

Goodwine, in turn, offers a neo-medieval revival of an updated French romance in translation, as the Frenchified title even suggests. If only fragments of Caxton's version have survived to present day, his English translation certainly lasted well into the 16<sup>th</sup> century. Yet the fact that Goodwine openly lies about the source text he used in his preface, whilst remaining so close to the original title and its general content, questions the popularity – or at least the circulation – of Caxton's translation, as well as the use of various sources. In his Prologue, Goodwine explicitly alludes to his supposedly Latin source text:

But having imagined many waies to present you with the testimonie of my humble loove, and finding none either more agreeing to mine estat, or fitting for your worship then this new translation of this pleasant history out of Latin, which I have at idel times undertaken : whose stile, although it may seeme rude and barberous and unfitting your Worship, yet I doe not mistrut but the matter beeing both pithie and plesaunt will incite you to read it at your leasures.<sup>10</sup>

As argued above, Caxton selected this text for its political potential, and he apparently adapted his translation according to the context of the time. Goodwine's *Blanchardine and Eglantine*, however, was produced and published in entirely different circumstances. Comparing the two English versions in their material forms allows for a better understanding of how texts deemed minor were produced and emphasises how much printing practices had changed in the hundred years or so that separate them. When printing his *Blanchardyn and Eglantine*, Caxton translated, edited, printed, published and sold his text, taking on the five roles of book production at the time. In 1595, however, Goodwine acted as a translator/rewriter, but his *Blanchardine and Eglantine* was printed by Edward Allde (who printed works from more famous authors such as Shakespeare or Marlowe) and published by William Blackwall. Allde, who also printed works from popular authors such as William Shakespeare and Christopher Marlowe, was what R. B. McKerrow called a "trade printer" – printers who "printed mainly or entirely for others".<sup>11</sup> A large part of his output is described as "popular and ephemeral" by McKerrow,<sup>12</sup> which seems to imply that Goodwine was looking for quick and short-lived success. An analysis of Goodwine's *Blanchardine* in its material form supports this idea, starting with typefaces. Although the names of the characters are in italics and the chapter headings in Roman type, which, though by around 1590, had become the standard type, the actual narrative of *Blanchardine* is printed in black letter, which was still being used to print popular texts.<sup>13</sup> The presence of blackletter may also have been an indicator of the type of readership that Goodwine targeted. Charles C. Mish argues that black letter, which was used to print chivalric romances at the time, was used to print texts that would attract a middle-class readership, such as chivalric romances.<sup>14</sup>

Second, Goodwine's editorial choices, which were also completely different to Caxton's times, undoubtedly reflect different marketing strategies. Indeed, Goodwine's *Blanchardine* was divided into two parts, published separately in 1595. The serial nature of Goodwine's text led him to adapt the contents of the narrative to this new format. As a consequence, the first part ends after Blanchardine, held prisoner, sails back to Tormaday and gets ready to resume fighting to free the city. He sends a letter to Eglantine and the narrative stops after a suspenseful episode and a closing remark that will spur his potential readers to buy and read the next instalment.

The second part was also printed in 1595, although at a later date, and features Blanchardine delivering the city and its queen and their subsequent wedding. This section is missing in the incomplete Caxton copy that has survived, so the French text is used for comparative purposes, but it is fair to assume that Caxton would have followed the French source text as he did for the rest of the translation.<sup>15</sup> In the French medieval prose manuscript then, the romance ends on the birth of Raimbault the Frison – Blanchardine and Eglantine's son – and his feats of arms. The narrative specifies that "Raimbault"<sup>16</sup> proved to be a successful knight, and the character is directly inserted into the historical and literary context of the time, as Raimbault fought next to Roland and the (fictitious) Oliver from the *Song of Roland*, the well-known French epic poem composed in the 11<sup>th</sup> century. The French prose romance ends on Blanchardine's and

Eglantine's deaths after a long and peaceful life, and does not seem to imply that any sequel would be published:

Ceste histoire ne touche plus avant du gouvernement du roy  
Blanchandin ne de la royne sa femme.  
Sy finerons nostre histoire en priant au Pere, au Fil et au Saint Esperit  
que en la fin de nos jours nous veulle sa grace ottroyer. Amen.  
Chy fine l'ystoire du tresvictorieux Blanchandin, roy de Frise et de  
Tournaday.<sup>17</sup>

Goodwine picks up this reference to start a new instalment. He ends his second part on parallel weddings, with the couplings of Blanchardine and Eglantine, and Sadony and Beatrix. The concluding event sees Sadony's father, a Muslim, attend his son's wedding and eventually convert to Christianity. But contrary to the French poem, Goodwine explicitly states that he already intends to write a sequel to Blanchardine's adventures, as he mentions a "second part" that "will serve for the finishing of all his tragedies":

Thus Gentlemen, to satiffie [sic] your expectations, and performe my  
promise, I send you the second part of *Blanchardines* adventures: whose  
succes (if [sic] I finde as fortunate as his first, looke shortly, so soone as  
time and leasure will serve, for the finishing of all his Tragidies. FINIS.<sup>18</sup>

This ending clearly announces the publication of the next instalment.

Instead of ending Blanchardine's epic tale on the birth of Raimbault, Goodwine uses this information to create – and this time, to actually write – a story almost from scratch. The sequel was indeed published two years later, in 1597. It was printed in London by G. Shaw this time, for William Blackwall.<sup>19</sup> Though there are only eight leaves that remain (now kept at the Huntington Library), one can gather from the existing fragments that the first chapter narrates the birth of Raimbault that appears at the end of the French romance and, just like Blanchardine, his desire to go on a quest. The third chapter focuses on Raimbault sharing his desire to leave Tormaday and to perform his "part": "I perceive that this worlde is but a weary stage, where every one must play his part, first for the honour of God, Secondly for the benefit of his Cuntrey, and lastly for the grace of himself".<sup>20</sup> The *theatrum mundi* metaphor, which echoes the idea of the world as a stage and the men and women merely actors,<sup>21</sup> certainly implies that Goodwine made an effort to offer a contemporary version of a medieval romance, in keeping with a popular theme repeated not long after in Shakespeare's *As You Like It*.

Though little is known of Goodwine and his rewriting, the fact that three of his instalments were published seems to imply that Goodwine's *Blanchardine* may have enjoyed a fair share of popularity. This reflects how much book production has evolved between 1490 and 1595, as a narrative printed in instalments had to be promising enough for its sequel to be published, which would necessarily have had an impact on the way the book was produced as well as on the way the narrative was written. Thus, in reviving Caxton's never reprinted *Blanchardyn*, Goodwine turned what was originally a translation of a prosified medieval poem into a fashionable text that reflected the popularity of neo-medievalism at the close of the 16th century.

### III. Rewriting Caxton's *Blanchardyn*: Goodwine's *Blanchardine* as a 16<sup>th</sup>-century literary, fashionable text

Several elements show that *Blanchardine* is typical of the 16<sup>th</sup>-century literary production and displays features of a fashionable text. First, stylistically: if Goodwine pretends to be translating from a Latin text, his prose does not reflect it at all. Instead, the 1595 *Blanchardine* is an example of euphuism, a style that was particularly popular from the 1580s onwards. The style is particularly known for being used and elaborated in Lyly's *Euphues: The Anatomy of Wit* (1578) and its sequel, *Euphues and his England* (1579). It is an emphatic style that includes a variety of literary figures such as alliterations, comparisons, parallelisms, puns, rhetorical questions, and references to historical characters or mythological figures.<sup>22</sup>

One of the most striking examples occurs when Blanchardine secretly leaves the Kingdom of Frise. The French text very briefly mentions the grief that the king and more particularly the Queen experience when they realise that their son fled the country. The third chapter is entitled "Le .iiij.<sup>e</sup> chapitre parle du partment de Blanchendin. Du dueil que la royne en fist et de ce que Blanchendin emporta du roy son père".<sup>23</sup>

This short chapter does not expand on the Queen's grief:

Nous le laisons tirer chemin et retournerons pour aider a plourer le dolent roy pour l'absence de son chier filz. Dieu scet qu'il faisoit grant doeil, mais trop plus la bonne reyne, qui ne cessoit de prier pour la prosperité de son trésamé filz.<sup>24</sup>

Although it is explicitly mentioned that Blanchardine's parents experience deep sorrow, and that the queen prays for Blanchardine's good fortune, the narrator does not dwell on it.

The corresponding passage in Caxton's *Blanchardyn* is expanded: the discovery that Blanchardine has left is dramatized and the whole country deplores the young knight's running away. The King and Queen both faint:

whan the good kyng and the quene understode the voyce of theym that the pyteouse tydynges brought unto them there nys no tonge humayn that coude to yow recounthe ne saye the grete sorow and lamentacion that they bothe togidre made / and so dyde al they that were wythinne for the grete love that they al had unto the Jovencel. But the lamentable sorowynge that the king and the quene made passed all other / for they were bothe fal in swone so that no lyf coude be perceved in their bodyes [...].The kyng and the quene after that had layen in a swoune a goode while came ayen to theyme self. And the kyng ascryed hym self ahyghe saynge. O rightbeloved *son*e the gladnes and Joye of myn herte who moved you to leve me / and to parte too. Certeynly I perceyve ni me the shortynge of my dolaunt and sorowfull lyff.<sup>25</sup>

As the he couple's grief is more developed in Caxton's version, direct speech is even introduced. Both rulers faint and the King shares his sorrow with his people – and the reader. If Caxton's

version emphasises emotions, Goodwine's takes it further, adding to the Queen's sorrow. She delivers a euphuistic speech that reflects her distress:

But when a moneth was past and no tidings brought to the King of his sonne: Oh the pitiefull outcries and continuall laments that both the King, the Queene and all the Court made, was farre exceeding my capacitie to conceive and much more my pen to write: But the Quene (whose tender care of her only sonne was greater than the rest, upon the present returne of the posts) sounded with greif, and remaining in this extasie the space of an houre, at length comming to her self beganne her exclames in this sort. Oh ungentle heavens by whose mightie powers all terrestriall things are governed, what disasters do you continually heap upon Our heads? oh accursed nature that thus unnaturallye thou shouldest bereave mee of the joy of my soule, when my only solace rested in the happie sight of my *Blanchardine*: and thou accursed earth, why hast thou given him leave to walke on thee from the sight of his Parents, whose solace is turnd to sadnes, whose mirth to mourning, whose blisse to bale, whose happines to heavines, whose life to dismall death? But ah fond Woman, what boot these bootelesse teares, these uncoth passions, and tragicall complaints, when there rests no hope of recoverie?<sup>26</sup>

This passage emphasises the Queen's emotions and feelings, instead of that of the King's as in Caxton's version. Moreover, her speech is marked by rhetorical questions when she addresses nature and the heavens ("Oh ungentle heavens"; "oh accursed nature"). In addition, a series of parallelisms containing antithetic words stress the sudden switch from felicity to sadness ("whose solace is turnd to sadnes, whose mirth to mourning, whose blisse to bale, whose happines to heavines, whose life to dismall death"). Finally this truly euphuistic paragraph conveys a typical musicality: repetitions of the sound /s/ in "oh accursed nature that thus unnaturallye thou shouldest bereave mee of the joy of my soule, when my only solace rested in the happie sight of my *Blanchardine*"; use of alliterations in parallelisms (solace / sadness; mirth / mourning, bliss / bale, happiness / heaviness). All of these elements add balance and rhythm to the Queen's complaint, further amplifying her distress.

Second, there are compelling gender implications in the two English versions as the use of classical intertextuality illustrates. Both were published in the overarching context of the *Querelle des Femmes* – a European debate on the condition of women that stretched from the medieval Christine de Pisan into the 17<sup>th</sup> century, and which is sometimes translated into English as the Battle of the Sexes. The very fact that Margaret Beaufort commissioned Caxton's *Blanchardyn* immediately calls for attention.

Caxton shares his interpretation of the romance with his readers in his prologue:

[I] knewe wel that the storye of hit was honeste and Joyefull to all vertuose yong noble gentylnen and wymmen for to rede therin, as for their passe tyme; for under correction, in my Jugement / it is as requesyte other whyse to rede in Auncyent hystories of noble fayttes and valiaunt actes of armes and warre, whiche have ben achieved in olde tyme of many noble prynces, lords, and knyghtes / as wel for to see and knowe their walyauntnes for to stande in the special grace and love of their

ladyes, And in lykewyse for gentyl yonge ladyes and damoyseyllys, for to lerne to be stedfast and constaunt in their parte to theym that they ones have promised and agreed to suche as have putte their lyves ofte in Jeopardye for to playse them to stande in grace, As it is to occupye them and studye over moche in bokes of contemplacion.<sup>27</sup>

If chivalric romances were often destined to provide an example to young princes, Caxton in this instance underlines the double nature of his *Blanchardyn*, which will also be useful to young ladies who can read “bokes of contemplacion”. He explains that feats of arms were a way for young princes and knights to impress and prove their worth to a lady, and that *Blanchardyn* provided codes and a pedagogical example to both men and women on how to behave in a courteous way, making battle scenes a part and parcel of courtly romance.

Conversely, Goodwine dismissed most of the battle scenes, which shifted the impact on characterisation and the conception of love for Blanchardine and Eglantine. In Goodwine’s text, Eglantine is clearly a strategic stake for Blanchardine in order to control the city and the country. Goodwine’s disinterest in battle scenes and courtly love only reflects a tendency to redefine the text in line with a more Elizabethan conception of love.

## IV. Reviving a French medieval romance: Gender implications

In both English versions, Virgilian and Ovidian references are interwoven with the French medieval romance, which reveals a more proto-feminist approach to the reception of the French *Blancandin* and its female characters.

In part 2 chapter 8 of his rewriting, Blanchardine learns about the death of his friend Sadony and decides to leave Tormaday to help Sadony’s men resist against Alimodes. While, in Caxton’s version, Blanchardine and Eglantine kiss, Eglantine laments about his going, but he promises to return, Goodwine may have modelled here his key scene on Virgil’s sequence in *Aeneid* Book 4, which sees Aeneas leave Carthage causing Dido’s subsequent suicide. Goodwine rather narrates the lovers’ departure in the reverse order: when Blanchardine learns about Sadony’s death, he then decides to leave Tormaday. Unlike Dido, Eglantine, although reluctantly, encourages him to leave: “goe *Blanchardine* goe, and in your absence I will mourne, weepe, and wring my hands, (but withal) never cease to entreate the Gods for your speedy returne [...]”.<sup>28</sup> She then tries to keep him in Tormaday:

Thus, this poore passionate Queene sometime with sighes, sometime with teares, solicited him to stay, but his brotherly care of *Sadony* farre exceeded the Queenes perswasions. So pacing lovingly with her into the Cittie, which he found most sumptuously adorned against his coming, he sported with his fayre Quene a day or two, till his shipping was in a readiness, and then with a warlike company of brave Cavaliers, he bent his course after the Pagan *Alimodes*.<sup>29</sup>

The tone of the passage – the Queen’s lamenting, her being in a trance, the lovers walking in the sumptuous city – are reminiscent of Virgil’s epic tone. Afterwards, Blanchardine and his fleet go

through a storm – which marked, in Virgil's narrative, the beginning of Dido and Aeneas' love affair in the famous cave.

Goodwine also inserts Ovidian allusions to mythological figures in Eglantine's speech:

[...] ah too true I finde, that the constellation of my starres, with the calculation of my nativitie, have still allotted me, with *Ixion* to be rolled on the tormenting wheele, dayly to turne the stone with *Sisiphus*, and for ever to fill the bottomlesse tubs with the daughters of *Belus*: the ashes of the olde Phenix ingender anew, and with me the end of one sorrowe is the beginning of another.<sup>30</sup>

Eglantine makes references to Ixion and to the daughters of Belus, the Danaids who are destined to perform endless tasks. I find the mentions to Belus' daughters and to Phoenix particularly interesting, as both echo William Caxton's use of the figures in his *Eneydos* – his translation of Virgil's *Aeneid*, which places great emphasis on the figure of Dido. I have argued elsewhere<sup>31</sup> that Caxton's *Eneydos* draws a specific and original link between Belus and Dido-as-Fenycy since he makes him her father, thereby associating her with the Danaids:

Oute of the whiche Fenycy and prosapye auncyenne | as it is to byleve by theyr wrytyngys | yssued a kynge named Belus | After the dethe of whome | one his sone named pygmaleon succeded hym | And obteyned the Royalme of the Fenyces. He hadde also a doughter named Elysse. whiche afterwarde was named dydo and was maryed to one named Acerbe.<sup>32</sup>

Moreover, the positive image of the Phoenix rising from the ashes of its predecessor – or “engender[ing] anew”, in tune with Goodwine's adaptation of the *Aeneid* Book 4, allows for a more positive representation of the figure of Dido than is usually presented.<sup>33</sup> Indeed, instead of committing suicide, Eglantine lets Blanchardine leave and resists the subsequent siege of the city by her opponent. Goodwine thus uses a positive representation of the Queen of Carthage to bolster his 16<sup>th</sup> century rewriting of Eglantine's character – partaking, as my previous research argues, of the same mythological strategies as Caxton had used when he produced his own *Eneydos*. Thus, although he departs from Caxton's *Blanchardyn* in several ways as he adapts his narrative to 16<sup>th</sup> century tastes and interweaves episodes from different source texts, Goodwine is nevertheless faithful to Caxton's translation strategies when it comes to using a more positive representation of female characters. Successive versions of the text therefore enrich the French medieval poem, which feature such classical or mythological intertexts or allusions. Caxton's and Goodwine's rewriting strategies successively add to the French text, shaping it to a social, political and/or literary context and reflecting a more proto-feminist understanding and reception of female figures in classical and medieval literature. If the French medieval romance is revived twice, in the 15<sup>th</sup> and in the 16<sup>th</sup> centuries, its “Renaissance” does not only correspond to a resurgence of the text – it is also a complete refashioning.

## Conclusion

Though much remains to be discovered from the translations of Blanchardine, a careful and comparative examination of three versions reveals new readings of each of these texts. A philological approach allows for a more comprehensive understanding of what Goodwine's

intentions may have been as he chose to rewrite and publish his *Blanchardine*, as well as of the readership for which he was writing. Studying this non-canonical, 16<sup>th</sup> century chivalric romance adapted from a translation by Caxton almost a century earlier also emphasises how one single text could be transmitted and reshaped to different contexts, different epochs, and different readerships. Using textual transmission and comparing Caxton's fragmentary version with its source text as well as a later version of it also allows for a literary reconstruction of the lost fragments of *Blanchardyn*.

The two English versions of *Blanchardine* are complex and fairly long narratives, which have long been overlooked. In this article, I chose to focus on some specific aspects – political, commercial, and social – in order to offer a broad vision of how Caxton's output greatly impacted 16<sup>th</sup>-century literary production, through the examination of what is deemed today as a minor text. Goodwine's *Blanchardine*, while densely written, and deserves further study: rich with classical and medieval intertexts that Goodwine added and/or adapted, it also combines typical Elizabethan motives: the *theatrum mundi* metaphor, the use of euphuism, and pastoral elements, taking its cue from medieval themes and building it into a true Renaissance.

## Bibliographie

- BROWN-GRANT, Rosalind, "Mise en prose et remise en question du rôle de l'amour dans la formation de l'identité chevaleresque : l'exemple de Blancandin", in Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari and Anne Schoysman (eds), *Mettre en prose aux XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles : actes du 3<sup>e</sup> colloque de l'Association internationale d'études sur le moyen français, 28 au 31 mai 2008*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 87-95.
- COOPER, Helen, "Romance after Bosworth", *The Court and Cultural Diversity: Selected Papers from the Eight Congress of the International Courtly Literature Society*, in Evelyn Mullally and John Thompson (eds), Woodbridge, D.S. Brewer, 1997, p. 149-157.
- MISH, Charles C., "Black Letter as a Social Discriminant in the Seventeenth Century", *PMLA*, 68.3 (1953), p. 627-630.
- DE RICCI, Seymour, *A Census of Caxtons*, Oxford, Oxford University Press, 1909.
- McKERRROW, R. B., "Edward Alde as a typical trade printer", *The Library*, 10.2 (1929), p. 121-162.
- GUENTHE, Leah, "'To Parley Euphuism': fashioning English as a linguistic fad", *Renaissance Studies*, 16.1 (2002), p. 24-35.
- JOVANOVI, Ksenija (ed), "Les versions en prose de *Blancandin et l'Orgueilleuse d'Amours*, édition accompagnée d'une étude philologique, de notes et d'un glossaire", unpublished Ph.D. dissertation, Université de Strasbourg, 1962.
- LESSER, Zachary, "Typographic Nostalgia: Play-Reading, Popularity, and the Meanings of Black Letter," in Marta Straznicky (ed.), *The Book of the Play: Playwrights, Stationers, and Readers in Early Modern England*, Amherst and Boston, University of Massachusetts Press, 2006, p. 99-126.

SCHUTTE, Valerie, "Royal Tudor Women as Patrons and Curators," *Early Modern Women*, 9.1 (2014), p. 79-88.

## Notes

<sup>1</sup> Thomas Pope Goodwine, *The Moste Pleasaunt Historye of Blanchardine, Sonne to the King of Friz; and the faire Lady Eglantine Queene of Tormaday, (surnamed) the proud Ladye in Love*. London, [Edward Allde] for William Blackwall 1595. STC (2nd ed.) / 2135.

<sup>2</sup> Goodwine, *Blanchardine*, [sig. A2<sup>v</sup>].

<sup>3</sup> William Caxton, *Blanchardyn and Eglantine*. Westminster, printed William Caxton, 1489. STC (2nd ed.) / 3124.

<sup>4</sup> For critical editions of the prose version of the French *Blancandin*, see *Blancandin et l'Orgueilleuse d'amours : Versioni in prosa del XV secolo*, Rosa Anna Greco (ed), Alexandrie, Edizioni dell'Orso, 2002, and « Les versions en prose de *Blancandin et l'Orgueilleuse d'Amours*, édition accompagnée d'une étude philologique, de notes et d'un glossaire », Ksenija Jovanovic (ed). Diss, Université de Strasbourg, 1962. One of the copies (Bibliothèque Nationale de France. Département des Manuscrits Cote : Français 24371) is available at Gallica.

<sup>5</sup> The copy can be consulted at the University of Manchester Library website.

<sup>6</sup> Caxton, *Blanchardyn*, [unsigned].

<sup>7</sup> Valerie Schutte, "Royal Tudor Women as Patrons and Curators", *Early Modern Women*, 9.1 (2014), p. 80.

<sup>8</sup> Helen Cooper, "Romance after Bosworth," *The Court and Cultural Diversity: Selected Papers from the Eight Congress of the International Courtly Literature Society*, Evelyn Mullally and John Thompson (eds), Woodbridge, D.S. Brewer, 1997, p.152.

<sup>9</sup> I conducted a comparative study between all three versions as part of my unpublished Master's thesis, "Édition critique de *The Most Pleasant History of Blanchardine* (1595), et étude comparée des réécritures anglaises du roman français *Blancandin et l'Orgueilleuse d'Amours* (XIII<sup>e</sup> siècle)", under the supervision of Nathalie Vienne-Guerrin and Agnès Lafont, University of Paul Valéry – Montpellier 3, 2012, p.30-76.

<sup>10</sup> Goodwine, *Blanchardine*, [sig. A2<sup>v</sup>].

<sup>11</sup> R. B. McKerrow, "Edward Allde as a typical trade printer", *The Library*, 10.2 (1929), p. 121.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>13</sup> See Zachary Lesser, "Typographic Nostalgia: Play-Reading, Popularity, and the Meanings of Black Letter," in Marta Straznicky (ed.), *The Book of the Play: Playwrights, Stationers, and Readers in Early Modern England*, Amherst and Boston, University of Massachusetts Press, 2006, p.99-126.

- 
- <sup>14</sup> Charles C. Mish, « Black Letter as a Social Discriminant in the Seventeenth Century », *PMLA*, 68.3 (1953), p. 628.
- <sup>15</sup> Cécile Decaix, "Édition critique de *The Most Pleasant History of Blanchardine* (1595), p. 30-76.
- <sup>16</sup> The name Raimbault le Frison is in turn inspired by another romance, *Rambaux de Frise*. As Rosalind Brown-Grant notes: "Drawing on a number of epic, pious, and romance themes, it is connected to the prose *Blancandin* in also situating its plot in the kingdom of Frisia, and indeed, the name given to the hero's son in this earlier romance is that of 'Raimbault le Frison'" (Rosalind Brown-Grant, "Mise en prose et remise en question du rôle de l'amour dans la formation de l'identité chevaleresque: l'exemple de *Blancandin*", in Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari and Anne Schoysman (eds), *Mettre en prose aux XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle : actes du 3e colloque de l'Association internationale d'études sur le moyen français, 28 au 31 mai 2008*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 36 n.113.
- <sup>17</sup> Anon., *Blancandin*, [fol. 117].
- <sup>18</sup> Goodwine, *Blanchardine*, [sig. K3].
- <sup>19</sup> Thomas Pope Goodwine, [*The moste pleasaunt historye of Blanchardine*], London, G. Shaw for W[illiam] Blackwall, 1597. STC (2nd ed.) / 3126.
- <sup>20</sup> Goodwine, *Blanchardine*, [sig. B4v].
- <sup>21</sup> "All the world's a stage, / And all the men and women merely players," William Shakespeare, *As You Like It*, ed. Juliet Dusinberre, London, Arden Shakespeare, 2006, (II.7.139-140).
- <sup>22</sup> Leah Guenther, "'To Parley Euphuism': fashioning English as a linguistic fad", *Renaissance Studies*, 16.1 (2002), p. 24-35.
- <sup>23</sup> Anon., *Blancandin*, [fol. 53v].
- <sup>24</sup> *Id.*
- <sup>25</sup> Caxton, *Blanchardyn*, [sig. A3v-A4].
- <sup>26</sup> Goodwine, *Blanchardine*, [sig. B1].
- <sup>27</sup> Caxton, *Blanchardyn*, [unsigned].
- <sup>28</sup> Goodwine, *Blanchardine*, [sig. F2].
- <sup>29</sup> *Id.*
- <sup>30</sup> Goodwine, *Blanchardine*, [sig F1v-F2].
- <sup>31</sup> Cécile Decaix, *L'Eneydos de William Caxton (1490) : sur les traces d'un traducteur de Virgile dans la première modernité anglaise*, unpublished PhD dissertation, University of Paul Valéry – Montpellier 3, 2019, unpublished, p. 86-94. See also Cécile Decaix, « 'O the fortitude viryle of wymmen': Dido's 'exceptional' status in William Caxton's *Eneydos* (1490)", *Études Médiévales Anglaises* 93 (2020), p. 39-58.

---

<sup>32</sup> Caxton, *Eneydos*, [sig. B8].

<sup>33</sup> In the *Aeneid*, Dido is also commonly referred to as Elissa and Fenyce/Phoenice (as she originates from Phoenicia) ; and the word Phoenix both referred to Phoenicia as a region and to the mythical bird.

## Cécile Decaix

---

Cécile Decaix (académie de Rennes) travaille sur William Caxton, imprimeur et traducteur de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, et analyse son rôle actif dans la circulation et la réception de textes antiques et médiévaux en Angleterre à l'époque Tudor. Son doctorat, mené sous la direction de Jean-Christophe Mayer et soutenu en 2019, portait sur l'*Eneydos* de Caxton (1490) – la première traduction en anglais imprimée de l'*Énéide* de Virgile – et plus particulièrement sur la figure de Didon. Ses projets incluent la réalisation d'une édition numérique d'*Eneydos*.

---

N° 16 | 2022

Views on and from the Renaissance

# Traduction et (re)naissance de la poésie anglaise à l'époque élisabéthaine

**Laetitia Sansonetti**

Publication en ligne le 10 février 2022

## > Pour citer ce document

Laetitia Sansonetti, « Traduction et (re)naissance de la poésie anglaise à l'époque élisabéthaine », *Shakespeare en devenir* [En ligne], n°16, 2023, mis à jour le 25/01/2024, URL : <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=2736>.



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0.  
Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC 3.0. Attribution | Pas d'utilisation commerciale.

Pour tous les articles mis en ligne avant le 01/01/2020, la reproduction et la représentation sont formellement interdites sauf autorisation expresse du titulaire des droits.

## RÉSUMÉS

Cet article s'inscrit dans le cadre de mon projet de recherche « Traduction et polyglossie dans l'Angleterre de la première modernité » (financé par l'Institut Universitaire de France). Consacré à *The Arte of English Poesie* de George Puttenham (1589), il confronte l'évaluation de l'activité de traduction par Puttenham et sa propre pratique dans son traité. Dans le double contexte de la multiplication des traductions (et adaptations, imitations) publiées à l'époque élisabéthaine et des tentatives de parvenir à une définition de la poésie à la même période, le jugement porté par Puttenham sur les traducteurs s'inscrit dans une entreprise de construction d'un canon caractérisée par la conscience aiguë de la perspective historique. Mobilisant à la fois la valeur descriptive et prescriptive des exemples qu'il donne, il façonne une génération de poètes élisabéthains, tout en esquissant une histoire littéraire de la poésie anglaise, jalonnée de figures comme Lydgate et Chaucer, ou encore Gower, qu'il compare à des poètes Tudor comme Wyatt et Surrey.

## MOTS-CLÉS

canon littéraire, histoire littéraire, poésie élisabéthaine, George Puttenham, *Tottel's Miscellany*, traduction

## ABSTRACT

This article is part of my research project on "Translation and Polyglossia in Early Modern England" (funded by Institut Universitaire de France). Focussing on *The Arte of English Poesie* (1589), I look at Puttenham's assessment of translation alongside his own practice in his treatise. Viewed against the twin backdrop of the many translations (and adaptations, imitations) published in the Elizabethan period and of the attempts to provide a definition of poetry over the same period, Puttenham's arraignment of translators is part of a canon-making endeavour characterised by a sharp awareness of historical perspective. Playing on the descriptive and prescriptive functions of example-giving, he fashions a generation of contemporary Elizabethan poets, at the same time as he sets up landmarks in the literary history of English poetry, looking back to older figures such as Lydgate and Chaucer, or Gower, and contrasting them with Tudor poets such as Wyatt and Surrey.

## KEYWORDS

canon-making, Elizabethan poetry, literary history, George Puttenham, *Tottel's Miscellany*, translation

## I. Poésie et traduction en Angleterre à la fin du seizième siècle

Dans la « préface ou apologie » qui suit la dédicace à sa marraine la Reine Élisabeth I<sup>re</sup> et précède sa traduction du *Roland furieux* de l'Arioste, John Harington prend à partie un ouvrage anonyme paru deux ans auparavant et qui semble jeter l'anathème sur la traduction poétique<sup>1</sup> :

Neither do I suppose it to be greatly behoofull for this purpose, to trouble you with the curious definitions of a Poet and Poesie, and with the subtill distinctions of their sundrie kinds, nor to dispute how high and supernaturall the name of a Maker is, so christned in English by that vnknowne Godfather, that this last yeare saue one, viz. 1589. set forth a booke, called the Art of English Poetrie: and least of all do I purpose to bestow any long time to argue, [...] whether Master *Faire* translating *Virgil*, Master *Golding* translating *Ouids* Metamorphosis, and my selfe in this worke that you see, be any more then versifiers, as the same *Ignoto* termeth all translators [. ...] For though the poore gentleman laboreth greatly to proue, or rather to make Poetrie an art, and reciteth as you may see in the plurall number, some pluralities of patternes, and parcels of his owne Poetrie, with diuers peeces of Partheniads and hymnes in praise of the most praise-worthy: yet whatsoeuer he would proue by all these, sure in my poore opinion he doth proue nothing more plainly, then that which M. *Sidney* and all the learned sort that haue written of it do pronounce, namely that it is a gift and not an art (¶iij r<sup>o</sup>)<sup>2</sup>.

Il est facile de reconnaître George Puttenham et son *Arte of English Poesie*, lequel établit en effet dès le premier chapitre du premier livre une différence entre l'acte créateur du poète (en vertu de l'étymologie grecque du terme) et le travail du traducteur, modeste versificateur :

A Poet is as much to say as a maker. And our English name well conformes with the Greeke word: for of ποιῆν to make, they call a maker Poeta. [...] Euen so the very Poet makes and contriues out of his owne braine both the verse and matter of his poeme, and not by any foreine copie or example, as doth the translator, who therefore may well be sayd a versifier, but not a Poet (C r<sup>o</sup>)<sup>3</sup>.

Face à ce qu'il dénonce comme l'étalage ridicule d'une érudition gratuite et stérile, Harington revendique la légitimité de son entreprise : « I would wish to be called rather one of the not worst translators, then one of the meaner makers » (1591, ¶viiij r<sup>o</sup> ; 1972, p.14). Il mobilise également ses propres autorités contemporaines, notamment Philip Sidney, auteur d'un art poétique pas encore publié au moment où Harington fait paraître son *Orlando furioso in heroical verse* (ce ne sera le cas qu'en 1595, presque dix ans après la mort de Sidney) mais qui circulait depuis les années 1580<sup>4</sup>. Remontant plus loin dans le temps, il renvoie à deux figures appartenant à la première moitié du siècle mais dont les poèmes n'ont été publiés qu'en 1557, soit à la toute fin du bref règne de Marie Tudor, et dont il fait les premiers représentants d'une entreprise de purification de la langue anglaise : « the Earle of Surrey, and Sir Thomas Wiat, that are yet called the first refiners of the English tong, were both translators out of Italian » (1591, ¶lviiij r<sup>o</sup> ; 1972, p. 14). Henry Howard, comte de Surrey (1516/1517-1547), et Thomas Wyatt (1503-

1542) ont en effet contribué à importer la poésie italienne par leurs traductions et adaptations des poèmes de Pétrarque, publiées en 1557 dans le recueil que l'on désigne communément du nom de son éditeur, *Tottel's Miscellany*<sup>5</sup>. Le terme utilisé par Harington pour désigner Wyatt et Surrey, « refiners », fait d'ailleurs écho à l'adresse au lecteur qui figure dans le paratexte de *Tottel's Miscellany* :

If parhappes some mislike the *statelinesse* of stile remoued from the *rude skil* of common earee: I aske help of the learned to defende their learned frendes, the authors of this woork. And I exhort the vnlearned, by reding to learne to bee more skilfull, and to *purge that swinelike grossenesse*, that maketh the swete maierome not to smell to their delight<sup>6</sup>.

Mauvaise foi de polémiste mise à part (car l'étymologie de « poète », véritable lieu commun, se trouve dans de nombreux traités, à commencer par celui de Sidney lui-même<sup>7</sup>), l'opposition entre le poète-créateur et le traducteur-versificateur n'est pas aussi tranchée chez Puttenham que ne pourrait le laisser supposer la première phrase de son traité. Sur certains points, et notamment le rôle de la traduction dans l'enrichissement de la langue, mais aussi le choix des modèles et références contemporains qui forment un canon poétique, les deux textes, la préface de Harington et le traité de Puttenham, se rejoignent. Plus largement, ils s'inscrivent dans un mouvement qui se renforce vers la fin du siècle (et du règne d'Élisabeth I<sup>re</sup>), celui de la constitution d'une génération de poètes élisabéthains, justement caractérisés par leur assimilation de modèles étrangers – classiques, mais aussi, de plus en plus, continentaux et en langue vulgaire – grâce à la traduction et l'imitation<sup>8</sup>.

## II. Art poétique, histoire littéraire et histoire des traductions

En faisant commencer l'histoire de l'enrichissement de la langue anglaise par la littérature à la période Tudor, Harington laisse de côté les auteurs plus anciens, comme Chaucer, qu'il mentionne pour servir de contrepoint dans sa défense de la valeur morale du poème de l'Arioste et dénoncer l'hypocrisie des critiques du *Roland furieux* qui se délectent et se réclament de Chaucer : « yet me thinkes I can smile at the finesse of some, that will condemne him, and yet not onely allow, but admire our *Chawcer*, who both in words and sence, incurreth far more the reprehension of flat scurrilitie » (1591, ¶vij r° ; 1972, p. 12). Qu'il s'agisse de George Gascoigne dans *Certayne notes of Instruction* (« our father *Chawcer* », « our Mayster and Father *Chawcer*<sup>9</sup> »), de Philip Sidney (« so in our English, wer *Gower*, and *Chawcer*, after whom, encoraged & delighted with their excellent foregoing, others haue folowed to bewtify our mother toong, aswel in the same kind as other arts » [B2 r°]), de William Webbe (« the God of English Poets » [1586, Cij r° ; 2016, p. 78]) ou de Puttenham (« father of our English Poets » [I.8 et III.19 : 1589, Dij v° et Bbiiij r° ; 2007, p. 107 et 309]), la tendance dans les catalogues historiques est à l'hagiographie quand il est question de Chaucer, qu'Edmund Spenser appellera « well of English undefiled<sup>10</sup> ». Certains rejettent toutefois cette figure tutélaire dans un passé révolu, comme Sidney lorsqu'il fait remarquer :

*Chawcer* vndoubtedly did excellently in his *Troilus* and *Creseid*: of whome trulie I knowe not whether to meruaile more, either that hee in that mistie time could see so clearly, or that wee in this cleare age, goe so

stumblingly after him. Yet had hee great wants, fit to be forgiuen in so reuerent an Antiquitie. (H3 v°)

L'édition des œuvres de Chaucer qui paraît en 1598 sous la direction de Thomas Speght confirme dès le titre (et le paratexte annoncé) le caractère « ancien » de ces œuvres : *The workes of our antient and learned English poet, Geffrey Chaucer, newly printed. In this impression you shall find these additions: 1 His portraiture and progenie shewed. 2 His life collected. 3 Arguments to euery booke gathered. 4 Old and obscure words explained. 5 Authors by him cited, declared. 6 Difficulties opened. 7 Two bookes of his, neuer before printed.* Au doublon « ancient and learned » fait écho un autre doublon, « old and obscure » : la langue du vénérable Chaucer n'est peut-être plus directement compréhensible aux Anglais de la fin du seizième siècle<sup>11</sup>.

Père fondateur relégué dans les brumes du passé alors même qu'une nouvelle édition de ses œuvres vient de paraître, Chaucer (1340-1400), associé à John Gower (1330-1408) et John Lydgate (1370-1451), est également qualifié d'« ancien » dans une anthologie poétique publiée en 1600, *Belvedere* :

In this first Impression, are omitted the Sentences of Chaucer, Gower, Lidgate, and other auncient Poets, because itw as not knowne how their forme would agree with these of ten syllables only, and that sometimes they exceed the compasse herein obserued, hauing none but lineall and couplet sentences<sup>12</sup> [...] (Q6 r°)

Bien que ne formant pas vraiment une « génération » (Lydgate est plus tardif que Chaucer et Gower), ces trois poètes sont ici rapprochés pour être opposés par leur technique à la mode poétique du moment. Celle-ci est au décasyllabe (par opposition à des vers plus longs) et à la pointe épigrammatique qui condense le sens en quelques mots que l'on peut isoler et extraire de leur contexte. Ce constat descriptif de l'évolution des modes poétiques dans l'anthologie *Belvedere* fait écho à la remarque prescriptive de Puttenham une dizaine d'années plus tôt : « Our maker therefore at these dayes shall not follow *Piers plowman* nor *Gower* nor *Lydgate* nor yet *Chaucer*, for their language is now out of vse with vs » (III.4 : 1589, Rij v° ; 2007, p. 229). Mentionnés dans une perspective historique, ces vénérables anciens ne sont pas destinés à servir de modèles, mais à marquer un jalon dans un processus dont l'aboutissement et le point culminant est le moment présent.

La particularité de Puttenham parmi ces catalogues historiques est d'insister sur le statut de traducteur de ces pères fondateurs, soulignant le caractère dérivé de leur production poétique :

*Chaucer*, with *Gower*, *Lidgat* and *Harding* for their antiquitie ought to haue the first place, and *Chaucer* as the most renowmed of them all, for the much learning appeareth to be in him aboue any of the rest. And though many of his bookes be but bare translations out of the Latin & French, yet are they wel handled, as his bookes of *Troilus* and *Cresseid*, and the Romant of the Rose, whereof he translated but one halfe, the deuice was *John de Mehunes* a French Poet, the Canterbury tales were *Chaucers* owne inuention as I suppose, and where he sheweth more the naturall of his pleasant wit, then in any other of his workes, his similitudes comparisons and all other descriptions are such as can not be amended. [...] *Gower* sauing for his good and graue moralities, had nothing in him highly to be commended, for his verse was homely and

without good measure, his wordes strained much deale out of the French writers, his ryme wrested, and in his inuentions small subtiltie [...]. *Lydgate* a translatur onely and no deuiser of that which he wrate, but one that wrate in good verse<sup>13</sup>. (I.31 : 1589, II r°-v° ; 2007, p. 149)

On reconnaît là l'opposition entre invention et traduction, le poète-créateur et le traducteur-versificateur, établie aux premières lignes du traité pour la plus grande irritation de John Harington. Elle se double d'une autre opposition structurante, celle entre poésie rimée et non rimée, elle aussi ancrée dans la perspective historique de Puttenham (et d'autres comme Webbe avant lui) : Chaucer et Lydgate, notamment, sont appelés « our auncient rymers » (1589, II.4, L v° ; 2007, II.5, p. 164). Or, l'utilisation de la rime est présentée par Puttenham et par Webbe comme une importation de pratiques à l'origine « barbares » héritées du latin tardif et surtout des poésies vernaculaires que cette première génération a traduites en anglais<sup>14</sup>.

Cette double spécificité dans son traitement chronologique (l'insistance sur le statut de traducteur et sur l'utilisation de la rime par Chaucer et ses contemporains) permet en réalité à Puttenham de relancer l'histoire littéraire anglaise en lui donnant un nouveau commencement. Une deuxième génération de pères fondateurs apparaît donc, celle de Wyatt et Surrey :

In the latter end of the same kings raigne sprong vp a new company of courtly makers, of whom Sir *Thomas Wyat* th'elder & *Henry Earle* of Surrey were the two chieftaines, who hauing trauailed into Italie, and there tasted the sweete and stately measures and stile of the Italian Poesie as nouices newly crept out of the schooles of *Dante Arioste* and *Petrarch*, they greatly polished our rude & homely maner of vulgar Poesie, from that it had bene before, and for that cause may iustly be sayd the first reformers of our English meetre and stile. (I.31 : 1589, Hiiiij v°-I r° ; 2007, p. 148)

On trouve dans ce passage des échos de l'adresse au lecteur de *Tottel's Miscellany* et l'anticipation de l'expression choisie par Harington dans le cadre d'une tournure passive sans agent (« that are yet called the first refiners... ») qui pourrait être une autre allusion indirecte à Puttenham. À la différence de la première génération, Wyatt et Surrey ne sont pas qualifiés de « traducteurs » par Puttenham, qui prend soin de varier les quasi-synonymes :

*Henry Earle* of Surrey and Sir *Thomas Wyat*, betweene whom I finde very litle difference, I repute them (as before) for the two chief lanternes of light to all others that haue since employed their pennes vpon English Poesie, their conceits were loftie, their stiles stately, their conueyance cleanly, their termes proper, their meetre sweete and well proportioned, in all imitating very naturally and studiously their Maister *Francis Petrarcha*<sup>15</sup>. (I.31 : 1589, I v° ; 2007, p. 150)

Ni « traducteurs » ni « versificateurs » ni « rimailleurs », Wyatt et Surrey se voient attribuer le qualificatif de « créateurs » qui les place du côté de la création poétique digne de louange et d'imitation : « th'Earle of Surrey with Syr Thomas Wyat the most excellent makers of their time » (III.16 : 1589, Viiij r° ; 2007, p. 258).

Dès lors, les traducteurs suivants dans la chronologie Tudor semblent ne plus devoir redouter la critique :

Afterward in king *Edward* the sixths time came to be in reputation for the same facultie *Thomas Sternehold*, who first translated into English certaine Psalmes of Daud, and *Iohn Hoywood* the Epigrammatist who for the myrth and quicknesse of his conceits more then for any good learning was in him came to be well benefited by the king. But the principall man in this profession at the same time was Maister *Edward Ferrys* a man of no lesse mirth & felicitie that way, but of much more skil, & magnificence in this meeter, and therefore wrate for the most part to the stage, in Tragedie and sometimes in Comedie or Enterlude, wherein he gaue the king so much good recreation, as he had thereby many good rewardes. In Queenes *Maries* time florished aboue any other Doctour *Phaer* one that was well learned & excellently well translated into English verse Heroicall certaine bookes of *Virgils Aeneidos*. Since him followed Maister *Arthure Golding*, who with no lesse commendation turned into English meetre the *Metamorphosis of Ouide*, and that other Doctour, who made the supplement to those bookes of *Virgils Aeneidos*, which Maister *Phaer* left vndone. (I.31 : 1589, I r° ; 2007, p. 149)

Il est à remarquer que, dans l'ordre du texte, le catalogue débute par un parcours rapide de Chaucer jusqu'à Turberville, et d'autres dont le nom est passé sous silence, avant de faire un retour rétrospectif pour affirmer l'antériorité, et donc la primauté, de Chaucer, Gower et Lydgate, tout en insistant sur le statut dérivé de leur production. Lorsque Phaer et Golding sont mentionnés une seconde fois dans le même chapitre, ce sont leurs qualités en tant que traducteurs qui sont mises en avant : « Phaer and Golding for a learned and well corrected verse, specially in translation cleare and very faithfully answering their authours intent » (I.31 : 1589, Iij r° ; 2007, p. 151). La dynastie Tudor semble donc constituer un point de bascule pour l'activité de traduction, dont le statut secondaire qui la caractérise dans les mentions de la première génération de pères fondateurs s'efface pour laisser la place à une évaluation des qualités démontrées dans et par la traduction : la deuxième génération est jugée sur sa capacité à importer des modèles pour l'enrichissement de la langue poétique anglaise, mais aussi sur des critères qui n'étaient pas apparus auparavant, comme la fidélité à l'auteur original. Contrairement aux conclusions ironiques que tire Harington dans sa préface, ni Phaer ni Golding ne sont qualifiés de « versificateurs » par Puttenham. On pourrait y voir la trace d'une distinction de prestige entre classiques et œuvres en langue vulgaire : si c'est une tâche louable que de traduire en langue vernaculaire les grands textes littéraires grecs et latins (ou des textes bibliques), car cette pratique contribue à enrichir la langue et la poésie<sup>16</sup>, peut-être les transferts entre langues vulgaires (de statut égal entre elles) devraient-ils prendre des formes plus indirectes ne relevant pas de la « traduction<sup>17</sup> ».

C'est dans un contexte de rivalité entre langues vulgaires que s'éclaire en effet le rapport complexe de Puttenham à la traduction. Plus précisément, les bornes chronologiques du catalogue des auteurs illustres en langue anglaise qui clôt le livre 1 sont déterminées par l'émergence de l'anglais en tant que langue littéraire au quatorzième siècle (règnes d'Édouard III [1327-1377] et de Richard II [1377-1399]) ; avant cette période, affirme Puttenham, les conséquences du mélange entraîné par la Conquête normande ont été nuisibles à la production littéraire :

because before their times by reason of the late Normane conquest, which had brought into this Realme much alteration both of our langage and lawes, and there withall a certain martiall barbarousnes,

whereby the study of all good learning was so much decayd, as long time after no man or very few entended to write in any laudable science: so as beyond that time there is litle or nothing worth commendation to be founde written in this arte<sup>18</sup>. (I.31 : 1589, Hiiij v° ; 2007, p. 147)

La traduction émerge quand cesse le mélange et que les deux langues, ici l'anglais et le français, sont reconnues comme distinctes<sup>19</sup>. La première génération de traducteurs (depuis le français) est donc également celle qui permet de fonder la littérature anglaise en propre. Si la deuxième génération de traducteurs entre langues vulgaires, celle de Wyatt et Surrey, avait davantage « imité » que traduit la poésie italienne, la troisième génération, celle des auteurs actifs dans le dernier quart du seizième siècle (Puttenham meurt en 1590), est parfois critiquée pour son manque de discrimination et sa tendance à mélanger les langues, « vice » que Puttenham nomme « *Soraismus* » :

Another of your intollerable vices is that which the Greekes call *Soraismus*, & we may call the [mingle mangle] as when we make our speach or writings of sundry languages vsing some Italian word, or French, or Spanish, or Dutch, or Scottish, not for the nonce or for any purpose (which were in part excusable) but ignorantly and affectedly<sup>20</sup> [...] (III.22 : 1589, Eeiiij r° ; 2007, p. 338)

Et justement ce mélange est pour lui le signe que le traducteur outrepassa sa fonction pour se présenter frauduleusement en créateur, important les mots d'un poète étranger sans indiquer la source, faisant passer sa traduction pour un original : « pilfring other mens deuises from them & conuerting them to his owne vse ». Si le statut de traducteur reste bien distinct de celui de poète-créateur, il n'en possède pas moins sa propre légitimité : « so would I not haue a translatur be ashamed to be acknowen of his translation » (III.22 : 1589, Eeiiij v° ; 2007, p. 339). Si Harington déclarait ironiquement qu'il préférerait être un traducteur pas trop mauvais plutôt qu'un créateur médiocre, pour Puttenham mieux vaut être un versificateur qu'un voleur.

### III. Le traducteur-poète et le poète-traducteur

Les exemples de ce « vice » donnés par Puttenham illustrent la congruence entre le recours abusif à la rime et l'importation de mots étrangers par des poètes présentés comme des traducteurs davantage que des créateurs. Le premier d'entre eux, dans l'ordre chronologique et par ordre de citation dans le traité, est John Gower, dont le procédé (pas encore nommé « *Soraismus* » à ce stade) est imité par des rimailleurs plus récents et critiqué au livre 2 (qui étudie la « proportion poétique ») :

Such men were in effect the most part of all your old rimers and specially Gower, who to make vp his rime would for the most part write his terminant sillable with false orthographie, and many times not sticke to put in a plaine French word for an English, & so by your leaue do many of our common rimers at this day: as he that by all likelihood, hauing no word at hand to rime to this word [*ioy*] he made his other verse ende in [*Roy*] saying very impudently thus,  
*O mightie Lord of loue, dame Venus onely ioy*  
*Who art the highest God of any heauenly Roy.*  
Which word was neuer yet receiued in our language for an English

word. Such extreme licentiousnesse is vtterly to be banished from our schoole, and better it might haue bene borne with in old riming writers, bycause they liued in a barbarous age, & were graue morall men but very homely Poets, such also as made most of their workes by translation out of the Latine and French tounge, & few or none of their owne engine as may easely be knowen to them that list to looke vpon the Poemes of both languages. (1589, II.8, Liiij r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup> ; 2007, II.9, p. 171)

Le même distique rimé est cité une nouvelle fois pour servir d'illustration à la définition du soraïsme au livre 3, sans que son auteur ne soit mentionné ; la phrase que j'ai citée plus haut se conclut ainsi :

[...] but ignorantly and affectedly as one that said vsing this French word *Roy*, to make ryme with another verse, thus.  
*O mightie Lord of loue, dame Venus onely ioy,*  
*Whose Princely power exceedes ech other heauenly roy.* (III.22 : 1589, Eeiiij r<sup>o</sup> ; 2007, p. 338)

Les deux versions de la citation, légèrement différentes pour le second vers, sont en réalité deux approximations d'un distique que l'on trouve chez George Turberville et non chez John Gower :

O Mightie Lorde of Loue  
 Dame *Venus* onely ioy,  
 Whose Princely powre doth farre surmount  
 all other heauenly Roy<sup>21</sup>:

Or, Turberville (1540 ?-1610 ?) figurait explicitement dans la liste des poètes élisabéthains concluant le catalogue des auteurs élisabéthains dignes de mention :

that noble Gentleman Edward Earle of Oxford, Thomas Lord of Bukhurst, when he was young, Henry Lord Paget, Sir Philip Sydney, Sir Walter Rawleigh, Master Edward Dyar, Maister Fulke Greuell, Gascon, Britton, Turberuille and a great many other learned Gentlemen, whose names I do not omit for enuie, but to auoyde tediousnesse, and who haue deserued no little commendation<sup>22</sup>. (I.31 : 1589, I r<sup>o</sup> ; 2007, p. 149)

Si l'on navigue entre les trois livres<sup>23</sup>, on perçoit certaines contradictions, ou du moins tensions, dans la construction d'un canon poétique anglais. Dans le cas de Turberville, peut-être cité de mémoire, les deux versions ne se contentent pas de reproduire la rime fautive qui introduit indûment (selon Puttenham) un mot français (alors que « joy », lui aussi d'origine française, est sans doute considéré comme naturalisé<sup>24</sup>) par manque de créativité en anglais, elles en corrigent la métrique. En effet, les distiques de Turberville reposent sur une alternance entre alexandrin et quatorzain (mètre jugé trop long par Puttenham<sup>25</sup>), chacun réparti sur deux lignes (6/6 et 8/6), alors que dans les reformulations de Puttenham les deux vers sont des alexandrins présentés sur une seule ligne chacun (*heavenly* est dissyllabique et *power* monosyllabique). Entre le livre 1, où son nom partage les louanges accordées aux poètes anglais, le livre 2, où une citation déformée tirée de son recueil *Epitaphes, epigrams, songs and sonets* est attribuée à Gower et critiquée pour la faiblesse de sa rime, et le livre 3, où la même citation, également déformée et désormais anonyme, sert d'illustration à un « vice » poétique contemporain, Turberville perd de son autorité, c'est-à-dire à la fois son identité en tant qu'auteur (créateur) et

sa légitimité à servir de modèle. La progression chronologique du livre 1 est aplatie, ce qui donne la double impression qu'il n'y a pas eu de progrès dans la poésie anglaise depuis Gower et que ce qui est imité par les contemporains dans la poésie des pères fondateurs, ce sont les faiblesses et non les beautés.

Si l'attaque contre Turberville repose peut-être indirectement sur ses imitations de poèmes de Wyatt, eux-mêmes imités de Pétrarque<sup>26</sup>, autant que sur son recours à des mots étrangers pour faciliter la rime, la critique du poète John Southern s'inscrit délibérément dans le cadre de la réflexion sur les rapports entre poésie et traduction<sup>27</sup>. Dans le paragraphe consacré au soraïsme, Ronsard est cité en exemple pour ses traductions du grec et leur adaptation au contexte français. Son épigone anglais se voit non seulement reprocher sa reproduction mimétique autant que tacite des techniques d'adaptation de Ronsard, mais aussi son utilisation de mots français directement pris chez Ronsard. Southern, qui n'est jamais nommé dans le passage alors que le nom de Ronsard figure plusieurs fois, devient pour Puttenham le prototype du versificateur-voleur. La réduction à l'anonymat semble servir de punition à Southern, qui avait lui-même passé sous silence le nom de son illustre modèle. Le cas de Ronsard permet de démontrer le potentiel créatif de la traduction, qui favorise l'épanouissement de la langue-cible. Son imitateur anglais n'a pas su actualiser ce potentiel, se contentant de reproduire les mots et les stratégies rhétoriques du poète français :

Another of reasonable good facilitie in translation finding certaine of the hymnes of *Pyndarus* and of *Anacreons odes*, and other *Lirickes* among the Greekes very well translated by *Rounsard* the French Poet, & applied to the honour of a great Prince in France, comes our minion and translates the same out of French into English, and applieth them to the honour of a great noble man in England (wherein I commend his reuerent minde and duetie) but doth so impudently robbe the French Poet both of his prayse and also of his French termes, that I cannot so much pitie him as be angry with him for his inurious dealing, our sayd maker not being ashamed to vse these French wordes *freddon*, *egar*, *superbous*, *filanding*, *celest*, *calabrois*, *thebanois* and a number of others, for English wordes, which haue no maner of conformitie with our language either by custome or deriuation which may make them tollerable. And in the end (which is worst of all) makes his vaunt that neuer English finger but his hath toucht *Pindars* string which was neuerthelesse word by word as *Rounsard* had said before by like braggery<sup>28</sup>. (III.22 : 1589, Eeiiij v° ; 2007, p. 338-339)

Paradoxalement, Ronsard n'est pas cité en français, mais n'est donné à lire au lecteur qu'à travers les « larcins » de Southern, dans un mélange d'anglais et de français : seul l'anti-modèle est présenté, accompagné d'un correctif mot à mot (par exemple, *freddon* est traduit par « shake or quiuer my fingers<sup>29</sup> », *enfante* par « borne as a child », *egar* par « to wander or stray out of the way »).

Les traductions que Puttenham cite et donne en modèle, ce sont les siennes, présentées à la première personne mais de façon anonyme, puisque l'ouvrage est publié sans nom d'auteur<sup>30</sup>. La stratégie complexe de construction d'une identité et d'une autorité poétique mise en place par Puttenham et analysée par Whigham et Rebhorn repose donc en partie sur la traduction<sup>31</sup>. La figure de Thomas Wyatt, présentée comme un modèle, autorise (c'est-à-dire qu'elle donne de

la légitimité à) la reproduction d'une variation composée par Puttenham sur un poème de Pétrarque déjà traduit par Wyatt :

The Tuskan poet vseth this Resemblance, inuring as well by  
Dissimilitude as Similitude, likening himselfe (by Implication) to the flie,  
and neither to the eagle nor to the owle: very well Englished by Sir  
Thomas Wiat after his fashion and by myselfe thus<sup>32</sup>: [...] (III.19: 1589,  
Ddijj v°; 2007, p. 327)

Alors que quelques pages plus haut, un sonnet de Pétrarque traduit par Wyatt était cité presque en totalité dans sa version anglaise (III.19 : 1589, Aaiij r°-v° ; 2007, p. 298)<sup>33</sup>, ici le texte de Wyatt disparaît, devenu simple pré-texte à un exercice de traduction, au profit des 14 vers du sonnet de Puttenham, reproduit dans son intégralité.

L'exemple le plus frappant est sans doute celui des calligrammes au chapitre 12 du livre 2, que Puttenham dit avoir traduits à partir d'originaux « orientaux » grâce à un Italien, toujours anonyme, qui aurait voyagé dans ces contrées lointaines (« the Courts of the great Princes of China and Tartarie »). La langue à partir de laquelle Puttenham dit avoir traduit demeure incertaine, car on ne sait pas si l'Italien lui fournit les textes originaux ou ses propres traductions à partir desquelles Puttenham aurait composé ses calligrammes ; le consensus critique penche en faveur de poèmes inventés par Puttenham sans originaux précis<sup>34</sup>.

Some fewe measures composed in this sort this gentleman gaue me,  
which I translated word for word and as neere as I could followed both  
the phrase and the figure, which is somewhat hard to performe,  
because of the restraint of the figure from which ye may not digresse.  
At the beginning they wil seeme nothing pleasant to an English eare,  
but time and vsage will make them acceptable inough, as it doth in all  
other new guises, be it for wearing of apparell or otherwise. (1589, II.11,  
Miiij r°-v°; 2007, II.12, p. 180)

Ainsi que le fait remarquer Berta Cano-Echevarría, la traduction d'originaux à l'origine incertaine sert d'embrayeur à la création dans ce cas particulier pour Puttenham : « Claiming he could find no time to translate any more oriental extravagances, Puttenham tries his hand at these compositions and goes on to present his own poems, dedicated to Queen Elizabeth, to God and to a certain lady Calia, poems which follow the oriental patterns but import them into a more familiar context<sup>35</sup> ». Plus généralement, cette stratégie guide souvent la présentation par Puttenham de ses propres productions à la suite de précédents célèbres, qu'il s'agisse de traductions ou d'originaux. Les exemples abondent au livre 3, souvent tirés de *Tottel's Miscellany* comme celui de Wyatt cité plus haut, ou inscrits dans le cadre de relations de mécénat ou de faveur royale dont Puttenham aimerait bénéficier aussi, comme un poème de Walter Raleigh issu d'un échange avec la reine Élisabeth I<sup>re</sup> et suivi immédiatement de plusieurs variations sur le même thème par Puttenham lui-même pour illustrer l'anaphore et l'antistrophe (III.19 : 1589, Z r°-v° ; 2007, p. 282)<sup>36</sup>.

Au livre 3, lorsqu'il présente la figure qu'il intitule « *eclipsis*, or the Figure of Default », c'est précisément dans le contexte d'une traduction que Puttenham est amené à proposer sa propre devise :

[...] and the Spaniard said in his devise of armes *acuerdo olvido*, I remember I forget whereas in right congruities of speach it should be: I remember [that I [doo] forget. And in a devise of our owne [*empement pur a choison*] a let for a furdurance whereas it should be said [*vse*] a let for a furdurance, and a number more like speaches defectiue, and supplied by common vnderstanding. (III.3 : 1589, Tij v° ; 2007, p. 247)

D'après les sources identifiées par Whigham et Rebhorn, « *acuerdo olvido* » est la devise de Nicolas de Herberay, le traducteur français d'*Amadis de Gaule* (premier volume publié en 1540)<sup>37</sup> ; pourtant, à la manière d'un Southern, Puttenham passe sous silence la méditation française pour renvoyer directement à un « Espagnol » dont cette déclaration elliptique serait la devise, croyant peut-être que cette devise est reprise à l'original écrit en langue castillane<sup>38</sup>. Il modèle sa devise en français sur le même type de contradiction que Nicolas de Herberay, l'opposition entre « se souvenir » et « oublier » devenant celle entre un empêchement et un choix<sup>39</sup>. Il s'auto-traduit en anglais de même qu'il avait traduit la devise espagnole précédemment, donnant ici aussi la traduction littérale, qui reproduit la figure de style, et la traduction-explicitation, qui fournit l'élément manquant laissé implicite. Le chapitre 12 du livre, dont sont tirées ces deux devises, regorge d'exemples en anglais qui sont en réalité des traductions d'exemples en latin que Puttenham adapte de l'une de ses sources principales, le manuel des tropes et figures de Johann Susenbrotus<sup>40</sup>.

Au livre 3, la double distinction autour du verbe s'effondre dans la description des tropes et figures de style ; si au livre 1, *to translate* semblait réservé aux traductions de textes classiques (et son usage au livre 2 pour les traductions « orientales » de Puttenham confirme le statut vénérable qui est conféré à ces dernières), le verbe *to translate* est employé au sujet de Wyatt au livre 3 : « as wrate the *Tuscane* Poet in a Sonet which Sir *Thomas Wyat* translated with very good grace, thus<sup>41</sup> » (III.19 : 1589, Bbiiij v ; 2007, p. 307-308). La différence entre ce verbe et le synonyme employé de préférence par Puttenham, *to English*<sup>42</sup>, perd sa valeur opératoire, tout comme s'estompe la distinction entre poètes-créateurs et traducteurs-versificateurs. Une autre distinction émerge dans ce traitement de la traduction, centrale pour le traité, celle entre la Cour et l'Université : Puttenham écrit pour les courtisans, il le répète fréquemment<sup>43</sup>, et si des poètes figurant dans son catalogue initial sont ensuite parfois cités pour être critiqués dans le courant du livre 3, comme c'est le cas de Turberville, les poètes-courtisans de la première génération Tudor, eux, ne sont jamais pris en défaut. Ainsi, lorsqu'il reproduit des vers de Gascoigne (sans nommer l'auteur) pour illustrer une utilisation peu élégante de la figure nommée « *periphrasis*, or the Figure of Ambage », Puttenham les fait suivre d'un distique du comte de Surrey tiré de *Tottel's Miscellany* qui pourrait sembler comparable à celui de Gascoigne, mais qui, au prix d'une démonstration tortueuse, est présenté comme tout à fait digne d'admiration : « thus may ye iudge as I do, that this noble Erle wrate excellently well and to purpose » (III.18 : 1589, Yijj r°-v° ; 2007, p. 279).

Les regroupements auxquels procède Puttenham ne sont donc pas seulement guidés par une perspective historique téléologique qui aboutirait à la période élisabéthaine comme acmé de l'histoire littéraire anglaise, mais aussi gouvernés par un enjeu pour lequel la traduction joue un rôle essentiel et auquel elle sert de métaphore (*translation* entendu au sens de « transfert<sup>44</sup> »), l'ascension sociale<sup>45</sup>.

## IV. Génération(s) Tudor : bilan d'une dynastie de poésie traduite

Puttenham, dont le traité paraît en 1589, meurt l'année suivante. Il n'assiste donc pas à l'efflorescence poétique, et plus généralement littéraire, des années 1590. L'activité littéraire intense qui marque la fin du règne d'Élisabeth I<sup>re</sup> donne naissance à une série de textes placés sous l'égide de John Bodenham et que j'ai eu l'occasion de présenter en détail par ailleurs<sup>46</sup>. Je souhaiterais ici m'attarder sur un enjeu majeur soulevé par Puttenham pour la construction d'un canon poétique anglais, à savoir la place de la traduction dans la constitution d'une littérature nationale.

Ainsi que je l'ai signalé plus haut, l'anthologie poétique intitulée *Belvedere*, parue en 1600, établit une distinction entre poètes « anciens » et contemporains : en vertu de l'évolution des modes poétiques, seuls ces derniers figurent dans le volume publié. Placée symboliquement à l'articulation des règnes de la vieillissante Élisabeth I<sup>re</sup> et de son futur successeur Jacques I<sup>er</sup> (alors Jacques VI d'Écosse), la présentation liminaire où sont énumérés les noms des auteurs cités place traduction et production poétique propre sur le même plan. En effet, pour la catégorie regroupant le comte d'Oxford, le comte de Derby, Walter Raleigh, Edward Dyer, Fulke Greville et John Harington, les sources où ont été puisés les extraits reproduits sont diverses mais ne semblent pas hiérarchisées : « From diuers essayes of their Poetrie; some extant among Honourable personages writings; some from priuate labours and translations » (A5 r<sup>o</sup>). La catégorie suivante est clairement organisée en vertu de la cohérence chronologique, les poètes identifiés appartenant à la même génération, celle dont le style s'oppose à la poésie des « anciens » (Gower, Chaucer, Lydgate) : « These being Moderne and extant Poets, that haue liu'd together » (A5 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>). Or, la liste des poètes correspondants contient plusieurs noms de traducteurs : aux côtés de Christopher Marlowe, Ben Jonson et William Shakespeare (cités à la suite), on trouve par exemple Josuah Sylvester et Thomas Hudson, tous deux traducteurs des œuvres de Guillaume de Salluste Du Bartas<sup>47</sup>. Par ailleurs, Robert Greene et George Peele ont tiré la matière de leurs œuvres de la littérature italienne. La dernière catégorie regroupe des poètes de la génération antérieure, « being deceased », comme George Gascoigne ou Thomas Norton (A5 v<sup>o</sup>-A6 r<sup>o</sup>). La perspective historique prend le pas sur la distinction entre œuvre en propre et œuvre traduite, ou même entre œuvre publiée et œuvre inédite ; le seul critère qui lui soit supérieur est le rang social, puisque Philip Sidney (décédé en 1586) et le comte de Surrey (décédé en 1547) appartiennent à la même catégorie. Dans le détail, l'anthologie est organisée de façon thématique, sous forme de rubriques au sein desquelles les distiques rimés ne sont pas attribués, ce qui rend impossible la différenciation entre œuvre poétique de « créateur » et œuvre traduite<sup>48</sup>.

L'anthologie *Belvedere* permet de faire ressortir, sur le mode descriptif et non plus prescriptif, les interactions complexes qui structurent la réflexion sur la poésie dans *The Arte of English Poesie*, entre (auto-)promotion et anonymat, entre traduction et création, entre distinction et mélange, entre rythme et rime. Elle met aussi en lumière la dimension historicisée que revêt l'entreprise de construction d'un canon littéraire élisabéthain, et la conscience d'un renouveau, d'une nouvelle naissance (après la première naissance sous le triple parrainage de Chaucer, Gower et Lydgate), qui advient dans la première moitié du siècle mais n'est révélée qu'au milieu du siècle par la publication de *Tottel's Miscellany* (1557), coïncidant presque avec le début du règne d'Élisabeth I<sup>re</sup>, dont tout le monde sait qu'il touche à sa fin à la fin du siècle. Alors que *Tottel's Miscellany* présentait le rapport des poètes-importateurs à la langue comme

synchronique et social, reposant sur l'opposition entre « the rude skill of common eare » et les auteurs « érudits » des poèmes rassemblés, et invitait les lecteurs « ignorants » (« unlearned ») à « purger » leur propre grossièreté (« to purge that swinelike grossnesse »), le recours à des préfixes indicateurs de renouveau chez Puttenham comme chez Harington pour désigner Wyatt et Surrey, « reformers » et « refiners » respectivement, fait basculer la réflexion dans le diachronique, superposant les enjeux sociaux et la constitution d'une lignée littéraire inséparable de l'histoire de la langue anglaise.

## Bibliographie

- ARIOSTO, Lodovico, trad. John Harington, *Orlando furioso in English heroical verse, by Iohn Haringto[n]*, Londres, Richard Field, 1591.
- ARIOSTO, Lodovico, *Ludovico Ariosto's Orlando Furioso Translated into English Heroical Verse*, trad. John Harington, éd. Robert McNulty, Oxford, Oxford University Press, 1972.
- BELLE, Marie-Alice, « Elizabethan Defences of Translation: from Rhetoric to Poetics: Harington's and Chapman's 'Brief Apologies' », in Gabriela Schmidt (dir.), *Elizabethan Translation and Literary Culture*, Berlin, De Gruyter, 2013, p. 43-80.
- BODENHAM, John, *Bel-vedére, or, The Garden of the muses*, Londres, F.K. pour Hugh Astley, 1600.
- BODENHAM, John, *Bel-vedére or the Garden of the Muses. An Early Modern Printed Commonplace Book*, éd. Lukas Erne et Devani Singh, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.
- BOUTCHER, Warren, « The Renaissance », in Peter France (dir.), *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- BRADEN, Gordon, Robert Cummings et Stuart Gillespie (dir.), *The Oxford History of Literary Translation in English vol. 2, 1550-1660*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- BURROW, Colin, *Imitating Authors. Plato to Futurity*, Oxford, Oxford University Press, 2019.
- CANO-ECHEVARRIA, Berta, « Puttenham's failed design: The fake genealogy of English pattern poetry », *Cahiers Élisabéthains: A Journal of English Renaissance Studies*, 94, 1 (2017), p. 57-73.
- CHAUCER, Geoffrey, *The workes of Geffrey Chaucer, newlie printed, with diuers addicions, whiche were neuer in print before: with the siege and destruccion of the worthy citee of Thebes, compiled by Ihon Lidgate, Monke of Berie. As in the table more plainly doeth appere*, Londres, Ihon Kyngston, pour Ihon Wight, 1561.
- CHAUCER, Geoffrey, *The workes of our antient and learned English poet, Geffrey Chaucer, newly printed. In this impression you shall find these additions: 1 His portraiture and progenie shewed. 2 His life collected. 3 Arguments to euey booke gathered. 4 Old and obscure words explained. 5 Authors by him cited, declared. 6 Difficulties opened. 7 Two bookes of his, neuer before printed*, Londres, Adam Islip, at the charges of Thomas Wight, 1598.

- 
- COLDIRON, Anne E., *Printers Without Borders. Translation and Textuality in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- COOK, Megan L., *The Poet and the Antiquaries: Chaucerian Scholarship and the Rise of Literary History, 1532-1635*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2019.
- COOPER, Helen, « Choosing poetic fathers: the English problem », in Guillemette N. Bolens et Lukas Erne (dir.), *Medieval and Early Modern Authorship, SPELL: Swiss Papers in English Language and Literature*, 25 (2011), p. 29-50.
- COTGRAVE, Randle, *A dictionarie of the French and English tongues. Compiled by Randle Cotgrave*, Londres, Adam Islip, 1611.
- DAVIS, Alex, « The Reception of Chaucer in the Renaissance », in Ian Johnson (dir.), *Geoffrey Chaucer in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 410-418.
- DEMETRIOU, Tania et Rowan Tomlinson (dir.), *The Culture of Translation in Early Modern England and France, 1500-1660*, Londres, Palgrave, 2015.
- DURKIN, Philip, *Borrowed Words*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- GALLAGHER, John, *Learning Languages in Early Modern England*, Oxford, Oxford University Press, 2019.
- GASCOIGNE, George, « Certayne notes of Instruction concerning the making of verse or ryme in English, vvritten at the request of Master Edouardo Donati », in *The poesies of George Gascoigne Esquire*, Londres, H. Bynneman pour Richard Smith, 1575, Tij r°-Vij v°.
- G.D.L.M.N., *The French alphabeth [sic] teaching in a very short tyme, by a most easie way, to pronounce French naturally, to reade it perfectly, to write it truely, and to speake it accordingly*, Londres, R. Field, 1592.
- GREENBLATT, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, (1980) 1984.
- GUILLORY, John, *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1993.
- HAMRICK, Stephen (dir.), *Tottel's 'Songes and Sonettes' in Context*, Ashgate, Farnham, 2013.
- HELGERSON, Richard, *The Elizabethan Prodigals*, Berkeley & Londres, University of California Press, 1976.
- HELGERSON, Richard, *Self-Crowned Laureates: Spenser, Jonson, Milton, and the Literary System*, Berkeley & Londres, University of California Press, 1983.
- HIGGINS, John, *The first parte of the Mirour for magistrates containing the falles of the first infortunate princes of this lande*, Londres, Thomas Marsh, 1574.
- HUNTER, George K., *John Lyly: The Humanist as Courtier*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1962.

- 
- JACOBSON, Miriam, *Barbarous Antiquity: Reorienting the Past in the Poetry of Early Modern England*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2014.
- JAVITCH, Daniel, *Poetry and Courtliness in Renaissance England*, Princeton, Princeton University Press, 1978.
- JAVITCH, Daniel, *Proclaiming a Classic: The Canonization of Orlando Furioso*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- JONES, Richard Foster, *The Triumph of the English Language*, Stanford, Stanford University Press, 1953.
- KERLING, Johan, *Chaucer in Early English Dictionaries*, Leyde, Leiden University Press, 1979.
- KORN, A. L., « Puttenham and the Oriental Pattern Poem », *Comparative Literature*, 6,4 (1954), p. 289-303.
- LAMB, Julian, « A Defense of Puttenham's 'Arte of English Poesy' », *English Literary Renaissance*, 39,1 (Winter 2009), p. 24-46.
- LAMB, Pádraic, « Traducing Ronsard: Larceny and the Poet in English Love-Lyrics, 1582-1591 », in Laetitia Sansonetti et Rémi Vuillemin (dir.), *Language Commonality and Literary Communities in Early Modern England. Translation, Transmission, Transfer*, Turnhout, Brepols, à paraître au printemps 2022.
- The last part of the Mirour for magistrates*, Londres, Thomas Marsh, 1578.
- LAWRENCE, Jason, « Who the Devil Taught Thee So Much Italian? » *Italian Language Learning and Literary Imitation in Early Modern England*, Manchester, Manchester University Press, 2005.
- MACHAM, Tim William, « Speght's 'Works' and the Invention of Chaucer », *Text*, 8 (1995), p. 145-170.
- MAROTTI, Arthur F., *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*, Ithaca, Cornell University Press, (1995) 2018.
- MARTIN, Catherine Gimelli et Hassan Melehy, *French Connections in the English Renaissance*, Farnham, Ashgate, 2013.
- MATTHEWS, David, « Public ambition, private desire and the last Tudor Chaucer », in Gordon McMullan et David Matthews (dir.), *Reading the Medieval in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 74-88.
- MATZ, Robert, « Poetry, Politics and Discursive Forms: The Case of Puttenham's *Arte of English Poesie* », *Genre*, 30, 3 (1997), p. 195-213.
- MISKIMIN, Alice S., *The Renaissance Chaucer*, New Haven, Yale University Press, 1975.
- MORINI, Massimiliano, *Tudor Translation in Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2006.

- MORINI, Massimiliano, « Sir John Harington and the poetics of Tudor translation », in Mike Pincombe (dir.), *Travels and Translations in the Sixteenth Century: Selected Papers from the Second International Conference of the Tudor Symposium (2000)*, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 120-136.
- The moste excellent and pleasaunt booke, entituled: The tresurie of Amadis of Fraunce conteyning eloquente orations, pythie epistles, learned letters, and feruent complayntes, seruing for sundrie purposes. ... Translated out of Frenche into English*, Londres, Henry Bynneman pour Thomas Hacket, 1572.
- NARES, Robert, *A Glossary Or Collection of Words, Phrases, Names, and Allusions to Customs, Proverbs, &c.*, Stralsund, Charles Loeffler, 1825.
- NORTH, Marcy L., « Anonymity's Revelations in 'The Arte of English Poesie' », *Studies in English Literature, 1500-1900*, 39, 1 (Winter, 1999), p. 1-18.
- NIAYESH, Ladan, « Patterning the Tatar Girl in George Puttenham's *The Art of English Poesie* (1589) », in Jyotsna Singh (dir.), *A Companion to the Global Renaissance: Literature and Culture in the Era of Expansion, 1500-1700*, 2<sup>e</sup> éd., Chichester, Wiley Blackwell, 2021, p. 377-386.
- OVIDE, trad. William Golding, *The xv. bookes of P. Ouidius Naso, entituled, Metamorphosis A worke very pleasant and delectable. Translated out of Latin into English meeter, by Arthur Golding gentleman*, Londres, Robert Walde-graue, 1587.
- PARKER, Matthew, *The whole Psalter translated into English metre*, Londres, John Day, 1567.
- PASK, Kevin, *The Emergence of the English Author*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- PUTTENHAM, George, *The arte of English poesie Contriued into three bookes: the first of poets and poesie, the second of proportion, the third of ornament*, Londres, Richard Field, 1589.
- PUTTENHAM, George, *The Arte of English Poesie. By George Puttenham*, éd. Gladys Doidge Willcock et Alice Walker, Cambridge, Cambridge University Press, 1936.
- PUTTENHAM, George, *The Art of English Poesy. A Critical Edition*, éd. Frank Whigham et Wayne A. Rebhorn, Ithaca, Cornell University Press, 2007.
- REID, Joshua, « Serious Play: Sir John Harington's Material-Textual Errancy in *Orlando Furioso in English Heroical Verse* (1591) », *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*, 43, 2 (2020), p. 147-182.
- RHODES, Neil, *Common: The Development of Literary Culture in Sixteenth-century England*, Oxford, Oxford University Press, 2018.
- RONCARD, Pierre de, *Les Amours de P. de Ronsard Vandomoys. Ensemble le cinquiesme de ses Odes*, Paris, V.ve M. de la Porte, 1552.
- ROSS, Trevor, *The Making of the English Literary Canon: From the Middle Ages to the Late Eighteenth Century*, Montréal & Londres, McGill-Queen's University Press, 1998.

- SANSONETTI, Laetitia, « *Belvedere, Englands Helicon, Englands Parnassus* : trois anthologies pour construire un canon poétique élisabéthain en 1600 », in Adeline Lionetto et Jean-Charles Monferran (dir.), *Fleurs et jardins de poésie. Les anthologies poétiques au XVI<sup>e</sup> siècle (domaine français, incursions européennes)*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 329-354.
- SCHMIDT, Gabriela (dir.), *Elizabethan Translation and Literary Culture*, Berlin, De Gruyter, 2013.
- SCHÜTZ, Chantal, « Harington's Preface to *Orlando Furioso (Englished)* and its echoes in recent translators' prefaces », *Palimpsestes*, 31 (2018), p. 133-144. DOI.
- SCOTT-WARREN, Jason, *Sir John Harington and the Book as Gift*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- SIDNEY, Philip, *The Defence of Poesie*, Londres, William Ponsonby, 1595.
- SIDNEY, Philip, *Miscellaneous Prose of Sir Philip Sidney*, éd. Katherine Duncan-Jones et Jan van Dorsten, Oxford, Oxford University Press, 1973.
- SOUTHERN, John, *Pandora, the musyque of the beautie, of his mistresse Diana. Composed by Iohn Soowthern Gentleman, and dedicated to the right Honorable, Edward Deuer, Earle of Oxenford, &c.*, Londres, Thomas Hackett, 1584.
- SPENSER, Edmund, *The Faerie Queene* [1590, 1596], éd. A.C. Hamilton, Harlow, Longman, 2006.
- SPURGEON, Caroline, *Five Hundred Years of Chaucer Criticism and Allusion: 1357-1900*, volume 1, Cambridge, Cambridge University Press, 1925.
- STAMATAKIS, Chris, *Sir Thomas Wyatt and the Rhetoric of Rewriting: 'Turning the Word'*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- SUMILLERA, Rocío G., « El papel de la traducción en *The Arte of English Poesie* (1589) », *Meta. Journal des traducteurs / Translators' Journal*, 56, 4 (décembre 2011), p. 833-851. DOI.
- SUSENBROTUS, Johann, *Epitome Troporvm Ac Schematvm Et Grammaticorum & Rhetorum: ad Authores tum prophanos tum sacros intelligendos non-minus utilis quàm necessaria, Syn de theoi makares Epitome troporum ac schematum et grammaticorum & rhetorum, ad autores tum prophanos tum sacros intelligendos non minùs vtilis q[ue] necessaria. Ioanne Susenbroto Rauenspurgi ludimagistro collectore. Index alphabeticus in calce adiectus est*, Londres, Gerard Dewes, 1562.
- [TOTTEL, Richard (éd.)], *Songes and sonettes, written by the right honorable Lorde Henry Haward late Earle of Surrey, and other*, Londres, Richard Tottel, 1557 (STC [2<sup>e</sup> ed.] 13861 et 13862).
- TURBERVILLE, George, *Epitaphes, epigrams, songs and sonets with a discourse of the friendly affections of Tymetes to Pyndara his ladie. Newly corrected with additions, and set out by George Turberville Gentleman*, Londres, Henry Denham, 1570 [première édition 1567].
- ULLYOT, Michael, « English Auctores and Authorial Readers: Early Modernizations of Chaucer and Lydgate », in Ian Moulton (dir.), *Reading and Literacy in the Middle Ages and Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2004, p. 45-62.

- VERSTEGAN, Richard, *A restitution of decayed intelligence: in antiquities Concerning the most noble and renovvmed English nation. By the studie and trauaile of R.V. Dedicated vnto the Kings most excellent Maiestie*, Anvers, Robert Bruney, 1605.
- VUILLEMIN, Rémi, « *Tottel's Miscellany* ou *Songes and Sonettes* (1557) et la 'naissance' de l'anthologie lyrique imprimée anglaise », in Adeline Lionetto et Jean-Charles Monferran (dir.), *Fleurs et jardins de poésie. Les anthologies poétiques au XVI<sup>e</sup> siècle (domaine français, incursions européennes)*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 311-328.
- WARNER, J. Christopher, *The Making and Marketing of Tottel's Miscellany, 1557. Songs and Sonnets in the Summer of the Martyrs' Fires*, Londres et New York, Routledge, 2013.
- WEBBE, William, *A discourse of English poetrie Together, with the authors iudgment, touching the reformation of our English verse*, Londres, Robert Walley, 1586
- WEBBE, William, *A Discourse of English Poetry (1586)*, éd. Sonia Hernández-Santano, MHRA Critical Texts 47, Cambridge, MHRA, 2016.
- WHETSTONE, George, *The right excellent and famous historye, of Promos and Cassandra deuided into two commicall discourses*, Londres, Richard Jhones, 1578.
- WHIGHAM, Frank, *Ambition and Privilege: The Social Tropes of Elizabethan Courtly Theory*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- WILLIAMS, Deanne, *The French Fetish from Chaucer to Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- WOUDHUYSEN, H. R., *Sir Philip Sidney and the Circulation of Manuscripts, 1558-1640*, Oxford, Oxford University Press, 1996.
- WRIGHT, H. G., « Thomas Speght as a Lexicographer and Annotator of Chaucer's Works », *English Studies*, 40, 1-6 (1959), p. 194-208.

## Notes

<sup>1</sup> Sur la traduction de Harington, et notamment sa préface, on pourra se reporter aux travaux suivants : Marie-Alice Belle, « Elizabethan Defences of Translation: from Rhetoric to Poetics: Harington's and Chapman's 'Brief Apologies' », in Gabriela Schmidt (dir.), *Elizabethan Translation and Literary Culture*, Berlin, De Gruyter, 2013, p. 43-80 ; Massimiliano Morini, *Tudor Translation in Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2006, chapitre 4, et « Sir John Harington and the poetics of Tudor translation », in Mike Pincombe (dir.), *Travels and Translations in the Sixteenth Century: Selected Papers from the Second International Conference of the Tudor Symposium (2000)*, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 120-136 ; Joshua Reid, « Serious Play: Sir John Harington's Material-Textual Errancy in *Orlando Furioso* in *English Heroical Verse* (1591) », *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*, 43, 2 (2020), p. 147-182 ; Chantal Schütz, « Harington's Preface to *Orlando Furioso* (Englished) and its echoes in recent translators' prefaces », *Palimpsestes*, 31 (2018), p. 133-144 (DOI), et la bibliographie afférente ; Jason Scott-Warren, *Sir John Harington and the Book as Gift*, Oxford, Oxford University Press, 2001, chapitre 1. Sur la réception du *Roland furieux* en Europe, on consultera Daniel Javitch, *Proclaiming a*

*Classic: The Canonization of Orlando Furioso*, Princeton, Princeton University Press, 1991, chapitre 8 pour la traduction de Harington.

- <sup>2</sup> Lodovico Ariosto, trad. John Harington, *Orlando furioso in English heroical verse, by Iohn Harington*, Londres, Richard Field, 1591 ; en attendant l'édition de Joshua Reid dans la collection MHRA, prévue pour 2024 ([URL](#)), l'édition moderne la plus récente date de 1972 (*Ludovico Ariosto's Orlando Furioso Translated into English Heroical Verse*, trad. John Harington, éd. Robert McNulty, Oxford, Oxford University Press, 1972, p. 2 pour cette citation).
- <sup>3</sup> George Puttenham, *The arte of English poesie Contriued into three bookes: the first of poets and poesie, the second of proportion, the third of ornament*, Londres, Richard Field, 1589 ; dans l'édition la plus récente, *The Art of English Poesy. A Critical Edition*, éd. Frank Whigham et Wayne A. Rebhorn, Ithaca, Cornell University Press, 2007, p. 93. Dans mes citations de ce traité, je donnerai les références à l'édition originale et à celle de Whigham et Rebhorn, en précisant le livre et le chapitre dont elles sont tirées. Voir également l'édition critique antérieure : *The Arte of English Poesie. By George Puttenham*, éd. Gladys Doidge Willcock et Alice Walker, Cambridge, Cambridge University Press, 1936. On remarquera que la traduction de Harington et le traité de Puttenham ont été publiés par le même éditeur, Richard Field. La question du rapport entre traduction et création poétique chez Puttenham est replacée dans son contexte immédiat par Rocío G. Sumillera, « El papel de la traducción en *The Arte of English Poesie* (1589) », *Meta. Journal des traducteurs / Translators' Journal*, 56, 4 (décembre 2011), p. 833-851 (DOI). Aux conclusions tout à fait justes de Sumillera sur l'écart entre théorie et pratique dans le rapport de Puttenham à la traduction (résumées p. 847), ma propre réflexion ajoute une dimension diachronique (la mise en perspective de Puttenham et ses contemporains au sein d'une lignée).
- <sup>4</sup> Philip Sidney, *The Defence of Poesie*, Londres, William Ponsonby, 1595. Le texte est reproduit notamment dans *Miscellaneous Prose of Sir Philip Sidney*, éd. Katherine Duncan-Jones et Jan van Dorsten, Oxford, Oxford University Press, 1973. Sur la circulation du texte sous forme manuscrite, voir par exemple H. R. Woudhuysen, *Sir Philip Sidney and the Circulation of Manuscripts, 1558-1640*, Oxford, Oxford University Press, 1996, Chapitre 8, « From Script to Print ».
- <sup>5</sup> [Richard Tottel éd.], *Songes and sonettes, written by the right honorable Lorde Henry Haward late Earle of Surrey, and other*, Londres, Richard Tottel, 1557, deux éditions à un mois d'écart (STC [2<sup>e</sup> éd.] 13861 et 13862). Voir Stephen Hamrick (dir.), *Tottel's 'Songes and Sonettes' in Context*, Ashgate, Farnham, 2013 ; Rémi Vuillemin, « *Tottel's Miscellany* ou *Songes and Sonettes* (1557) et la 'naissance' de l'anthologie lyrique imprimée anglaise », in Adeline Lionetto et Jean-Charles Monferran (dir.), *Fleurs et jardins de poésie. Les anthologies poétiques au XVI<sup>e</sup> siècle (domaine français, incursions européennes)*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 311-328 (notamment 323-325 sur la réception de l'œuvre à la fin du seizième siècle) ; J. Christopher Warner, *The Making and Marketing of Tottel's Miscellany, 1557. Songs and Sonnets in the Summer of the Martyrs' Fires*, Londres et New York, Routledge, 2013. Sur Thomas Wyatt, voir Chris Stamatakis, *Sir Thomas Wyatt and the Rhetoric of Rewriting: 'Turning the Word'*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- <sup>6</sup> [Tottel], *Songes and sonettes* (STC 13861), « To the reder », n.p. (c'est moi qui souligne).
- <sup>7</sup> Sidney, *The Defence of Poesie*, B4 r<sup>o</sup> : « But now let us see how the Greeks have named it, and how they deemed of it. The Greeks named him ποιητήν, which name hath, as the most excellent, gone through other languages; it cometh of this word ποιεῖν, which is to make;

wherein, I know not whether by luck or wisdom, we Englishmen have met with the Greeks in calling him "a maker," which name, how high and incomparable a title it is, I had rather were known by marking the scope of other sciences, than by any partial allegation. » Voir aussi William Webbe, *A discourse of English poetrie Together, with the authors iudgment, touching the reformation of our English verse*, Londres, Robert Walley, 1586, Bii v° (« they which handled in the audience of the people, graue and necessary matters, were called wise men or eloquent men, which they meant by *Uates*: and the rest which sange of loue matters, or other lighter deuises alluring vnto pleasure and delight, were called *Poetae* or makers »). Pour une édition moderne de ce traité, voir William Webbe, *A Discourse of English Poetry (1586)*, éd. Sonia Hernández-Santano, MHRA Critical Texts 47, Cambridge, MHRA, 2016 (p. 66 pour cette citation).

- <sup>8</sup> Sur la traduction des langues vulgaires en anglais au seizième siècle, voir par exemple : Warren Boutcher, « The Renaissance », in Peter France (dir.), *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, Oxford, Oxford University Press, 2000 ; Gordon Braden, Robert Cummings et Stuart Gillespie (dir.), *The Oxford History of Literary Translation in English vol. 2, 1550-1660*, Oxford, Oxford University Press, 2010 ; Anne E. Coldiron, *Printers Without Borders. Translation and Textuality in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015 ; Tania Demetriou et Rowan Tomlinson (dir.), *The Culture of Translation in Early Modern England and France, 1500-1660*, Londres, Palgrave, 2015 ; John Gallagher, *Learning Languages in Early Modern England*, Oxford, Oxford University Press, 2019 ; Jason Lawrence, *"Who the Devil Taught Thee So Much Italian?" Italian Language Learning and Literary Imitation in Early Modern England*, Manchester, Manchester University Press, 2005 ; Catherine Gimelli Martin et Hassan Melehy, *French Connections in the English Renaissance*, Farnham, Ashgate, 2013 ; Morini, *Tudor Translation in Theory and Practice* ; Neil Rhodes, *Common: The Development of Literary Culture in Sixteenth-century England*, Oxford, Oxford University Press, 2018, en particulier le chapitre 4, « Translating for the Commonwealth » ; Schmidt (dir.), *Elizabethan Translation and Literary Culture*. Sur l'imitation, l'ouvrage le plus récent est : Colin Burrow, *Imitating Authors. Plato to Futurity*, Oxford, Oxford University Press, 2019, en particulier la deuxième partie, « Early Modernity ».
- <sup>9</sup> George Gascoigne, « Certayne notes of Instruction concerning the making of verse or ryme in English, vvritten at the request of Master Edouardo Donati », in *The poesies of George Gascoigne Esquire*, Londres, H. Bynneman pour Richard Smith, 1575, Tiiij v° et Vij v°. Voir aussi dans le même volume, « The Printer in commendation of Gascoigne and his workes », pour l'inscription de Gascoigne dans une lignée qui commence par Chaucer et passe par Gower, Surrey et Wyatt : « CHawcer by writing purchast fame, / And Gower got a worthie name: / Sweete Surrey, suckt Pernassus springs, / And VViat wrote of wondrous things: / Olde Rothfort clambe the stately Throne, / VVhich Muses holde, in Hellicone. / Then thither let good Gascoigne go, / For sure his verse, deserueth so » (¶¶¶¶¶ij v°).
- <sup>10</sup> « Dan Chaucer, well of English vndefyled / On Fames eternall beadroll worthie to be fyled » (Edmund Spenser, *The Faerie Queene* [1596], 4.2.32.8-9, éd. A.C. Hamilton, Harlow, Longman, 2006).
- <sup>11</sup> Geoffrey Chaucer, *The workes of our antient and learned English poet, Geffrey Chaucer, newly printed. In this impression you shall find these additions: 1 His portraiture and progenie shewed. 2 His life collected. 3 Arguments to euery booke gathered. 4 Old and obscure words explained. 5 Authors by him cited, declared. 6 Difficulties opened. 7 Two bookes of his, neuer before printed*, Londres, Adam Islip, at the charges of Thomas Wight, 1598. L'édition de 1561 (tout comme les

précédentes) mentionne des « inédits », mais pas d'obscurité : *The workes of Geffrey Chaucer, newlie printed, with diuers addicions, whiche were neuer in print before: with the siege and destruccion of the worthy citee of Thebes, compiled by Ihon Lidgate, Monke of Berie. As in the table more plainly doeth appere*, Londres, Ihon Kyngston, pour Ihon Wight, 1561. Sur ces questions, voir Megan L. Cook, *The Poet and the Antiquaries: Chaucerian Scholarship and the Rise of Literary History, 1532-1635*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2019, en particulier le chapitre 4 (Cook évoque brièvement Puttenham p. 41 et 111-112) ; Helen Cooper, « Choosing poetic fathers: the English problem », in Guillemette N. Bolens et Lukas Erne (dir.), *Medieval and Early Modern Authorship, SPELL: Swiss Papers in English Language and Literature*, 25 (2011), p. 29-50, en particulier p. 36 (« By the sixteenth century, that Chaucer was the father of English poetry had become the standard epithet ») et p. 37 (« Chaucer remained unquestioned as the father of English poetry, the wellhead, the fountain, the spring; but the form of English in which he had written had none of the stability or authority of Latin, and moreover it became steadily less accessible with the passing of time ») ; Johan Kerling, *Chaucer in Early English Dictionaries*, Leyde, Leiden University Press, 1979, en particulier les chapitres « Chaucer's Fame and His 'Old Language' in the Sixteenth and Seventeenth Centuries » (p. 7-27) et « Thomas Speght and His Glossaries to Chaucer's Works (1598, 1602) » (p. 28-42) ; Tim William Macham, « Speght's 'Works' and the Invention of Chaucer », *Text*, 8 (1995), p. 145-170 ; David Matthews, « Public ambition, private desire and the last Tudor Chaucer », in Gordon McMullan et David Matthews (dir.), *Reading the Medieval in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 74-88 (notamment p. 74-75 pour un parcours de la critique sur la réception de Chaucer comme un auteur « antique, ancient, classic, canonised and very dead ») ; Kevin Pask, *The Emergence of the English Author*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, chapitre 1 ; Michael Ullyot, « English Auctores and Authorial Readers: Early Modernizations of Chaucer and Lydgate », in Ian Moulton (dir.), *Reading and Literacy in the Middle Ages and Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2004, p. 45-62 ; H. G. Wright, « Thomas Speght as a Lexicographer and Annotator of Chaucer's Works », *English Studies*, 40,1-6 (1959), p. 194-208. Plus largement, sur la réception de Chaucer à la Renaissance, voir : Alex Davis, « The Reception of Chaucer in the Renaissance », in Ian Johnson (dir.), *Geoffrey Chaucer in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 410-418 ; Alice S. Miskimin, *The Renaissance Chaucer*, New Haven, Yale University Press, 1975 ; Caroline Spurgeon, *Five Hundred Years of Chaucer Criticism and Allusion: 1357-1900*, volume 1, Cambridge, Cambridge University Press, 1925. Le travail de doctorat en cours de Katherine Mennis (Oxford) fait ressortir la perception de la langue de Chaucer comme trop datée au dix-septième à travers l'étude de la traduction latine de *Troilus and Criseyde* par Francis Kynaston (*Amorum Troili et Cresseidæ libri duo priores Anglico-Latini*, Oxford, John Lichfield, 1635). Voir par exemple sa contribution à l'enquête lexicographique du programme « Renaissance » ([URL](#)).

<sup>12</sup> John Bodenham, *Bel-vedère, or, The Garden of the muses*, Londres, F.K. pour Hugh Astley, 1600. Voir également l'édition de Lukas Erne et Devani Singh : *Bel-vedère or the Garden of the Muses. An Early Modern Printed Commonplace Book*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

<sup>13</sup> Voir aussi II.2 : « as ye may see in Chaucer and Lidgate th'one writing the loues of Troylus and Cresseida, th'other of the fall of Princes: both by them translated not deuised » (1589, K v° ; 2007, p. 155).

<sup>14</sup> Voir Puttenham, *The arte of English poesie*, I.5-7 : 1589, Cij v°-Dij r° ; 2007, p. 99-106. Cf. Webbe, *A discourse of English Poetry*, Cij r°-v° : « theyr [the Norman conquerors'] rude versifying, which of long time was vsed (a barbarous vse it was) wherin they conuerted the naturall

property of the swéete Latine verse, to be a balde kinde of ryming, thinking nothing to be learnedly written in verse, which fell not out in ryme, that is, in wordes whereof the middle worde of eche verse should sound a like with the last, or of two verses, the ende of both should fall in the like letters » (2016, p. 77).

- <sup>15</sup> Voir aussi 1589, II.14, Pijj r° ; 2007, II.15, p. 211 : « The same Earle of Surrey & Sir Thomas Wyat the first reformers & polishers of our vulgar Poesie much affecting the stile and measures of the Italian Petrarcha, vsed the foote dactil very often but not many in one verse ». Whigham et Rebhorn identifient une trentaine de citations tirées de *Tottel's Miscellany* dans *The arte*, dont les deux tiers pour Surrey et Wyatt (voir leur index p. 495). Puttenham ne mentionne pas directement le recueil publié en 1557 mais cite des extraits de poèmes y figurant associés au nom de leur auteur, ce que Whigham et Rebhorn expliquent ainsi : « it is very likely that he owned a copy of [*Tottel's Miscellany*] [... and s]ilence about *Tottel* may function as a kind of inverted name-dropping, indicating a connoisseur's personal non-print-mediated intimacy with English poetry in the sixteenth century » (p. 52).
- <sup>16</sup> Pour un parcours des textes pertinents sur cette question, on se reportera aux chapitres 1 et 2 de Richard Foster Jones, *The Triumph of the English Language*, Stanford, Stanford University Press, 1953.
- <sup>17</sup> Arthur Golding n'est cité ici que pour sa traduction des *Métamorphoses* d'Ovide (dont une nouvelle édition vient de paraître au moment où est publié *The arte of English poesie : The xv. bookes of P. Ouidius Naso, entituled, Metamorphosis A worke very pleasant and delectable. Translated out of Latin into English meeter, by Arthur Golding gentleman*, Londres, Robert Waldegrau, 1587) ; ses traductions à partir du français des sermons de Jean Calvin ou de l'*Abraham sacrificiant* de Théodore de Bèze, par exemple, ne sont pas mentionnées.
- <sup>18</sup> On trouve une affirmation du même ordre, mais plus modérée, chez Webbe, *A discourse*, Cii v° : « since the Conquest of king William Duke of Normandy, [...] Poetry was in small price among them » (2016, p. 76).
- <sup>19</sup> Sur le rapport entre français et anglais du Moyen Âge à la période moderne, notamment la question des emprunts linguistiques, voir par exemple Philip Durkin, *Borrowed Words*, Oxford, Oxford University Press, 2014, en particulier les chapitres 12 (« Quantifying French and Latin contributions to Middle English ») et 14 (« Borrowing from Latin and French after 1500 ») ; Deanne Williams, *The French Fetish from Chaucer to Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004. Une quinzaine d'années après la parution du traité de Puttenham, Richard Verstegan refusera à Chaucer le statut de « first illuminator of the English tongue » au motif qu'il avait des ancêtres français et qu'il mélangeait les deux langues (« a great mingler of English with French ») (*A restitution of decayed intelligence: in antiquities Concerning the most noble and renoumed English nation. By the studie and trauaile of R.V. Dedicated vnto the Kings most excellent Maiestie*, Anvers, Robert Bruney, 1605, Cc2 r°).
- <sup>20</sup> On remarquera que ce « vice » semble concerner exclusivement l'utilisation de mots importés de langues vulgaires.
- <sup>21</sup> George Turberville, « The Louer to Cupid for mercie », *Epitaphes, epigrams, songs and sonets with a discourse of the friendly affections of Tymetes to Pyndara his ladie. Newly corrected with additions, and set out by George Turberville Gentleman*, Londres, Henry Denham, 1570 [première

édition 1567], 45 r°-v°. Cf. Puttenham, *The Art of English Poesy*, éd. Whigham et Rebhorn, p. 171n7 et p. 338n14.

- <sup>22</sup> L'ordre n'est pas anodin, car il n'est pas tant chronologique que social, ainsi que l'indique la mention des titres de chacun (voir plus loin, à la fin de la présente section, pour un développement de cette idée).
- <sup>23</sup> Sur la composition de *The arte of English poesie*, qui explique peut-être certaines incongruités, voir l'introduction de Whigham et Rebhorn à leur édition, p. 42-43.
- <sup>24</sup> Voir *Oxford English Dictionary* (en ligne), s.v. *joy*, n. (« Middle English < Old French *joie*, *joye* joy, jewel » ; les exemples les plus anciens donnés pour le sens 3.a, « A source or object of joy; that which causes joy, or in which delight is taken; a delight » remontent au treizième siècle) et *roy*, n.2 (« < Middle French *roy*, Anglo-Norman and Middle French, French *roi* king »). Le premier exemple donné par l'OED est tiré de *Morte Arthure* (ante 1400) et la citation tirée du *Psautier* de Matthew Parker met justement *joy* et *roy* à la rime : « Let Syons youth: and childer ioy, / In their most princely roy », in Matthew Parker, *The whole Psalter translated into English metre*, Londres, John Day, 1567, CXLIX.2, p. 421, où le même homéotéleute se trouve déjà au psaume XLIII.4, « To thée my ioye: my God and roye », p. 124. Voir également les exemples contemporains donnés par Robert Nares dans *A Glossary Or Collection of Words, Phrases, Names, and Allusions to Customs, Proverbs, &c.*, Stralsund, Charles Loeffler, 1825, p. 683, qui fait référence à Puttenham : Nares signale des rimes *joy/roy* dans George Whetstone, *The right excellent and famous historye, of Promos and Cassandra deuided into two commicall discourses*, Londres, Richard Jhones, 1578 (Part II, 1.9) et John Higgins, *The first parte of the Mirour for magistrates containing the falles of the first infortunate princes of this lande*, Londres, Thomas Marsh, 1574 (fol. 53 v°, où *Roy* est en caractères romain dans un texte en gothique, indiquant que le mot est étranger, comme d'ailleurs toute une partie du discours de « The Tragoedye of Cordila »), auquel on peut ajouter *The last part of the Mirour for magistrates*, Londres, Thomas Marsh, 1578 (fol. 90).
- <sup>25</sup> On aura reconnu le mètre surnommé « poulter's measure » par George Gascoigne (« And the commonest sort of verse which we vse now adayes (viz. the long verse of twelue and fourtene sillables) I know not certainly howe to name it, vnlesse I should say that it doth consist of Poulters measure, which giueth .xij. for one dozen and xiiij. for another », in « Certayne notes of Instruction », Vj r°). Sur le quatorzain : « Some makers write in verses of foureteene sillables giuing the Cesure at the first eight, which proportion is tedious, for the length of the verse kepeth the eare too long from his delight, which is to heare the cadence or the tuneable accent in the ende of the verse » (Puttenham, *The arte of English poesie*, 1589, II.3, Kiiij v° ; 2007, II.4, p. 162).
- <sup>26</sup> Plusieurs poèmes tirés de *Tottel's Miscellany* cités au livre 3, adaptés par Wyatt de Pétrarque, ont été également imités par Turberville (voir *The Art of English Poesy*, éd. Whigham et Rebhorn, p. 260n32), ce qui explique peut-être le rejet de Turberville parmi les « rimailleurs ». Des vers de Turberville sont cités au chapitre 16 du livre 3, leur auteur étant désigné comme « one of our ordinary rimers » (*The arte of English poesie*, III.16 : 1589, Viiij v° ; 2007, p. 261n38).
- <sup>27</sup> Pour une analyse de ces attaques contre Southern, que Puttenham accuse d'avoir pillé Ronsard en se présentant lui-même comme l'importateur-traducteur de Pindare, dans le contexte de la réception de Ronsard en Angleterre, voir Pádraic Lamb, « Traducing Ronsard: Larceny and the Poet in English Love-Lyrics, 1582-1591 », in Laetitia Sansonetti et Rémi

Vuillemin (dir.), *Language Commonality and Literary Communities in Early Modern England. Translation, Transmission, Transfer*, Turnhout, Brepols, à paraître au printemps 2022.

- <sup>28</sup> Les citations incriminées sont tirées de John Southern, *Pandora, the musyque of the beautie, of his mistresse Diana. Composed by Iohn Soowthern Gentleman, and dedicated to the right Honorable, Edward Deuer, Earle of Oxenford, &c.*, Londres, Thomas Hackette, 1584 (voir *The Art of English Poesy*, éd. Whigham et Rebhorn, p. 338n19 et p. 339n20-25). Selon la même stratégie reprochée à « Gower » / Turberville pour « roy », Southern utilise « egar » à la rime avec « Pindar », rime qu'il reprend à Ronsard (« Et comme cil qui ne s'égare / Des vers repliez de Pindare / Incognez de mes envieux », « Ode à Madame Marguerite », Pierre de Ronsard, *Les Amours de P. de Ronsard Vandomoys. Ensemble le cinquiesme de ses Odes*, Paris, V.ve M. de la Porte, 1552, p. 135, accessible sur Gallica : [URL](#), consulté le 10 décembre 2021).
- <sup>29</sup> Whigham et Rebhorn (2007, p. 339n24) font remarquer que cette définition de « freddon », qui ne correspond pas au sens en contexte du « fredonner » français, se retrouve dans Randle Cotgrave, *A dictionarie of the French and English tongues. Compiled by Randle Cotgrave*, Londres, Adam Islip, 1611. Ce n'était pas le seul sens donné par les dictionnaires bilingues à l'époque : dans le manuel *The French alphabeth [sic] teaching in a very short tyme, by a most easie way, to pronounce French naturally, to reade it perfectly, to write it truely, and to speake it accordingly*, d'un certain G.D.L.M.N. (Londres, R. Field, 1592), « un bon fredon » est traduit par « a very good song » (p. 152-153).
- <sup>30</sup> Dans *A Discourse of English Poetrie* de Webbe, on remarque la tendance inverse : Webbe dérive explicitement son autorité prescriptive de celle d'un traducteur reconnu et révérend appartenant à une génération précédente, « that learned and famous knight, Sir Thomas Elyot » (Diii v°). Thomas Elyot (c. 1496-1546), diplomate, lexicographe et traducteur, a publié notamment *The Boke named the Governour* (1531, nombreuses rééditions), d'où sont tirées les citations reproduites par Webbe, et un dictionnaire latin (1538, nombreuses rééditions augmentées). Pour Virgile en particulier, Webbe se réfère à Elyot alors que Puttenham propose ses propres traductions des *Bucoliques* (III.17 : 1589, Xij r° ; 2007, p. 268 et III.18 : 1589, Xij v° ; 2007, p. 272) ou de *l'Énéide* (III.19 : 1589, Aij r° ; 2007, p. 294-295).
- <sup>31</sup> Voir notamment Puttenham, *The Art of English Poesy*, éd. Whigham et Rebhorn, p. 24, « The Art [...] is an effort at self-fashioning, which labors to constitute its author as a consummate Renaissance intellectual », et p. 29 sur la mise en avant de sa connaissance du grec et pas seulement du latin, « an important move in his fashioning of himself ». Voir aussi les analyses de Marcy L. North sur l'utilisation de l'anonymat par Puttenham, « Anonymity's Revelations in 'The Arte of English Poesie' », *Studies in English Literature, 1500-1900*, 39, 1 (Winter, 1999), p. 1-18 : « anonymity is a silent request for acknowledgment within a circle of insiders, a potentially valuable but unstable signature » (p. 5). Plus largement sur les questions de construction d'une identité littéraire, voir bien sûr Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, (1980) 1984, ainsi que John Guillory, *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1993 ; Daniel Javitch, *Poetry and Courtliness in Renaissance England*, Princeton, Princeton University Press, 1978 ; Trevor Ross, *The Making of the English Literary Canon: From the Middle Ages to the Late Eighteenth Century*, Montréal & Londres, McGill-Queen's University Press, 1998 (chapitres 2 et 3) ; Frank Whigham, *Ambition and Privilege: The Social Tropes of Elizabethan Courtly Theory*, Berkeley, University of California Press, 1984.

- <sup>32</sup> Cf. « How the louer perisheth in his delight, as the flie in the fire », in [Tottel], *Songes and sonettes*, fol. 21 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>. La comparaison entre la version de Puttenham et celle de Wyatt illustre le caractère didactique de la traduction chez Puttenham : dans ce poème, il insiste sur les tournures binaires, multipliant les conjonctions de coordination pour faire ressortir la figure qu'il présente dans cette section, « *Omiosis, or Resemblance* ». Sur la valeur pédagogique du traité de Puttenham, voir Julian Lamb, « A Defense of Puttenham's 'Arte of English Poesy' », *English Literary Renaissance*, 39,1 (Winter 2009), p. 24-46, qui s'intéresse principalement à la notion de décorum et ne mentionne pas la traduction. Pour une analyse du lien entre traduction et pédagogie, voir Sumillera, « El papel de la traducción en *The Arte of English Poesie* (1589) », en particulier p. 839-841 sur le rôle pédagogique des traductions du latin vers l'anglais proposées par Puttenham à ses lecteurs.
- <sup>33</sup> Voir aussi III.16 : 1589, Viiij v<sup>o</sup> ; 2007, p. 260. Comme indiqué par Whigham et Rebhorn, il est à remarquer que les deux poèmes de Wyatt cités en III.16 sont à leur tour imités par Turberville (voir p. 260n29 et n32).
- <sup>34</sup> Voir A. L. Korn, « Puttenham and the Oriental Pattern Poem », *Comparative Literature*, 6, 4 (1954), p. 289-303. Pour Miriam Jacobson, ce passage constitue la preuve que Puttenham privilégie le « mondial » par rapport à la culture classique antique (*Barbarous Antiquity: Reorienting the Past in the Poetry of Early Modern England*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2014, chapitre 2, « Shaping Subtlety: Sugar in The Arte of English Poesie », p. 73: « Puttenham privileges contemporary global forms over ancient classical ones »). Voir également Ladan Niayesh, « Patterning the Tatar Girl in George Puttenham's *The Art of English Poesie* (1589) », in Jyotsna Singh (dir.), *A Companion to the Global Renaissance: Literature and Culture in the Era of Expansion, 1500-1700*, 2<sup>e</sup> éd., Chichester, Wiley Blackwell, 2021, p. 377-386.
- <sup>35</sup> Berta Cano-Echevarría, « Puttenham's failed design: The fake genealogy of English pattern poetry », *Cahiers Élisabéthains: A Journal of English Renaissance Studies*, 94, 1 (2017), p. 57-73, p. 65.
- <sup>36</sup> Toujours au chapitre 19, le même procédé est à l'œuvre autour des figures de Sidney (Ziij r<sup>o</sup> ; p.287) et le poème de Wyatt cité en Aaiij r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup> s'inscrit dans une suite de citations qui comprend aussi des vers de Chaucer et Gascoigne et embraye sur des vers de Puttenham lui-même (p. 298-299).
- <sup>37</sup> Les éditions espagnoles ne comportent pas cette devise sur leur page de titre ; voir par exemple : **URL** (consulté le 10 décembre 2021).
- <sup>38</sup> La traduction anglaise se fait à partir de la version française : *The moste excellent and pleasaunt booke, entituled: The tresurie of Amadis of Fraunce conteyning eloquente orations, pythie epistles, learned letters, and feruent complayntes, seruing for sundrie purposes. ... Translated out of Frenche into English*, Londres, Henry Bynneman pour Thomas Hacket, 1572.
- <sup>39</sup> Puttenham utilise l'expression « a choison », qui signifie en moyen français « au choix, en abondance » (voir le *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, par Frédéric Godefroy (Paris, F. Vieweg, tome 2, 1883), s.v. « 2. choison » ; *Dictionnaire du moyen français*, s.v. « choison 2 », en ligne : **URL**, consulté le 10 décembre 2021).

- 
- <sup>40</sup> Johann Susenbrotus, *Epitome Troporvm Ac Schematvm Et Grammaticorum & Rhetorum: ad Authores tum prophanos tum sacros intelligendos non-minus utilis quàm necessaria, Syn de theoi makares Epitome troporum ac schematum et grammaticorum & rhetorum, ad autores tum prophanos tum sacros intelligendos non minus vtilis q[ue] necessaria. Ioanne Susenbroto Rauenspurgi ludimagistro collectore. Index alphabeticus in calce adiectus est*, Londres, Gerard Dewes, 1562. Les références à Susenbrotus occupent deux colonnes entières dans l'index de Whigham et Rebhorn (p. 493-494). Voir p. 248-249 pour le détail dans les notes.
- <sup>41</sup> La note 208 p. 308 indique qu'il s'agit en réalité d'un poème de Surrey.
- <sup>42</sup> Ce verbe apparaît à plusieurs reprises, par exemple : « And in another Sonet of Petrarcha which was thus Englished by the same Sir Thomas Wyat » (III.16 : 1589, Viiiij r° ; 2007, p. 260) ; « Petrarche in a sonet which Sir Thomas Wiat Englished excellently well, said in this figure by way of imprecation and obtestation: thus, [...] » (III.19 : 1589, Aaiij r° ; 2007, p. 298).
- <sup>43</sup> Un seul exemple parlant, celui de la figure nommée « *Paradiastole*, or the Curry-fauell » : « moderating and abating the force of the matter by craft, and for a pleasing purpose, as appeareth by these verses of ours, teaching in what cases it may commendably be vsed by Courtiers » (III.17 : 1589, Xij v° ; 2007, p. 269). Outre l'ouvrage de Javitch cité plus haut, sur Puttenham en particulier voir : Robert Matz, « Poetry, Politics and Discursive Forms: The Case of Puttenham's *Arte of English Poesie* », *Genre*, 30, 3 (1997), p. 195-213.
- <sup>44</sup> Dans un article récent sur Shakespeare, Alessandra Petrina rappelle les différentes acceptions du mot *translation* à l'époque élisabéthaine : Alessandra Petrina, « Translation in *Love's Labour's Lost* », *Essays In Criticism*, LXXI, 3 (July 2021), p. 251-268.
- <sup>45</sup> Sur le rôle de la production littéraire comme vecteur d'ascension sociale, on pourra se reporter, entre autres, aux études bien connues : George K. Hunter, *John Lyly: The Humanist as Courtier*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1962 ; Richard Helgerson, *The Elizabethan Prodigals*, Berkeley & Londres, University of California Press, 1976, et *Self-Crowned Laureates: Spenser, Jonson, Milton, and the Literary System*, Berkeley & Londres, University of California Press, 1983 ; Arthur F. Marotti, *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*, Ithaca, Cornell University Press, 1995, 2018.
- <sup>46</sup> Laetitia Sansonetti, « *Belvedere, Englands Helicon, Englands Parnassus* : trois anthologies pour construire un canon poétique élisabéthain en 1600 », in Adeline Lionetto et Jean-Charles Monferran (dir.), *Fleurs et jardins de poésie. Les anthologies poétiques au XVI<sup>e</sup> siècle (domaine français, incursions européennes)*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 329-354.
- <sup>47</sup> Sylvester est également l'auteur de poèmes originaux, mais ce sont principalement ses traductions de la *Semaine* qui figurent dans *Belvedere*.
- <sup>48</sup> On se reportera à l'édition de Lukas Erne et Devani Singh pour l'attribution des citations.

## Laetitia Sansonetti

---

Laetitia Sansonetti est Maîtresse de conférences en anglais à l'Université Paris Nanterre et membre junior de l'Institut Universitaire de France. Elle a publié des articles sur Shakespeare, Spenser, Marlowe et Chapman, et parmi ses publications récentes figurent trois ouvrages en co-direction : *Auteurs-traducteurs* (avec C. Berthin and E. Eells, Presses de Paris Nanterre, 2018), *The Early Modern English Sonnet: Ever in Motion* (avec R. Vuillemin and E. Zanin, Manchester University Press, 2020), et *Language Commonality and Literary Communities in Early Modern England* (with R. Vuillemin, Brepols, 2022). Ses recherches en cours portent sur la traduction et la polyglossie dans l'Angleterre de la première modernité. **URL.**

---

N° 16 | 2022

Views on and from the Renaissance

# « The Last Elizabethan » : Ressusciter les morts avec Thomas Lovell Beddoes et T. S. Eliot

**Kit Kumiko Toda**

Publication en ligne le 10 février 2022

## > Pour citer ce document

Kit Kumiko Toda, « « The Last Elizabethan » : Ressusciter les morts avec Thomas Lovell Beddoes et T. S. Eliot », *Shakespeare en devenir* [En ligne], n°16, 2023, mis à jour le 25/01/2024, URL : <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=2747>.



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0.  
Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC 3.0. Attribution | Pas d'utilisation commerciale.

Pour tous les articles mis en ligne avant le 01/01/2020, la reproduction et la représentation sont formellement interdites sauf autorisation expresse du titulaire des droits.

## RÉSUMÉ

Thomas Lovell Beddoes (1803-49), surnommé « le dernier des Élisabéthains » par Lytton Strachey a presque exclusivement écrit des poèmes et des pièces de théâtre de style jacobéen, tandis que la première représentation de *The Confidential Clerk* (1953) de T.S. Eliot (1888-1965) fut saluée dans un article intitulé « Elizabethan Verse Drama at Edinburgh ». Bien qu'une centaine d'années séparent les œuvres de Beddoes et Eliot, ils se sont posés tous deux en héritiers du théâtre élisabéthain et jacobéen. Leurs tentatives de recréer une renaissance du drame en vers présentent des similitudes si frappantes qu'Ezra Pound a même remarqué dans « Canto LXXX » : « Curious, is it not, that Mr Eliot / has not given more time to Mr Beddoes/(T.L.) prince of morticians ». Cet article propose d'examiner ces deux écrivains et leurs rapports profonds avec le théâtre anglais des débuts de l'époque moderne. À partir d'une analyse comparative de leurs approches théoriques et de leur praxis, cette étude tentera d'expliquer pourquoi Eliot n'a pas accordé davantage de temps à Beddoes.

## MOTS-CLÉS

John Webster, Thomas Lovell Beddoes, T.S. Eliot, théâtre jacobéen, mort, macabre

## ABSTRACT

Thomas Lovell Beddoes (1803-49), dubbed "the Last Elizabethan" by Lytton Strachey, almost exclusively wrote Jacobean-style verse drama and poems, while the first performance *The Confidential Clerk* (1953) by T.S. Eliot (1888-1965) was hailed in a review with the headline: 'Elizabethan Verse Drama at Edinburgh'. Although they were writing plays around a hundred years apart, Beddoes and Eliot both positioned themselves as heirs to Elizabethan and Jacobean drama. The parallels in these efforts to recreate a re-naissance of verse drama was such that Ezra Pound even commented in "Canto LXXX": "Curious, is it not, that Mr Eliot/ has not given more time to Mr Beddoes/ (T.L.) prince of morticians". This article examines these two writers and their profound links to Early Modern drama. Through a comparative analysis of their theory and praxis, this study attempts to explain why Eliot did not give "more time to Mr Beddoes".

## KEYWORDS

John Webster, Thomas Lovell Beddoes, T.S. Eliot, Jacobean theatre, death, the macabre

Cet article compare deux poètes dramaturges, auteurs de poèmes et de pièces de théâtre en vers, qui se sont posés, à près de cent ans d'intervalle, en héritiers littéraires des dramaturges élisabéthains et jacobéens<sup>1</sup>. Le premier est T. S. Eliot (1888-1965), grand poète de la littérature moderniste surnommé par Delmore Schwartz le « dictateur littéraire<sup>2</sup> » ; le second, Thomas Lovell Beddoes (1803-1849) est une figure relativement obscure du dix-neuvième siècle que Lytton Strachey définit comme « poète extraordinaire qui échoua presque entièrement à être reconnu de quelque façon que ce fût<sup>3</sup> ».

S'il est vrai que Beddoes n'a jamais joui d'une grande renommée, l'énergie macabre de ses vers a ses admirateurs. Ceux-ci tentent régulièrement de raviver l'intérêt pour ses œuvres : un petit recueil de poèmes et deux pièces de théâtre en vers (*The Bride's Tragedy* (1822) et *Death's Jest-Book* (1850)) publiés à titre posthume. Outre Ezra Pound et Lytton Strachey, Beddoes peut s'enorgueillir de compter parmi ses défenseurs d'illustres noms tels que le professeur Sir Christopher Ricks et le poète John Ashbery qui a admiré son art « malsain et vivant<sup>4</sup> ». Au fil des années, le nombre de lecteurs intéressés par Beddoes est resté modeste mais constant comme en témoigne les travaux tels que Michael Bradshaw<sup>5</sup>.

Malgré la forte disparité de la réception de leurs œuvres, les deux poètes partagent des similitudes : ils se sont tous deux efforcés d'écrire des drames en vers, ont partagé un intérêt profond et constant pour le théâtre élisabéthain et jacobéen, et ont éprouvé une fascination pour la mort et le macabre. C'est, semble-t-il, la raison qui poussa Ezra Pound à s'interroger dans son « Canto LXXX » (1949) :

Curious, is it not, that Mr Eliot  
has not given more time to Mr Beddoes  
(T.L.) prince of morticians<sup>6</sup>

Notre problématique est donc inspirée d'Ezra Pound : à partir de l'analyse et de la comparaison des approches théoriques et de la *praxis* de Beddoes et d'Eliot, cet article tentera d'expliquer pourquoi Eliot n'a pas accordé davantage de temps à Beddoes.

Cette indifférence « curieuse » est d'autant plus surprenante que, dès 1968, Northrop Frye insistait lui aussi sur les nombreuses similitudes entre Eliot et Beddoes. Il souligne notamment leur prédilection à combiner tragique et comique que l'on pourrait qualifier de grotesque<sup>7</sup>. Il va jusqu'à suggérer que les personnages de Beddoes vivent dans un monde souterrain à l'instar de ceux de *The Waste Land*<sup>8</sup> et que le génie de l'auteur le pousse vers la même épopée de la fragmentation créative qu'Eliot<sup>9</sup>. De plus, la strophe d'Eliot sur John Webster dans « Whispers of Immortality » contient l'image qui incarne l'humour macabre de la tragédie jacobéenne, le rictus du squelette sans lèvres (« lipless grin »). Ces mots, note Ricks, apparaissent également dans le *Death's Jest-Book* de Beddoes<sup>10</sup>. En voici un extrait plus large, et non dépourvu de ce brin d'humour noir caractéristique de l'auteur, à propos des écrivains et des critiques :

ISBRAND. [...] Come candidates, the cap and bells are empty.  
THE LADY. Those you should send to England, for the bad poets and the critics who praise them.

ISBRAND. Albeit worthy, those merry men cannot this once obtain the prize. I will yield Death the crown of folly. He hath no hair, and in this weather might catch cold and die: besides he has killed the best knight I knew, Sir Wolfram, and so is doubly deserving. Let him wear the cap, let

him toll the bells; he shall be our new court-fool: and, when the world is old and dead, the thin wit shall find the angel's record of man's works and deeds, and write with a lipless grin on the innocent first page for a title, 'Here begins Death's Jest-book.' (II.3.105-117)<sup>11</sup>

Cependant, on ne trouve dans l'édition numérique du *Complete Prose of T. S. Eliot*, édition rassemblant plus de cinq décennies de travail et plus de mille compositions, guère plus de trois références à Beddoes. Il ne s'agit que de simples références secondaires à son travail : aucun des trois articles d'Eliot ne porte sur Beddoes. En 1919, dans un article sur Swinburne, Eliot mentionne Beddoes en affirmant que la célèbre notion de « l'unification de la sensibilité » est absente de l'œuvre de Beddoes, bien qu'il ait adopté le style jacobéen<sup>12</sup>. Dans « The Three Voices of Poetry » (1953), il adapte deux vers de Beddoes dans un sens différent afin de discuter du processus de composition d'un poème<sup>13</sup>. La référence la plus pertinente pour cette question se trouve dans un petit article méconnu, publié en 1920 dans *The Athenaeum*, à propos d'une pièce de théâtre en vers de son ami John Middleton Murry :

Nor could Mr. Murry, for instance, content himself to plunge into Tudor literature and produce a *Death's Jest Book* or a *Duke of Gandia*. He is too keenly aware of his precise place in time to care to perform any, however lovely, literary exercise. He wishes to do the difficult thing<sup>14</sup>.

Cette déclaration quelque peu dédaigneuse permet d'esquisser un début de réponse à notre problématique. Si l'article s'attache essentiellement à traiter de l'absence de ce qu'il nomme un « cadre » pour le drame en vers dans la société d'alors, cette approche n'explique pas pourquoi le travail de Beddoes est discrédité et qualifié de simple « exercice littéraire<sup>15</sup> ». Et ce même article qui rejette Beddoes témoigne d'une autre similitude avec lui. Il y décrit sa propre analyse de Murry comme une opération chirurgicale : « to have a patient like Mr. Murry extended on an operating table ; we need our sharpest instruments, and steadiest nerves, if we are to do him justice<sup>16</sup> ». Le choix de cette analogie conviendrait à Beddoes, médecin et anatomiste, dont l'œuvre tente de réaliser une unification de la science et de la poésie dramatique.

## I.

La description frappante qu'Ezra Pound a faite de Beddoes dans son *Canto* est amplement méritée. Ses œuvres sont des hommages aux tragédies de début du XVII<sup>e</sup> siècle, à tel point qu'elles donnent l'impression d'être des fragments d'une pièce de théâtre jacobéenne redécouverte plutôt que des œuvres d'un poète du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour le prince des croque-morts, cependant, la fascination évidente pour le drame jacobéen ne semble pas tant provenir d'une inclination pour les choses du passé que d'être, comme Eliot l'a dit de John Webster, « possédé par la mort<sup>17</sup> ». Presque tous ceux qui ont écrit sur Beddoes n'ont pu s'empêcher d'ajouter au moins un ou deux détails biographiques saisissants de sa vie atypique, notamment parce qu'elle-même se lit comme celle d'un aventurier et d'un mécontent jacobéen. Une indication de sa nature farfelue peut être trouvée dans le fait que la biographie de Beddoes de 1928 est sous-titrée (l'ordre est révélateur) « Eccentric and Poet », et qu'un article fut publié sur lui en 1943 dans *The Psychiatric Quarterly*. Et quoique ces études psychiatriques aient sans doute été encouragées par la pathologisation de la probable homosexualité de Beddoes, comme le montre le résumé biographique qui suit, sa réputation d'excentrique resterait forte aujourd'hui.

Beddoes était le fils d'un médecin et professeur de chimie, le Dr Thomas Beddoes, lui-même excentrique de renom qui, constatant la faible incidence de la tuberculose chez les bouchers, aurait fait porter des vaches à sa clinique pour les encourager à respirer sur ses patients<sup>18</sup>. C'était un ami de William Wordsworth et, comme lui, Dr Beddoes manifesta un enthousiasme controversé pour la Révolution française, ce qui lui valut d'être invité à quitter son poste à Oxford. C'est au sein de cette intelligentsia progressiste que Thomas Lovell Beddoes a passé son enfance. Après avoir été scolarisé à Charterhouse (une prestigieuse école privée) et à Pembroke College, Oxford, Beddoes s'est rendu à l'université de Göttingen pour y étudier la médecine, bien décidé à découvrir une preuve biologique de l'existence de l'âme. Malheureusement, il est expulsé de Göttingen pour ivresse publique et termine ses études à Würzburg. Par la suite, il erre à travers l'Europe en tant que médecin itinérant puis s'installe à Zürich. Mais Beddoes a hérité de l'enthousiasme de son père pour la politique révolutionnaire et il est expulsé de la ville pour avoir propagé des idées politiques radicales<sup>19</sup>.

C'est à l'âge de 45 ans qu'il succombe à son état de santé mental et physique de plus en plus instable, après avoir ingéré du curare, un puissant narcotique provenant des tribus autochtones de l'Amérique du Sud. Son testament contient un exemple posthume de son humour mordant et macabre : le leg de cinquante bouteilles de champagne Moët pour que l'on puisse « boire à [sa] mort », et de vingt livres sterling à son ami et médecin le Dr Ecklin pour qu'il puisse acheter l'« outil d'aspiration gastrique de Reade<sup>20</sup> ».

Il n'est donc peut-être pas surprenant que Beddoes ait été si fasciné par le drame jacobéen, ce répertoire jonché de cadavres. Non seulement les morts y sont nombreux, mais la vie et la mort s'y entremêlent d'une façon troublante, les morts refusant souvent de rester à leur place. Dans *The Revenger's Tragedy* (1606) de Thomas Middleton, le squelette de Gloriana est habillé et du poison est peint sur son rictus sans lèvres, permettant l'assouvissement d'une vengeance posthume sur son assassin, le Duc, qui l'embrasse dans l'obscurité pensant que c'est une jeune paysanne qu'il peut déflorer<sup>21</sup>. Dans *The Second Maiden's Tragedy* (1611) de Thomas Middleton, un sort similaire est réservé au cadavre de la femme qui est déterrée, ornée et peinte avec du poison. Dans *The White Devil* (1612) de John Webster, le fantôme de Bracciano apparaît tenant un pot de lys où se trouve un crâne pour jeter de la terre sur Flamineo, annonçant sa mort. Et dans *Bussy d'Ambois* (1603) de Chapman, le prêtre, un nécromancien qui manipule le diable, meurt et se transforme immédiatement en fantôme. Dans la scène suivante, son ennemi prend son apparence : il semble ressuscité. Ces épisodes grotesques démontrent la tendance à l'humour noir dans la tragédie du sang : la légèreté macabre du crâne souriant. Beddoes reproduit cette danse macabre dans le *Death's Jest-Book* : « Dance and be merry, for Death's a droll fellow » (V.4.18).

L'obsession de Beddoes pour les formes macabres de renaissance après la mort se reflète de différentes façons. Dans *Death's Jest-Book* par exemple, il intègre ses propres études scientifiques à sa vision de la résurrection d'après une tradition talmudique. Il s'agit pour lui de trouver le *luz*, ou os de la résurrection : il s'agirait d'un petit os en forme de graine présent dans le corps humain et supposé indestructible, à partir duquel se reconstruirait le corps lors de la résurrection<sup>22</sup>. Cet intérêt a été suscité par son ami et présumé amant, Benjamin Bernhard Reich, camarade russe en études de médecine à Göttingen, juif et érudit en hébreu. Dans son article sur Beddoes et l'eschatologie juive, Christopher Moylan fournit une analyse probante de cette relation et la signification de cette légende chez Beddoes. Ce dernier a, en effet, porté cet intérêt ésotérique bien au-delà des domaines du mysticisme puisqu'il entreprit d'en réaliser une étude anatomique : au printemps 1827, Beddoes aurait consacré ses nuits à la dissection de

cadavres afin de trouver le *luz*<sup>23</sup>. Cette obsession transparaît dans *Death's Jest-Book*, quand le Duc demande à Ziba de tenter de réveiller sa défunte femme :

ZIBA. [...] he called a bird,  
 And bid it with its bill select a grain  
 Out of the gloomy deathbed of the blossom.  
 The feathery bee obeyed; and scraped aside  
 The sand, and dropped the seed into its grave:  
 And there the old plant lay, still and forgotten,  
 By its just budding grandsons; but not long:  
 For soon the floral necromant brought forth  
 A wheel of amber, (such may Clotho use  
 When she spins lives,) and as he turned and sung,  
 The mould was cracked and shouldered up: there came  
 A curved stalk, and then two leaves unfurled,  
 And slow and straight between them there arose,  
 Ghostlily still, again the crowned flower.  
 Is it not easier to raise a man,  
 Whose soul strives upward ever, than a plant,  
 Whose very life stands halfway on death's road,  
 Asleep and buried half?

DUKE. This was a cheat:  
 The herb was born anew out of a seed,  
 Not raised out of a bony skeleton.  
 What tree is man the seed of?

ZIBA. Of a ghost;  
 Of his night-coming, tempest-waved phantom:  
 And even as there is a round dry grain  
 In a plant's skeleton, which being buried  
 Can raise the herb's green body up again;  
 So is there such in man, a seed-shaped bone,  
 Aldabaron, called by the Hebrews Luz,  
 Which, being laid into the ground, will bear  
 After three thousand years the grass of flesh,  
 The bloody, soul-possessed weed called man. (III.3.425-454)

Daniel Karlin cite une lettre de Beddoes où il s'oppose à la séparation des sciences dures d'avec les arts: « the studies then of the dramatist & physician are closely, almost inseparably, allied; the application alone is different ». Beddoes projette une œuvre idéale, une concrétisation de la connaissance scientifique en tant que « spectacle sémiotique vivant, série d'expériences anthropologiques, développées dans le but de vérifier un principe psychique important : c'est-à-dire une tragédie<sup>24</sup> ». Karlin remarque :

At the end of this letter, he put it more succinctly: 'Apollo has been barbarously separated by the moderns: I would endeavour to unite him' (pp. 610-11). But whether turgid and technical, or crisp and elegant, neither formulation remotely corresponds to what Beddoes actually wrote. *Death's Jest-Book* is not 'a living semiotical display', ascertains no

‘important psychical principle’, bears no analogy to the healing arts, and indeed is not very scientifically minded—its main anatomical disquisition concerns the existence of the ‘luz’, a human bone which is the seed of immortality, and whose affiliations are with rabbinical mysticism rather than modern German science. Beddoes’s art leaves Apollo as ‘barbarously separated’ as it found him<sup>25</sup>.

S’il est vrai que Beddoes n’a pas réussi à déterminer « un principe psychique », Karlin est trop dogmatique en suggérant qu’il a échoué à unir les deux domaines. Comme le démontre Frederick Burwick, l’œuvre de Beddoes est riche d’indices de ses études médicales et l’idée mystique du *luz* n’est pas aussi absurdement incompatible avec la science allemande moderne qu’on pourrait le croire : c’est à Göttingen que Beddoes a étudié la continuation de la division cellulaire dans un cadavre, remettant ainsi en question les frontières traditionnelles entre la vie et la mort<sup>26</sup>.

Ce mélange singulier entre anatomie et mysticisme, incarné par le *luz*, est également mentionné par Ezra Pound dans le même « Canto LXXX » qui souligne la correspondance entre Eliot et Beddoes<sup>27</sup>. Sans être anatomiste comme Beddoes, Eliot emploie cependant des métaphores scientifiques étonnantes, comme la célèbre description dans « The Love Song of J. Alfred Prufrock » (1915) :

Let us go then, you and I,  
When the evening is spread out against the sky  
Like a patient etherized upon a table<sup>28</sup> (1-3)

Dans sa prose critique, il emprunte aussi à la langue propre aux chimistes : il conçoit l’esprit d’un poète comme un catalyseur, un morceau de platine introduit dans une chambre contenant de l’oxygène et du dioxyde de soufre<sup>29</sup>. De même, son essai « Christopher Marlowe » (1919) compare l’évolution du vers blanc à l’analyse du goudron de houille :

Marlowe’s verse is one of the earlier derivatives, but it possesses properties which are not repeated in any of the analytic or synthetic blank verses discovered somewhat later<sup>30</sup>.

Plus important encore, sans se montrer aussi obsessionnel que Beddoes, Eliot explore en profondeur la reviviscence, notamment dans *The Waste Land*. On peut donc supposer que ce n’est pas seulement l’amour partagé du drame élisabéthain et jacobéen qui a suscité la perplexité de Pound quant à l’indifférence d’Eliot envers Beddoes, mais aussi cet intérêt commun pour le macabre. La première section de *The Waste Land*, intitulée « The Burial of the Dead », contient les mots « Je n’étais ni vivant ni mort » (I was neither / Living nor dead) (39-40)<sup>31</sup>. Ses célèbres premiers vers présentent une image qui, à l’instar de Beddoes, défamiliarise de façon perturbante l’idée, pourtant normalement plaisante, des plantes qui fleurissent :

I. The Burial of the Dead  
April is the cruellest month, breeding  
Lilacs out of the dead land, mixing  
Memory and desire, stirring  
Dull roots with spring rain.  
Winter kept us warm, covering

Earth in forgetful snow, feeding  
A little life with dried tubers. (1-7)

Les derniers vers de la section reprennent ce mélange de mort et de fleurs de façon plus macabre encore :

There I saw one I knew, and stopped him, crying: "Stetson!  
"You who were with me in the ships at Mylae!  
"That corpse you planted last year in your garden,  
"Has it begun to sprout? Will it bloom this year?  
"Or has the sudden frost disturbed its bed?  
"Oh keep the Dog far hence, that's friend to men,  
"Or with his nails he'll dig it up again!  
"You! hypocrite lecteur! —mon semblable, —mon frère!" (69-76)

L'image de la floraison des morts trace un parallèle frappant avec Beddoes. Eliot fait directement allusion dans ces vers au chant funèbre de *The White Devil* de Webster :

Call for the robin-redbreast, and the wren,  
Since o'er shady groves they hover,  
And with leaves and flow'rs do cover  
The friendless bodies of unburied men.  
Call unto his funeral dole  
The ant, the field-mouse and the mole,  
To rear him hillocks that shall keep him warm,  
And, when gay tombs are robbed, sustain no harm.  
But keep the wolf far thence that's foe to men,  
For with his nails he'll dig them up again. (V.4.90-99)<sup>32</sup>

On peut voir à quel point Eliot, à raison, associa fortement à Webster l'idée de la végétation qui pousse à partir des corps grâce à son célèbre commentaire poétique dans « Whispers of Immortality » :

Webster was much possessed by death  
And saw the skull beneath the skin;  
And breastless creatures under ground  
Leaned backward with a lipless grin.  
Daffodil bulbs instead of balls  
Stared from the sockets of the eyes!  
He knew that thought clings round dead limbs  
Tightening its lusts and luxuries<sup>33</sup>.

La relation intertextuelle étroite entre Webster, Beddoes et Eliot a également été remarquée par Pound ailleurs dans *The Waste Land*. Les brouillons de *The Waste Land* sur lesquels Pound a travaillé montrent qu'il a écrit « Beddoes » à côté des vers suivants, dans ce qui allait devenir la deuxième section, « A Game of Chess » :

I think we met first in rats' alley,  
Where the dead men lost their bones.  
"What is that noise?"

The wind under the door.

“What is that noise now? What is the wind doing?”<sup>34</sup>

Pound pensait probablement aux lignes suivantes dans *Death's Jest-Book* :

And the bough swung under his nest;  
For his beak it was heavy with marrow.  
Is that the wind dying? O no;  
It's only two devils, that blow  
Through a murderer's bones, to and fro,  
In the ghosts' moonshine. (V.4.101-106)

Cependant, dans les « Notes on the Waste Land », Eliot note : « Cf. Webster : 'Is the wind in that door still?'<sup>35</sup> ». Ceci fait référence à l'acte III, scène 2 de *The Devil's Law Case* de John Webster. Comme le notent Ricks et McCue, certains vers de *The Duchess of Malfi* et de *The White Devil* de Webster sont également susceptibles d'avoir inspiré cette partie<sup>36</sup>.

Eliot a la réputation d'être un poète très allusif et le mot « collage » est souvent utilisé pour qualifier *The Waste Land*. Toutefois, le théâtre élisabéthain n'est pas pour lui qu'une simple source parmi d'autres ; il est essentiel au développement de sa voix poétique. Les poèmes de jeunesse d'Eliot ont opéré un changement radical vers 1908. Si, en 1907, il écrit sans aucune ironie des poèmes où « trees » rimait avec « breeze », on reconnaît dans des œuvres de 1909 la plume d'Eliot le moderniste<sup>37</sup>. En février 1910, il commence à travailler sur ce qui allait devenir un de ses poèmes les plus célèbres, « Portrait of a Lady<sup>38</sup> ». Eliot attribue la maturation soudaine de son œuvre à deux sources : « The form in which I began to write, in 1908 or 1909, was directly drawn from the study of Laforgue and the later Elizabethan drama<sup>39</sup> ». L'importance du théâtre de la première modernité pour Eliot est évidente tout au long de sa carrière de poète, de dramaturge et de critique. On peut en voir les effets dans ses allusions, dans des scènes transposées au xx<sup>e</sup> siècle, dans des évocations de l'atmosphère morbide et étouffante de diverses tragédies jacobéennes, ou encore dans l'adoption implicite de certaines perspectives philosophiques. À une occasion au moins, Eliot est même allé encore plus loin : dans la seconde moitié du poème « Gerontion », on constate qu'il adopte le langage de cette époque. Denis Donoghue note qu'à la lecture du poème on sent l'odeur de la fumée et du soufre de l'époque jacobéenne<sup>40</sup> :

These with a thousand small deliberations  
Protract the profit of their chilled delirium,  
Excite the membrane, when the sense has cooled,  
With pungent sauces, multiply variety  
In a wilderness of mirrors. What will the spider do  
Suspend its operations, will the weevil  
Delay?<sup>41</sup>

Cependant, ce langage que Stephen Spender a qualifié de « pastiche jacobéen » est rare dans l'œuvre d'Eliot, alors qu'il est omniprésent dans celle de Beddoes<sup>42</sup>. Dans le discours ci-dessous, extrait de *Death's Jest-Book*, le duc est confronté au fantôme de son ancien ami Wolfram, qu'il a assassiné :

DUKE. Darest thou stand there,  
Thou shameless vapour, and assert thyself,

While I defy, and question, and deride thee?  
The stars, I see them dying: clearly all  
The passage of this night remembrance gives me,  
And I think coolly: but my brain is mad,  
Else why behold I that? Is't possible  
Thou'rt true, and worms have vomited thee up  
Upon this rind of earth? No; thou shalt vanish.  
Was it for this I hated thee and killed thee?  
I'll have thee dead again, and hounds and eagles  
Shall be thy graves, since this old, earthy one  
Hath spat thee out for poison. (III.3.673-685)

Des traces de *Macbeth* sont présentes dans ce discours, mais on pourrait également le comparer à celui de Flamineo dans *The White Devil* de Webster, au moment où il se retrouve face à face avec le fantôme de Bracciano portant son pot de lys avec un crâne à l'intérieur. Flaminio tente d'exorciser sa propre peur en défiant le fantôme, et s'en moquant, comme le Duc chez Beddoes :

Enter BRACCIANO'S GHOST, in his leather cassocks and breeches, boots  
[and]  
a cowl,<sup>4</sup> [carrying] a pot of lily-flowers with a skull in't.  
Ha! I can stand thee. [The GHOST approaches] Nearer, nearer yet.  
What a mockery hath death made of thee! Thou look'st sad.  
In what place art thou? In yon starry gallery  
Or in the cursèd dungeon? No? Not speak?  
Pray, sir, resolve me: what religion's best  
For a man to die in? Or is it in your knowledge  
To answer me how long I have to live?  
That's the most necessary question.  
Not answer? Are you still like some great men  
That only walk like shadows up and down,  
And to no purpose? Say.

The GHOST throws earth upon him and shows him the skull.  
What's that? Oh, fatal! He throws earth upon me.  
A dead man's skull beneath the roots of flowers. (V.4.119-131)

Le symbolisme du crâne sous la racine des fleurs de Webster est manifestement pertinent pour les intérêts de Beddoes. Bien que la pièce ait été écrite avant que Beddoes ne découvre le mythe du *luz*, *The Bride's Tragedy* (1822) associe également les fleurs à la mort, s'éloignant ce faisant de l'image conventionnelle des fleurs funéraires. Composée alors qu'il était encore étudiant à Oxford, l'intrigue s'inspire d'une ballade populaire intitulée « The Midland Minstrel », qui raconte l'histoire d'un étudiant devenu meurtrier. Il épouse en secret Lucy, une femme belle mais socialement inférieure. Mais son amour est fugace : à peine lui présente-t-on une autre femme plus riche qu'il assassine Lucy. Bien que la source ne soit pas jacobéenne, le titre évoque des pièces comme *The Maid's Tragedy* (1619) de Beaumont et Fletcher. Les noms et les statuts des personnages y font également écho : l'étudiant devient le fils d'un duc, Hesperus, et Lucy devient Floribel. Dans l'extrait ci-dessous, Lenora venge la mort de sa fille Floribel, en invitant Hesperus à sentir un bouquet de fleurs cueillies sur la tombe de la défunte et trempées dans du poison. Le langage du dialogue est typiquement jacobéen :

LENORA. [...] Look upon these flowers;  
 They grew upon the grave of Floribel,  
 And, when I pulled them, through their tendrils blew  
 A sweet soft music, like an angel's voice.  
 Ah! there's her eye's dear blue; the blushing down  
 Of her ripe cheek in yonder rose; and there  
 In that pale bud, the blossom of her brow,  
 Her pitiful round tear; here are all colours  
 That bloomed the fairest in her heavenly face;  
 Is't not her breath?

HESPERUS. (*smelling them*) It falls upon my soul  
 Like an unearthly sense.

LENORA. And so it should,  
 For it is Death thou'st quaffed:  
 I steeped the plants in a magician's potion,  
 More deadly than the scum of Pluto's pool, [...] (V.4.84-97)<sup>43</sup>

Tant le lexique employé que le mode opératoire rappellent de nombreuses tragédies jacobéennes où les stratagèmes d'empoisonnement sont particulièrement élaborés. Cependant, ce qui est remarquable dans les œuvres de Beddoes, c'est qu'elles imitent la tragédie élisabéthaine et jacobéenne d'une façon beaucoup plus flagrante que l'œuvre d'Eliot, bien qu'il soit plus difficile d'identifier précisément la source d'une scène ou d'un vers. Eliot a tendance à faire des allusions ; Beddoes, lui, adopte la langue des Jacobéens, il imite leur voix d'une manière convaincante.

Il est donc surprenant de constater que Beddoes préconisait le contraire de sa propre pratique créative. Dans une lettre à un ami, il écrit,

Say what you will, I'm convinced the man who is to awaken the drama must be a bold trampling fellow—no creeper into worm-holes—no revive even, however good. These reanimations are vampire-cold. Such ghosts as Marloe, Webster, &c., are better dramatists, better poets, I dare say, than any contemporary of ours, but they are ghosts—the worm is in their pages & we want to see something that our great grandsires did not know. With the greatest reverence for all the antiquities of the drama I still think that we had better beget than revive—attempt to give the literature of this age an idiosyncrasy and spirit of its own, and only raise a ghost to gaze on, not to live with—just now the drama is a haunted ruin <sup>44</sup>.

Néanmoins, Edmund Gosse, l'un des premiers éditeurs de Beddoes écrit: « Beddoes is himself what he called a creeper into wormholes. He attempts nothing personal ». Il ajoute que loin de suivre ses propres recommandations, Beddoes marche plutôt dans les pas de Marston and Cyril Tourneur tel « un disciple dévoué<sup>45</sup> ». Plus récemment, Michael O'Neill a également souligné cet écart entre théorie et *praxis* : « *Death's Jest-Book* thrives on revival, returns to life, and the living, 're-animations' that are consciously 'vampire-cold'<sup>46</sup>. » Dans la poétique de Beddoes, le théâtre de son époque domine : pour paraphraser l'article de Stratchey, il est en effet « le dernier des Elisabéthains ».

En général, Eliot savait apprécier les traces d'écrivains du passé dans une œuvre contemporaine. Dans le quatrième épisode de sa chronique littéraire dans *The Egoist*, « Reflections on Contemporary Poetry », publié en 1919, il déplore vivement la difficulté propre à la poésie contemporaine de susciter la joie d'entendre des « voix mortes » qui « parlent par l'intermédiaire d'une voix vivantes<sup>47</sup> ». Il écrit la même année : « we shall often find that not only the best, but the most individual parts of [a writer's] work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously<sup>48</sup> ». Mais tout champion de la tradition qu'il se faisait, il n'entendait pas faire revivre le passé. Le mot qu'Eliot emploie dans « Reflections on Contemporary Poetry » n'est pas revivification mais « réincarnation » : la métamorphose des morts en quelque chose de précieux et d'étrange (« into something rich and strange »)<sup>49</sup>. Ainsi, pour Eliot, une bonne connaissance de la tradition n'est pas seulement compatible avec une pratique d'avant-garde. C'en est une condition, une façon pour l'écrivain d'être conscient de « sa propre contemporanéité » comme il l'écrit :

the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity<sup>50</sup>.

C'est ici que se dessine plus distinctement une explication au manque d'intérêt d'Eliot pour Beddoes. Le réseau intertextuel autour de l'œuvre d'Eliot est à la fois riche et varié. Dans « The Burial of the Dead » se retrouvent non seulement le chant funèbre de John Webster, mais aussi des allusions aux œuvres de Chaucer, Baudelaire, Tristan Corbière, Wagner, Dante, ainsi que des œuvres obscures ou inattendues comme des jeux de tarot et une chanson militaire licencieuse. C'est à partir de ce collage d'allusions qu'Eliot crée quelque chose de moderniste, suivant en cela la célèbre injonction de Pound : « MAKE IT NEW<sup>51</sup> ».

Unreal City,  
Under the brown fog of a winter dawn,  
A crowd flowed over London Bridge, so many,  
I had not thought death had undone so many.  
Sighs, short and infrequent, were exhaled,  
And each man fixed his eyes before his feet.  
Flowed up the hill and down King William Street,  
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours  
With a dead sound on the final stroke of nine.  
There I saw one I knew, and stopped him, crying: "Stetson!  
"You who were with me in the ships at Mylae!  
"That corpse you planted last year in your garden,  
"Has it begun to sprout? Will it bloom this year?  
"Or has the sudden frost disturbed its bed?  
"Oh keep the Dog far hence, that's friend to men,  
"Or with his nails he'll dig it up again!  
"You! hypocrite lecteur!—mon semblable,—mon frère!" (60-76)

La foule qui se déverse sur London Bridge, fait allusion au chant III de *l'Enfer* de Dante, la description de ceux qui n'étaient ni pécheurs ni vertueux, et ne pouvaient être ni condamnés à l'enfer, ni envoyés au purgatoire ou au paradis :

Et derrière venaient les bandes malheureuses.  
 Et moi je m'étonnais, les voyant si nombreuses,  
 Que la Mort de ses mains en eût autant défait !  
 J'en reconnus plusieurs au milieu de la file.  
 Tout à coup dans les rangs j'aperçus l'ombre vile  
 De celui qu'un refus souilla plus qu'un forfait.  
 Je compris, et j'eus bien alors la certitude  
 Que j'avais sous les yeux la triste multitude  
 Qui déplaît au Seigneur comme à ses ennemis.  
 Ces lâches, toujours morts, même pendant leur vie,  
 Étaient nus ; ils fuyaient, car sur leur chair flétrie  
 D'avides moucherons, des guêpes s'étaient mis<sup>52</sup>.

Pourtant, dans *The Waste Land*, cette bande traverse avec fluidité le London Bridge pour rejoindre le secteur financier du Londres des années vingt où Eliot lui-même travaillait. Et le cadavre dantesque qu'il a planté l'année précédente (« That corpse you planted last year ») fleurit, à travers l'âge jacobéen, non pas en un autre mort-vivant mais en une essence moderne, une entité reconnaissable : « notre semblable, notre frère ».

## II.

Le besoin d'avoir un fort « sens historique » tout en étant « moderne », ou plutôt d'avoir un sens historique *pour* être moderne, se fait plus impérieux encore lorsque Eliot se tourne vers le théâtre. Si Eliot adopte une poétique du « collage » qui assimile le théâtre élisabéthain et jacobéen dans *The Waste Land*, et s'il n'hésite pas à y faire des allusions directes dans d'autres poèmes, dans ses pièces de théâtre en vers, il prend soin d'éviter l'ombre de ce qu'on appelle encore aujourd'hui « l'âge d'or » du théâtre anglais. Et parmi les dramaturges de cet âge d'or, Shakespeare, bien sûr, règne en maître. Il est donc, pour Eliot, l'écrivain qu'il faut constamment et sans relâche tenter d'éviter :

Anyone who tries to write poetic drama, even to-day, should know that half of his energy must be exhausted in the effort to escape from the constricting toils of Shakespeare: the moment his attention is relaxed, or his mind fatigued, he will lapse into bad Shakespearian verse<sup>53</sup>.

Il est quelque peu ironique que la première représentation au Festival d'Edimbourg de *The Confidential Clerk* (1953) d'Eliot ait fait, avec *Hamlet*, l'objet d'une critique sous le titre « Elizabethan Verse Drama at the Edinburgh Festival<sup>54</sup> ».

Dans une conférence donnée en 1950 à Harvard et publiée sous le titre « Poetry and Drama » dans *On Poetry and Poets* (1957), Eliot décrit les qualités du drame en vers que l'on devrait tenter d'écrire en prenant Shakespeare comme modèle, alors même qu'il y répète son injonction qui est d'éviter tout écho shakespearien. Il explique :

I was persuaded that the primary failure of nineteenth-century poets when they wrote for the theatre (and most of the greatest English poets had tried their hand at drama) was not in their theatrical technique, but in their dramatic language; and that this was due largely to their limitation to a strict blank verse which, after extensive use for nondramatic poetry, had lost the flexibility which blank verse must have if it is to give the effect of conversation. The rhythm of regular blank verse had become too remote from the movement of modern speech<sup>55</sup>.

Le souhait d'Eliot était donc de créer un drame en vers qui soit dans un langage si familier et si courant, si conversationnel qu'il semble « transparent ». Le spectateur ne remarque même pas qu'il s'agit de mots en vers ; il devrait saisir le sens de la poésie plutôt qu'à sa forme<sup>56</sup>. La poésie dans le théâtre, suggère-t-il, ne doit pas être une forme de décoration ostentatoire, mais un « moyen d'arriver à ses fins » au même titre que la prose ; l'effet dramatique du vers doit s'imprimer en nous sans que nous en soyons conscients. Cependant, Eliot reconnaît également que, comme chez Shakespeare, il est possible d'avoir des moments où il y a une « brève apparition du poétique dans la conscience », mais cela devrait être fait de telle sorte que la scène ou le personnage ne soient pas incohérents bien que transcendés<sup>57</sup>.

Cet effort pour créer les vers transparents se trouve particulièrement dans *The Cocktail Party* (1949), la pièce qui a connu le plus grand succès critique et populaire de son vivant :

EDWARD. [...]  
The one thing of which I am relatively certain  
Is, that only since this morning  
I have met myself as a middle-aged man  
Beginning to know what it is to feel old.  
That is the worst moment, when you feel that you have lost  
The desire for all that was most desirable,  
Before you are contented with what you can desire;  
Before you know what is left to be desired;  
And you go on wishing that you could desire  
What desire has left behind. But you cannot understand.  
How could *you* understand what it is to feel old? (I.2)<sup>58</sup>

Le discours n'est pas exactement représentatif du langage quotidien, mais, comme le souligne Eliot, il en va de même pour la prose habituellement utilisée dans une pièce de théâtre où les personnages ne bredouillent pas et où on ne perçoit pas le « désordre » d'une conversation dans la vraie vie. Ces vers sont donc plutôt comme la « prose élégante prononcée dans une pièce de théâtre » en ce sens qu'il s'agit de « quelque chose de mieux », mais pas totalement différent de « la conversation ordinaire<sup>59</sup> ».

Le vers « I have met myself as a middle-aged man » n'est composé que de mots ordinaires, voire triviaux, arrangés dans une syntaxe tout à fait conventionnelle. Mais il s'agit d'une métaphore poétique, d'une image puissante semblable à « [notre] ombre le soir qui se lève à [notre] rencontre » (« your shadow at evening rising to meet you ») dans *The Waste Land*, qui évoque subtilement l'horreur du *doppelgänger*, cette crise existentielle latente qui provoque un sens de dépersonnalisation<sup>60</sup>. Il s'agit d'une image clé dans la pièce ; elle trouve un écho dans la scène finale, alors que le psychiatre mystérieux, Sir Henry Harcourt-Reilly, récite un poème : « *the magus Zoroaster, my dead child, / Met his own image walking in the garden* » (III)<sup>61</sup>.

La répétition dans le discours d'Edward a deux effets presque contradictoires. D'une part, elle suggère le discours non préparé de la vie ordinaire avec son absence de variation élégante (pour reprendre la célèbre formule du lexicographe H. W. Fowler) ; elle donne ici l'impression qu'Edward a du mal à trouver les mots justes pour décrire la crise émotionnelle complexe qui le traverse. D'autre part, la répétition est aussi et tout à la fois le point central sur lequel repose la puissance de cette poésie méticuleusement élaborée. Elle mime le désarroi du personnage devant le constat que sa vie est un piège, qu'il est confronté à la futilité du désir, mené à chaque tournant par le même esprit de médiocrité (« spirit of mediocrity ») qui se retourne contre lui, ne lui laissant aucun désir hormis un désir infernal et circulaire : le désir sans espoir de conserver le désir dans une vie où le désir est sans espoir<sup>62</sup>. On pourrait comparer cela à la répétition du mot *hell* dans cet extrait du *Doctor Faustus* de Marlowe :

FAUSTUS.

First will I question with thee about hell.  
Tell me where is the place that men call hell?

MEPHISTOPHILIS.

Under the heavens.

FAUSTUS.

Ay, but whereabout?

MEPHISTOPHILIS.

Within the bowels of these elements,  
Where we are tortured and remain for ever;  
Hell hath no limits, nor is circumscribed  
In one self place, for where we are is hell,  
And where hell is must we ever be.  
And, to conclude, when all the world dissolves,  
And every creature shall be purified,  
All places shall be hell that is not heaven. (I.5.118-128)<sup>63</sup>

Edward, tout comme Méphistophélès, est prisonnier de lui-même, *en* lui-même, et sa syntaxe ainsi que son vocabulaire répétitif encerclent sa langue dans une autoréférence mimétique. Dans la scène suivante, lorsqu'il déclare « L'enfer, c'est soi-même » (Hell is oneself) (I.3), Edward évoque plus explicitement cette notion théologique de l'enfer comme n'étant pas une *pœna sensus* (peine de sens), un tourment physique, mais une *pœna damni*, (peine de damnation), la privation de grâce que l'on ne peut échapper<sup>64</sup>. C'est toutefois le discours ci-dessus qui trouve une correspondance bien plus étroite avec cette pièce élisabéthaine, tant dans le style que dans la structure conceptuelle. Le sentiment d'horreur qu'Eliot et Marlowe transmettent tous deux n'est pas simplement accru par, mais inextricablement lié à l'effroyable familiarité du langage.

Cette familiarité, comme je l'ai laissé entendre, est, ou était, présente chez Marlowe comme chez Eliot. Le vers blanc, répète-t-on presque invariablement à l'étudiant débutant en poésie anglaise, constitue le mètre poétique le plus proche des rythmes naturels de l'anglais britannique. Le dialogue en vers blancs de Marlowe ci-dessus contient ce qui, à nos oreilles, est aujourd'hui un archaïsme, mais il aurait semblé aussi familier aux Élisabéthains que l'œuvre d'Eliot à ses contemporains ; un langage sublimé, mais non archaïque.

Une comparaison pourrait être établie avec ce que l'on désigne comme les mises en scène « modernes » et « traditionnelles » des pièces de Shakespeare. Le mot « traditionnel » est encore couramment utilisé pour désigner les mises en scène de *Hamlet* ou de *Roméo et Juliette* où les comédiens portent des costumes qui nous semblent élisabéthains ou jacobéens ; il est même parfois utilisé pour qualifier les représentations de *Jules César* pour lesquelles les acteurs portent des toges. Le terme « moderne », quant à lui, est généralement employé pour désigner des mises en scène dans lesquelles les acteurs portent des T-shirts ou des vestes et des cravates. Cependant, ces termes sont, bien sûr, quelque peu erronés, car dans les théâtres élisabéthains et jacobéens, les acteurs portaient des vêtements de style anglais contemporains de leur époque, que la pièce se déroule à Vérone au xv<sup>e</sup> siècle ou aux prémices de l'Empire romain.

Robert I. Lublin souligne que Casca mentionne le pourpoint de César dans la deuxième scène du premier acte de *Jules César*, une réplique qui a été coupée dans la version cinématographique de 1953 réalisée par Joseph Mankiewicz pour permettre aux acteurs d'apparaître en toge. Lublin s'interroge sur le concept de fidélité historique, vu qu'il s'agit d'une mise à distance du texte et de la dramaturgie d'origine ; il suggère :

Perhaps the most historically accurate approach would be to use twenty-first-century clothing and follow Shakespeare's approach of using the apparel with which today's audience is most familiar to speak directly to the present moment. Shakespeare set his play in Rome and costumed its inhabitants in doublets. We might do the same by costuming our Romans in suits and ties. In this way, the politics of an ancient civilization are made immediately significant because we see the issues being negotiated in the present by our contemporaries<sup>65</sup>.

Un essai d'Eliot sur Ben Jonson, datant de 1919, montre clairement qu'il était attentif à ces questions de contemporanéité :

When we say that Jonson requires study, we do not mean study of his classical scholarship or of seventeenth-century manners. We mean intelligent saturation in his work as a whole; we mean that in order to enjoy him at all, we must get to the centre of his work and his temperament, and that we must see him unbiased by time, as a contemporary. And to see him as a contemporary does not so much require the power of putting ourselves into seventeenth-century London as it requires the power of setting Jonson in our London<sup>66</sup>.

Pour conclure, les pièces de Thomas Lovell Beddoes sont perçues par les lecteurs de son époque et d'aujourd'hui comme jacobéennes, terme qui aurait été inconcevable pour le premier public jacobéen de John Webster : « la différence entre le présent et le passé est que le présent a une conscience du passé d'une manière et dans une mesure que le passé ne peut pas avoir de lui-même<sup>67</sup> ». Si l'on applique à Beddoes l'idée d'Eliot du sens historique qui rend un écrivain « traditionnel », Beddoes en serait dépourvu tant il semble étranger à sa propre époque : « the historical sense compels man to write [...] with his own generation in his bones<sup>68</sup> ». Ses os, pourrait-on dire, semblent avoir germé du *luz* jacobéen. Et tout comme le fait de vêtir les acteurs de vêtements modernes pour une pièce de Shakespeare est peut-être plus traditionnel que de confectionner méticuleusement des tenues élisabéthaines, les efforts d'Eliot pour créer un drame en vers dans sa langue contemporaine, situé à sa propre époque, sont peut-être tout autant traditionnels que ce que faisait Beddoes. Eliot a tenté d'établir une relation avec son

public qui soit analogue à celle des dramaturges élisabéthains avec le leur. En ce sens, c'est peut-être Eliot, et non Beddoes, qui devrait être surnommé « le dernier des élisabéthains ».

## Bibliographie

Anon., « Elizabethan Verse Drama at the Edinburgh Festival », *The Sphere*, London, 5 Sept 1953, p. 358.

ASHBERY, John, « Olives and Anchovies: The Poetry of Thomas Lovell Beddoes », *Other Traditions*, Cambridge, Harvard University Press, 2001, p. 23-45.

ASHBERY, John, *April Galleons*, New York, Viking, 1987

BEDDOES Thomas Lovell, *The Letters of Thomas Lovell Beddoes*, Edmund Gosse (éd.), London / New York, Elkin Matthews & John Lane / Macmillan & Co., 1894.

BEDDOES Thomas Lovell, *The Works of Thomas Lovell Beddoes*, H. W. Donner (éd.), Oxford, Oxford University Press, 1935.

BEDDOES, Thomas Lovell, *Death's Jest-Book: The 1829 text*, Michael Bradshaw (éd.), Manchester and New York, Carcanet/Routledge, 2003.

BEDDOES, Thomas Lovell, *The Poetical Works of Thomas Lovell Beddoes*, Edmund Gosse (éd.) London, J. M. Dent, 1890

CHAPMAN, George, *Bussy D'Ambois*, London, for William Aspley, 1607.

CHAPMAN, George, *The Plays of George Chapman*, T.M. Parrot (éd.), New York, Russell and Russell, 1961.

BURWICK, Frederick, « *Death's Jest-Book* and the Pathological Imagination », in *The Ashgate Companion to Thomas Lovell Beddoes*, Michael Bradshaw and Ute Berns (éds.), Aldershot and Burlington, Ashgate, 2007, p. 97-121.

DONNER, H. W., *Thomas Lovell Beddoes: The Making of a Poet*, Oxford, Basil Blackwell, 1935

DONOGHUE, Denis, *Words Alone: The Poet T.S. Eliot.*, New Haven, Yale University Press, 2000.

EDGEWORTH, Maria, *The Life and Letters of Maria Edgeworth*, Augustus J. C. Hare (éd.), vol. 1, Boston and New York, Houghton Mifflin and Company, 1895.

ELIOT, T. S., « Christopher Marlowe » (1919), in Anthony Cuda and Ronald Schuchard (éds.), *The Complete Prose of T.S. Eliot: The Critical Edition: The Perfect Critic, 1919-1926*, Baltimore, Johns Hopkins University Press and Faber, 2014, Project MUSE, p. 97-104.

ELIOT, T. S., « Introduction » à *Selected Poems of Ezra Pound* (1928), London, Faber, 1949, p. 7-11.

ELIOT, T. S., « Milton II » (1957), in Iman Javadi and Ronald Schuchard (éds.), *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition: A European Society, 1947-1953*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2018, Project MUSE, p. 21-43.

ELIOT, T. S., « The Three Voices of Poetry » (1953), in Iman Javadi and Ronald Schuchard (éds.), *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition: A European Society, 1947-1953*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2018, Project MUSE, p. 817-834.

ELIOT, T. S., « Tradition and the Individual Talent » (1919), in Anthony Cuda and Ronald Schuchard (éds.), *The Complete Prose of T.S. Eliot: The Critical Edition: The Perfect Critic, 1919-1926*, Baltimore, Johns Hopkins University Press and Faber, 2014, Project MUSE, p. 105-114.

ELIOT, T. S., « Ben Jonson » (1919), in Anthony Cuda and Ronald Schuchard (éds.), *The Complete Prose of T.S. Eliot: The Critical Edition: The Perfect Critic, 1919-1926*, Baltimore, Johns Hopkins University Press and Faber, 2014, Project MUSE. p. 150-164.

ELIOT, T. S., « Poetry and Drama » (1951), in Iman Javadi and Ronald Schuchard (éds.), *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition: A European Society, 1947-1953*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2018, Project MUSE, p. 589-610.

ELIOT, T. S., « Reflections on Contemporary Poetry » [IV], *Egoist*, 6, (July 1919), p. 39-40.

ELIOT, T. S., « Swinburne as Critic » (1919), in Anthony Cuda and Ronald Schuchard (éds.), *The Complete Prose of T.S. Eliot: The Critical Edition: The Perfect Critic, 1919-1926*, Baltimore, Johns Hopkins University Press and Faber, 2014, Project MUSE, p. 115-121.

ELIOT, T.S., « The Metaphysical Poets » (1921), in Anthony Cuda and Ronald Schuchard (éds.), *The Complete Prose of T.S. Eliot: The Critical Edition: The Perfect Critic, 1919-1926*, Baltimore, Johns Hopkins University Press and Faber, 2014, Project MUSE, p. 375-385. ELIOT, T. S., « The Poetic Drama » (1920), in Anthony Cuda and Ronald Schuchard (éds.), *The Complete Prose of T.S. Eliot: The Critical Edition: The Perfect Critic, 1919-1926*, Baltimore, Johns Hopkins University Press and Faber, 2014, Project MUSE, p. 240-243.

ELIOT, T. S., *Inventions of the March Hare*, Christopher Ricks (éd.), New York, Harcourt Brace, 1996.

ELIOT, T. S., *The Complete Poems & Plays*, London, Faber, 2004.

ELIOT, T. S., *The Poems of T.S. Eliot.*, Christopher Ricks and Jim McCue (éds.), London, Faber, 2015

ELIOT, T.S., *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, Valerie Eliot (éd.), New York, Harcourt Brace & Company, 1971.

FRYE, Northrop, « Yorick: The Romantic Macabre », *A Study of English Romanticism* (1968), Chicago, University of Chicago Press, 1982, p. 51-86.

JACK, Ian, *The Oxford History of English Literature (1815-1832)*, Oxford, Oxford University Press, 1963.

KARLIN, Daniel, « On Being Second-Rate: The Skeleton Art of Thomas Lovell Beddoes », *The Yearbook of English Studies*, 36. 2, Modern Humanities Research Association, 2006, p.35-50.

LUBLIN, Robert I., *Costuming the Shakespearean Stage: Visual Codes of Representation in Early Modern Theatre and Culture*, Farnham and Burlington, Ashgate, 2011.

MARLOWE, Christopher, *The Complete Plays*, eds. Frank Romany and Robert Lindsey, London, Penguin, 2003.

MARSTON, John, *The Works of John Marston*, A.H. Bullen (éd.), London, John C. Nimmo, 1887.

MIDDLETON, Thomas, *Thomas Middleton*, 2 vols., Havelock Ellis (éd.), London, T. Fisher Unwin, 1887.

MOYLAN, Christopher, « "For Luz is a Good Joke": Thomas Lovell Beddoes and Jewish Eschatology », in S. A. Spector (éd.), *British Romanticism and the Jews*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p.93-104.

O'NEILL, Michael O'Neill, « 'The latch-string of a new world's wicket': Poetry and Agency in *Death's Jest-Book; or, The Fool's Tragedy* », in *The Ashgate Companion to Thomas Lovell Beddoes*, Michael Bradshaw and Ute Berns (éds.), Aldershot and Burlington, Ashgate, 2007, p. 33-47.

POUND, Ezra, *The Cantos*, New York, New Directions, 1998.

POUND, Ezra, *Make It New*, New Haven Connecticut, Yale University Press, 1935.

POUND, Ezra, *Ta Hio: The Great Learning Newly Rendered into the American Language*, Seattle, University of Washington Book Store, 1928.

RATISBONNE, Louis Ratisbonne (trad.), *L'Enfer du Dante traduit en vers, tome premier*, Paris, Michel Lévy, 1852.

REICHMAN, Edward et ROSNER, Fred, « The Bone Called Luz », *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, 51.1 (1996), p. 52-65.

RICKS, Christopher, « Pilgrim Misery: Thomas Lovell Beddoes (Part II) », *Grand Street*, 3.4 (1982), p. 90-102.

RICKS, Christopher, « Thomas Lovell Beddoes », *Grand Street* 1.2 (1982), p. 32-48

SCHWARTZ, Delmore, « The Literary Dictatorship of T.S. Eliot », *Partisan Review*, 16.2 (1949), p. 119-137.

SNOW, Royall H., *Thomas Lovell Beddoes, Eccentric and Poet*, New York, Covici-Friede, 1928.

SPENDER, Stephen, *Eliot*, Glasgow, William Collins, 1975.

STRACHEY, Lytton, « The Last Elizabethan » (1907), *Books and Characters*, London, Chatto & Windus, 1922.

WEBSTER, John, *John Webster and John Ford*, Jane Kingsley-Smith (éd.), London, Penguin, 2015.

WEBSTER, John, *The Duchess of Malfi and Other Plays*, René Weis (éd.), Oxford, Oxford University Press, 1996.

WEBSTER, John, *The Works of John Webster*, Alexander Dyce (éd.), London, William Pickering 1830.

WEBSTER, John, *Webster and Tourneur*, J. Addington Symonds (éd.), London, T. Fisher Unwin, [1903].

ZAFRANI, Haïm, « Visions de la souffrance et de la mort dans les sociétés juives d'Occident musulman », *Diogène*, 205.1, (2004), p. 96-121.

## Notes

---

- <sup>1</sup> Il convient de noter qu'au XIX<sup>e</sup> siècle ainsi qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, il était courant d'employer le mot « élisabéthain » pour désigner les pièces jacobéennes. Voir à ce sujet mon article précédent : « Eliot generally follows contemporary usage of the word "Elizabethan" as designating both Elizabethan and Jacobean. Examples of this are numerous, a prominent one being his essay "Four Elizabethan Dramatists" which is a "Preface to an Unwritten Book" on "Webster, Tourneur, Middleton, and Chapman". In this, Eliot was following the general practice of the time. George Saintsbury, the influential critic to whom Eliot dedicated *Homage to John Dryden* (1924), even includes John Milton and Thomas Hobbes in his work, *A History of Elizabethan Literature* (1887) », Kit Toda, « Postures of Dying: Eliot, Seneca and the Elizabethans », *The Review of English Studies*, 72.305 (2021), p. 540-564.
- <sup>2</sup> Delmore Schwartz, « The Literary Dictatorship of T.S. Eliot », *Partisan Review*, 16.2 (1949), p. 119-137.
- <sup>3</sup> [Traduction de l'éditeur] « extraordinary poet [who] has failed almost entirely to receive any recognition whatever », Lytton Strachey, « The Last Elizabethan », *ibid.* p. 225.
- <sup>4</sup> [Traduction de l'éditeur] « sick and alive », John Ashbery, « October at the Window », *April Galleons*, New York, Viking, 1987, p. 33. Christopher Ricks, « Thomas Lovell Beddoes », *Grand Street* 1.2 (1982), p. 32-48, et « Pilgrim Misery: Thomas Lovell Beddoes (Part II) », *Grand Street*, 3.4, p. 90-102.
- <sup>5</sup> Thomas Lovell Beddoes, *Death's Jest-Book: The 1829 text*, Michael Bradshaw (éd.), Manchester and New York, Carcanet/Routledge, 2003. *The Ashgate Companion to Thomas Lovell Beddoes*, Michael Bradshaw and Ute Berns (eds.), Aldershot and Burlington, Ashgate, 2007.
- <sup>6</sup> Ezra Pound, « Canto LXXX », *The Cantos*, New York, New Directions, 1998, p. 518. Première édition du Canto LXXX : *The Pisan Cantos*, London, Faber & Faber, 1949.
- <sup>7</sup> « Combination of the tragic and the comic which we may call the grotesque », Northrop Frye, « Yorick: The Romantic Macabre », *A Study of English Romanticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1982, p. 60. Première édition : New York, Random House, 1968.
- <sup>8</sup> « Beddoes' characters live in a kind of subterranean world like that of Eliot's *Waste Land* », *ibid.*, p. 63.
- <sup>9</sup> « Perhaps his genius was pulling him in the kind of epic of creative fragmentation represented by *The Waste Land* », *ibid.*, p. 67-68.
- <sup>10</sup> Christopher Ricks, *art. cit.*, p. 38.

- 
- <sup>11</sup> Thomas Lovell Beddoes, *Death's Jest-Book*, in H. W. Donner (éd.), *The Works of Thomas Lovell Beddoes*, Oxford, Oxford University Press, 1935.
- <sup>12</sup> « Unification of sensibility », T. S. Eliot, « Swinburne as Critic », in Anthony Cuda and Ronald Schuchard (éds.), *The Complete Prose of T.S. Eliot: The Critical Edition: The Perfect Critic*, 1919-1926, Baltimore, Johns Hopkins University Press and Faber, 2014, Project MUSE, p. 118. L'unification de sensibilité est un concept utilisé par Eliot et qui implique l'existence d'une dissociation entre l'émotion ou la sensation (« feeling ») et la pensée alors que les deux étaient préalablement unifiées avant le XVII<sup>e</sup> siècle. Voir T. S. Eliot, « The Metaphysical Poets », in Cuda and Schuchard (éds.), *op. cit.*, p. 375-385.
- <sup>13</sup> T. S. Eliot, « The Three Voices of Poetry », in Iman Javadi and Ronald Schuchard (éds.), *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition: A European Society*, 1947-1953, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2018, Project MUSE, p. 825.
- <sup>14</sup> T. S. Eliot, « The Poetic Drama », in Cuda and Schuchard (éds.), *op. cit.*, p. 245.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, p. 241.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, p. 240.
- <sup>17</sup> « Much possessed by death », T. S. Eliot, « Whispers of Immortality », in Christopher Ricks and Jim McCue (éds.), *The Poems of T.S. Eliot*, London, Faber, 2015, p. 47. Première publication dans *Little Review*, Sept 1918. Inclus dans *Poems*, New York, Alfred A. Knopf, 1920. Ce célèbre vers d'Eliot est si approprié, pour Beddoes comme pour Webster, qu'il a été évoqué par nombreux auteurs, notamment par Ian Jack, Northrop Frye, Christopher Ricks, et John Ashbery, entre autres. Ian Jack, « Clare and the Minor Poets », *The Oxford History of English Literature (1815-1832)*, Oxford, Oxford University Press, 1963, p. 143. Northrop Frye, *art. cit.*, p. 52. Christopher Ricks, *art. cit.*, p. 38. John Ashbery, « Olives and Anchovies: The Poetry of Thomas Lovell Beddoes », *Other Traditions*, Cambridge, Harvard University Press, 2001, p. 23.
- <sup>18</sup> Augustus J. C. Hare (éd.), Note de la rédaction, *The Life and Letters of Maria Edgeworth*, vol. 1, Boston and New York, Houghton Mifflin and Company, 1895, p. 69.
- <sup>19</sup> Pour plus de détails biographiques, voir H. W. Donner, *Thomas Lovell Beddoes: The Making of a Poet*, Oxford, Basil Blackwell, 1935, et Royall H. Snow, *Thomas Lovell Beddoes, Eccentric and Poet*, New York, Covici-Friede, 1928. Notons que la biographie de Snow s'en tient à l'idée que Beddoes est mort de mort naturelle, un rapport formulé pour ménager les sentiments de la famille. Berns et Bradshaw divergent et affirment qu'il s'est suicidé en prenant du curare ; ils citent de nombreux indices laissant penser au suicide, y compris une tentative de suicide antérieure et le rapport d'un médecin selon lequel il serait bien mort des suites d'un empoisonnement au curare. Voir « Introduction » à *Ashgate Research Companion*, *op. cit.*, p. 8.
- <sup>20</sup> « W. Beddoes must have a case (50 bottles) of Champagne Moët 1847 growth to drink my death in. [...] Buy for Dr Ecklin above mentioned [one of] Reade's best stomach-pumps. » Thomas Lovell Beddoes, « Letter to Revell Phillips 26 Jan 1849 », *The Letters of Thomas Lovell Beddoes*, Edmund Gosse (éd.), London/New York, Elkin Matthews & John Lane /Macmillan, 1894, p. 262.
- <sup>21</sup> Eliot suit le consensus scientifique de son époque en attribuant *The Revenger's Tragedy* à Cyril Tourneur.

- <sup>22</sup> Concernant le terme *luz*, on le trouve ainsi employé dans *l'Essai sur la régénération physique, morale et politique des Juifs* de l'abbé Grégoire de 1788. Pour sa signification et son emploi, voir Zafrani, Haïm, « Visions de la souffrance et de la mort dans les sociétés juives d'Occident musulman », *Diogenes*, 205.1 (2004), p. 96-121. Le mot « luz » signifie noix en hébreu, car l'os ressemblerait à une amande ; voir Edward Reichmann et Fred Rosner, « The Bone Called Luz », *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, 51.1 (1996), p. 54.
- <sup>23</sup> Christopher Moylan, « "For Luz is a Good Joke": Thomas Lovell Beddoes and Jewish Eschatology », in S. A. Spector (éd.), *British Romanticism and the Jews*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 93.
- <sup>24</sup> « A living semiotical display, a series of anthropological experiments, developed for the purpose of ascertaining some important psychical principle – i.e. a tragedy », Thomas Lovell Beddoes, « Letter to Kelsall (4<sup>th</sup> Dec 1825) », *Letters*, *op. cit.*, p. 80-81. Karlin cite la lettre dans H. W. Donner (éd.), *The Works*, *op. cit.*, p. 610-611.
- <sup>25</sup> Daniel Karlin, « On Being Second-Rate: The Skeleton Art of Thomas Lovell Beddoes », *The Yearbook of English Studies*, 36. 2, Modern Humanities Research Association, 2006, p. 37.
- <sup>26</sup> Frederick Burwick, « *Death's Jest-Book* and the Pathological Imagination », in *Ashgate Research Companion*, *op. cit.*, p. 97 et p. 104.
- <sup>27</sup> Ezra Pound, *op. cit.*, p. 512.
- <sup>28</sup> T. S. Eliot, « The Love Song of J. Alfred Prufrock », in Ricks and McCue (éds), *op. cit.*, p. 5.
- <sup>29</sup> T.S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent », in Cuda and Schuchard (éds.), *op. cit.*, p. 108-109. Première publication en deux parties, *Egoist*, 6 (Sept 1919), p. 54-55, et *Egoist*, 6 (Dec 1919), p. 72-73.
- <sup>30</sup> T. S. Eliot, « Christopher Marlowe », in Cuda and Schuchard (éds.), *op. cit.*, p. 98.
- <sup>31</sup> T. S. Eliot, *The Waste Land*, in Christopher Ricks and Jim McCue (éds.), *op. cit.*, p. 55-71.
- <sup>32</sup> John Webster, *The White Devil*, in Jane Kingsley-Smith (éd.), *John Webster and John Ford*, London, Penguin, 2015.
- <sup>33</sup> T. S. Eliot, « Whispers of Immortality », in *op. cit.*, p. 47.
- <sup>34</sup> T.S. Eliot, *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, Valerie Eliot (éd.), New York, Harcourt Brace & Company, 1971, p. 10. La version finale se lit « I think we are in rats' alley ».
- <sup>35</sup> T. S. Eliot « Notes on the Waste Land » (1922) in Christopher Ricks and Jim McCue (éds.), *op. cit.*, p. 73. Ces notes furent ajoutées au poème lorsqu'il fut publié sous forme de livre par Boni and Liveright.
- <sup>36</sup> Christopher Ricks et Jim McCue, «*The Waste Land: Commentary* » in *The Poems of T.S. Eliot*, *op. cit.*, p. 632-633.
- <sup>37</sup> T. S. Eliot « Song », in *op. cit.*, p. 231.

- 
- <sup>38</sup> Christopher Ricks, « Chronology of T.S. Eliot's Poems 1905-1920 », in T. S. Eliot, *Inventions of the March Hare*, éd. Christopher Ricks, New York, Harcourt Brace, 1996, p. xxxiv.
- <sup>39</sup> T. S. Eliot, « Introduction » à *Selected Poems of Ezra Pound* (1928), London, Faber, 1949, p. 8.
- <sup>40</sup> « We smell the Jacobean smoke and sulphur », Denis Donoghue, *Words Alone: The Poet T.S. Eliot*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 84.
- <sup>41</sup> T. S. Eliot, « Gerontion », in Christopher Ricks and Jim McCue (éds.), *op. cit.*, p. 32.
- <sup>42</sup> « Jacobean pastiche », Stephen Spender, *Eliot*, Glasgow, William Collins, 1975, p. 67.
- <sup>43</sup> Thomas Lovell Beddoes, *The Bride's Tragedy*, in H. W. Donner (éd.), *The Works*, *op. cit.*
- <sup>44</sup> Thomas Lovell Beddoes, « Letter to Thomas Forbes Kelsall, Jan 1825 », in *Letters*, *op. cit.*, p. 50-51.
- <sup>45</sup> Edmund Gosse, « Introduction » à *The Poetical Works of Thomas Lovell Beddoes*, vol. 1, London, J. M. Dent, 1890, p. xxiv et xxxviii.
- <sup>46</sup> Michael O'Neill, « 'The latch-string of a new world's wicket': Poetry and Agency in *Death's Jest-Book; or, The Fool's Tragedy* », in *Ashgate Research Companion*, *op. cit.*, p. 39.
- <sup>47</sup> « And one never has the tremendous satisfaction of meeting a writer who is more original, more independent, than he himself knows. No dead voices speak through the living voice; no reincarnation, no re-creation », T. S. Eliot, « Reflections on Contemporary Poetry » [IV], *Egoist*, 6, (July 1919), p. 39.
- <sup>48</sup> T. S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent », in *op. cit.*, p. 105.
- <sup>49</sup> T. S. Eliot, « Reflections on Contemporary Poetry » [IV], *Egoist*, *op. cit.*, p. 39.
- <sup>50</sup> T. S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent », in *op. cit.*, p. 106.
- <sup>51</sup> Ezra Pound, *Ta Hio: The Great Learning Newly Rendered into the American Language*, Seattle, University of Washington Book Store, 1928, p.12. La première utilisation de cette phrase se trouve dans une note de bas de page d'une traduction. L'expression s'est répandue et a été perçue (rétroactivement) comme le slogan du mouvement moderniste avec la publication en 1935 d'un recueil d'essais de Pound sous ce titre. Ezra Pound, *Make It New*, New Haven Connecticut, Yale University Press, 1935.
- <sup>52</sup> Louis Ratisbonne (trad.), *L'Enfer du Dante traduit en vers, tome premier*, Paris, Michel Lévy, 1852, p. 43.
- <sup>53</sup> T. S. Eliot, « Milton II », in Iman Javadi and Ronald Schuchard (éds.), *op. cit.*, p. 25. Première publication dans *On Poetry and Poets*, New York, Farrar, 1957.
- <sup>54</sup> « Elizabethan Verse Drama at the Edinburgh Festival », *The Sphere*, London, 5 Sept 1953.
- <sup>55</sup> T. S. Eliot, « Poetry and Drama », in Iman Javadi and Ronald Schuchard (éds.), *op. cit.*, p. 596.

- <sup>56</sup> « Consciously attending, not to the poetry itself, but the meaning of the poetry », *ibid.*, p. 592.
- <sup>57</sup> « Brief emergence of the poetic into consciousness. [...] we are lifted for a moment beyond character, but with no sense of unfitness of the words coming, and at this moment, from the lips of Horatio », *ibid.*, p. 593.
- <sup>58</sup> T. S. Eliot, *The Cocktail Party*, in *The Complete Poems & Plays*, London, Faber, 2004, p. 381. Les vers ne sont pas numérotés et seul le premier acte comporte plus d'une scène.
- <sup>59</sup> T. S. Eliot, « Poetry and Drama », in *op. cit.*, p. 590.
- <sup>60</sup> T. S. Eliot, *The Waste Land*, in Ricks and McCue (éds.), *op. cit.*, p. 55, l. 29.
- <sup>61</sup> T. S. Eliot, *The Cocktail Party*, in *op. cit.*, p. 437.
- <sup>62</sup> *Ibid.*, p. 381.
- <sup>63</sup> Christopher Marlowe, *Doctor Faustus*, in *The Complete Plays*, eds. Frank Romany and Robert Lindsey, London, Penguin, 2003.
- <sup>64</sup> T. S. Eliot, *The Cocktail Party*, in *op. cit.*, p. 397.
- <sup>65</sup> Robert I. Lublin, *Costuming the Shakespearean Stage: Visual Codes of Representation in Early Modern Theatre and Culture*, Farnham and Burlington, Ashgate, 2011, p. 84.
- <sup>66</sup> T. S. Eliot, « Ben Jonson », in Cuda and Schuchard (éds.), *op. cit.*, p. 151.
- <sup>67</sup> « The difference between the present and the past is that the conscious present is an awareness of the past in way and to an extent that the past's awareness of itself cannot show », T. S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent », in Cuda and Schuchard (éds.), *op. cit.*, p. 107.
- <sup>68</sup> *Ibid.*, p.106.

## Kit Kumiko Toda

---

Kit Kumiko Toda est Maîtresse de conférences en littérature anglaise et traduction à l'Université de la Réunion. Après avoir étudié à University College London et à l'Université de Cambridge, elle s'est installée à Lyon, puis à Paris, avant d'obtenir un poste de MCF à La Réunion. Elle a publié des articles dans *Review of English Studies*, *Resources for American Literary Study* et *Essays in Criticism*. Elle a un contrat avec Routledge pour une monographie sur T. S. Eliot et le drame élisabéthain. Elle a rédigé des critiques pour le *Times Literary Supplement* et elle a été la rédactrice fondatrice du magazine *The Litterateur*, qui a été archivé par la collection numérique de la British Library, Contemporary British Publications.

---

N° 16 | 2022

Views on and from the Renaissance

# David Greig's *Dunsinane*: The Renaissance of Tragedy?

**Michèle Vignaux**

Publication en ligne le 10 février 2022

## > Pour citer ce document

Michèle Vignaux, « David Greig's *Dunsinane*: the Renaissance of Tragedy? », *Shakespeare en devenir* [En ligne], n°16, 2023, mis à jour le 25/01/2024, URL : <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=2605>.



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0. Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC 3.0. Attribution | Pas d'utilisation commerciale.

Pour tous les articles mis en ligne avant le 01/01/2020, la reproduction et la représentation sont formellement interdites sauf autorisation expresse du titulaire des droits.

## RÉSUMÉ

La pièce de David Greig *Dunsinane*, présentée comme une suite au *Macbeth* de Shakespeare, et qualifiée diversement de réponse, de remise en cause, d'appropriation, et que Greig lui-même a décrite comme « un acte de spéculation », explore le chaos qui s'ensuit après le renversement et la mort du tyran, question d'une importance cruciale qui traverse tout le canon shakespearien. Se fondant sur l'histoire de l'Écosse au XI<sup>e</sup> siècle pour opérer une réévaluation de l'idéologie de l'Angleterre élisabéthaine et jacobéenne, *Dunsinane* engage un dialogue stimulant avec la pièce source d'un point de vue écossais, qui place au premier plan les rivalités et les alliances entre les clans passées sous silence par Shakespeare dans ce qu'il est convenu d'appeler sa « pièce écossaise ». Ce faisant, Greig complexifie le point de vue unilatéral de Shakespeare, et donne à voir un double point de vue : celui du pays occupé et celui des forces d'occupation. L'importance capitale donnée à Gruach, la veuve de Macbeth, l'étoffement considérable du rôle du général anglais Siward (personnage mineur chez Shakespeare), combinés au portrait d'un Malcolm insaisissable, tout à la fois veule, fourbe et rusé, développé à partir de la déconcertante scène de la rencontre de Malcolm et de Macduff dans *Macbeth* (acte IV, sc. 3) renforcent la dimension avant tout politique de la pièce de Greig. Bien que *Dunsinane* soit fermement ancrée dans l'histoire médiévale, les représentations de la pièce devant des publics très divers de par le monde, en résonance avec des situations géo-politiques variées témoignent amplement des qualités d'universalité et d'intemporalité qui caractérisent la tragédie classique. Toutefois, un examen plus attentif à l'aune des éléments fondamentaux du genre tragique – traitement du temps, dimension métaphysique, dialogue entre le destin et la liberté de l'action humaine, nature du héros tragique, conséquences de ses décisions et de ses choix, reconnaissance finale –, conduira à se demander si, et dans quelle mesure, la pièce de Greig peut véritablement être considérée comme une renaissance de la tragédie Shakespearienne.

## MOTS-CLÉS

David Greg, *Dunsinane*, William Shakespeare, *Macbeth*, tragédie

## ABSTRACT

David Greig's sequel to Shakespeare's *Macbeth* (1606), which has also been variously labelled in more specific terms as, among others, a rejoinder, a challenge, an appropriation of its predecessor, and which Greig himself described as "an act of speculation", explores the chaos that ensues in the aftermath of the overthrow and death of the tyrant, a prominent concern throughout the Shakespearean canon. Relying on 11<sup>th</sup> century Scottish history to re-evaluate the ideologies of Elizabethan and Stuart England, *Dunsinane* engages in a stimulating dialogue with the source play from a Scottish perspective, foregrounding the intricacies of clan rivalries and alliances discarded from Shakespeare's so-called "Scottish play". In the process, Greig complexifies Shakespeare's one-sided point of view, aiming instead at a double point of view: that of the occupied as well as of the occupiers. The prominence given to Macbeth's widow, Gruach, and to the English General, Siward (a minor character in Shakespeare's *Macbeth*), together with the portrayal of an elusive Malcolm, at once spineless, deceitful, and wily, building on the notoriously puzzling scene of encounter between Macduff and Malcolm in England (*Macbeth* IV.3), enhance the political dimension of Greig's play. While *Dunsinane* is firmly anchored in medieval history, performances to a wide variety of audiences across places and

times resonating with diverse contemporary political issues amply testify to the play's universal and timeless quality characteristic of classical tragedy. The nature of the tragic in *Dunsinane*, however, deserves further consideration, as this paper aims to show through an examination of some fundamentals of the genre of tragedy, such as the treatment of time, the metaphysical dimension and the sense of fate in relation with human agency and the consequences of human decisions and choices, or the nature of the tragic hero and of the final recognition in order to determine in what ways—if at all—the play can be considered a renaissance of Shakespearean tragedy.

**KEYWORDS**

David Greg, *Dunsinane*, William Shakespeare, *Macbeth*, tragedy

## Introduction

David Greig's play *Dunsinane* (2010), which explores the aftermath of the death of the tyrant, has been variously labelled a sequel, an appropriation, a rejoinder, a challenge, or even, in Greig's own words, "an act of speculation" on Shakespeare's *Macbeth*,<sup>1</sup> and its genre is similarly a vexed question. It bears characteristics of the history play with an epic dimension, and of political drama through its resonances with contemporary conflicts in Afghanistan and Iraq. It has also been described as "pitched between comedy and tragedy [... with] a good sprinkling of Shakespearean in-jokes", and in the Royal Shakespeare Company video presentation Greig unambiguously calls it a tragedy.<sup>2</sup>

There is no simple, unique, comprehensive definition of tragedy, but it can be described very broadly as an existential genre, universal and timeless in scope, whose purpose is to produce what Aristotle calls a *catharsis*, thereby giving meaning to human suffering.<sup>3</sup> As such, it is poles apart from Macbeth's description of life as "a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing" (V.5.25-27),<sup>4</sup> which would be an apt definition of absurdist theatre. Although it aims at the universal and the timeless, tragedy is firmly rooted in 5<sup>th</sup> century BCE Athens, at a specific juncture in Greek history characterised by a gradual shift from a mythical to a rational worldview, from the heroic world of Homer's epic – one in which human beings were essentially puppets, "as flies to wanton boys", in the hands of gods who "kill[ed them] for their sport" (*King Lear*, IV.1.37-38)<sup>5</sup>—to the universe of the *polis*, in which they acquired a degree of autonomy in their actions for which they were held accountable. These two conceptions, although incompatible, coexisted for a time, giving rise to a perception of man as a perplexing figure, at once acted upon and acting, which is at the heart of tragedy.<sup>6</sup> Thus, tragedy implies a belief in some form of transcendence which lends it a metaphysical dimension, while as "the imitation of an action", according to Aristotle's definition,<sup>7</sup> it raises a number of questions about human agency and its relation to the divine—questions that were addressed through philosophical inquiry in the following century. As the product of a period of two overlapping contradictory conceptions of man, tragedy was a relatively short-lived phenomenon and has remained comparatively rare in the history of literature. The next heyday of the genre was the Renaissance, another period of transition characterised by a similar shift, from a theocentric to an anthropocentric universe, and followed by the advent of scientific rationality in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. After World War II, the Holocaust and systematic torture by dictatorships gave rise to the theatre of the absurd, and the very possibility of tragedy as a genre has been questioned ever since. What George Steiner calls "absolute tragedy", i.e. the mere fact of existing, "the crime of being" as it applied to the Gypsy or the Jew during the Holocaust, entails "a stringent nihilism"<sup>8</sup> for lack of adequate words, let alone aesthetic form. "The scale of modern violence and desolation is resistant to aesthetic form", Steiner goes on, and "the sheer dimensions of the inhuman as we have in recent history enacted and experienced it, the anonymous, mechanistic functionality of modern mass-sadism and oppression, impose silence".<sup>9</sup> We shall therefore ask in what sense, if at all, Greig's *Dunsinane* can be considered a tragedy as defined by Aristotle in the *Poetics*, that is "an imitation of an action", relying primarily on a plot consisting of "an action that is complete, and whole, and of a certain magnitude", by which he means an action that will admit of a reversal of Fortune by the laws of causality and necessity, involving a hero struggling against superior forces, who is eventually led to recognition (*anagnorisis*) shortly before the impending catastrophe.<sup>10</sup> I will propose a contrastive study of Shakespeare's *Macbeth* and Greig's *Dunsinane* in terms of the Aristotelian definition, examining in turn such characteristic features as the role of transcendent superior forces, the conception of time involved in the tragic plot, the nature of the hero, and the resulting tension

between fate and human agency, also relying on Northrop Frye's analyses in *Fools of Time*. Eventually, I will draw on contemporary political and ethical debates to discuss whether *Dunsinane* is a renaissance or a reconfiguration of tragedy, and how or whether these concepts are useful in the discussion.

As a prologue, I will provide a brief summary of *Dunsinane*.<sup>11</sup> The play is divided into four unequal parts named after the seasons, starting with spring. It opens as *Macbeth* ends on the death of the tyrant in a fierce battle with the English army. They have come to install Malcolm on the throne, which Siward, the English commanding officer, thought would be a straightforward affair. But he soon discovers that things are not as simple as he was led to believe, as Macbeth's widow, Gruach, is still alive and claims to be the rightful Queen. As he becomes acquainted with the intricacies of clan feuds, Siward realizes that his task will be more complex than he anticipated, but he is confident that a consensus can be achieved, which will bring peace and prosperity to a unified Scotland under the rule of Malcolm. The English army prepare to spend the summer in Scotland, and Siward has to face guerrillas in a very inhospitable land against a hostile people. Since the clan chiefs cannot reach an agreement, he proposes a marriage between Gruach and Malcolm to achieve lasting peace, a solution to which both parties agree—or so it seems, for on the night of the wedding Gruach's men storm the castle, allowing her to escape. Siward is infuriated and is determined to fetch the Queen and her son back to Dunsinane. As autumn sets in, the English army search for them across Scotland, and Siward grows increasingly fierce and ruthless. Eventually, his men capture Lulach and Siward gives the order to kill him. The English army is wintered in Dunsinane, while Siward will return Lulach's body to Gruach. When he at last finds her, the Queen is holding a baby who, she claims, is Lulach's child. She swears to torment Siward as long as she reigns, and even beyond her death, "until the end of time".

## I. Transcendence

As an action involving a hero struggling against a superior force, tragedy implies a metaphysical dimension and a belief in some form of transcendence with which humans interact, and which provides the frame of reference of the tragedy. In *Macbeth*, this supernatural dimension is embodied by the Weird Sisters, ambiguous creatures who "look not like th'inhabitants o'th' earth / And yet are on't" (I.3.41-42), whose outward appearance as women is belied by their beards, and who, although they seem "corporal" and consubstantial with the earth, itself unstable, for it "hath bubbles, as the water has, / And these are of them" (I.3.79-80), soon melt "as breath into the wind" (I.3.82). The Weird Sisters partake of the cosmic or superhuman context against which the events of the earthly or political context are set.<sup>12</sup> By contrast in *Dunsinane*, witchcraft has been reduced to an English cliché about the Scots. In a scene echoing the cauldron scene in *Macbeth* (IV.1), it is derided by Gruach, who mocks the English Boy soldier's gullibility and soon confesses "I am bored with being a witch" (Summer 144). As Emily Linnemann observes, "whereas Banquo and Macbeth encounter and take note of the weather that is at once both 'foul and fair' (1.3.36), *Dunsinane*'s soldiers comment on the physical ground beneath them. The supernatural events of *Macbeth* become the actual, physical reality of *Dunsinane*."<sup>13</sup> This difference is the result of the frames of reference of the two plays. *Macbeth* relies on the Elizabethan world view Shakespeare has superimposed on the historical context of 11<sup>th</sup> century Scotland—more particularly the conception of the king as a sacred figure, which made the murder of a king a potent tragic theme—deliberately omitting the clan feuds which made the murder of Duncan only one in a series to shape the historical material of his sources into tragic matter. When he contemplates the murder of Duncan in the dagger soliloquy,

Macbeth is fully aware that such a sacrilegious act carries with it consequences that can only lead to damnation:

this Duncan  
Hath borne his faculties so meek, hath been  
So clear in his great office, that his virtues  
Will plead like angels, trumpet-tongued against  
The deep damnation of his taking-off (I.7.16-20)

Greig has restored the complexity of clan rivalries and the intricacies of alliances. His concern in *Dunsinane* is to explore the aftermath of the fall of the tyrant, whose death in battle is no tragedy, still less sacrilege. The logical consequence is a desacralisation of kingship. *Dunsinane* is concerned with political, not metaphysical, issues and its frame of reference is purely immanent.

Greig is also faithful to history in his reference to the whole reign of Macbeth when Gruach tells Siward after his death:

He was a good king.  
He ruled for fifteen years.  
Before him there were kings and kings and kings but none of them  
could rule more than a year or so at most before he would be  
killed by some chief or other.  
But my king lasted fifteen years. (Spring, p. 84)

In this, Greig followed historians, who portray Macbeth as a good and capable king in their account of the first part of his reign, "gouerning the realme for the space of ten yeares in equall iustice" according to Holinshed,<sup>14</sup> while the Scottish historian George Buchanan explains that "to confirm the ill-gotten Kingdom to himself [he] procured the favour of the Nobles by great Gifts [... and] determined to procure the favour of the Vulgar by Justice and Equity". He restored the public peace and enacted many good and useful laws, and "so managed the government for ten years, that, if he had not obtained it by violence, he might have been accounted inferior to none of the former kings."<sup>15</sup> By contrast, Shakespeare compressed this lapse of time into a single action encompassing the murder, the usurpation and the inexorable fall of Macbeth, so that his fall appears to be the direct, unavoidable consequence of the sacrilegious regicide. This concentration and unity of action also partakes of the shaping of historical into tragic material, which leads us to examine the question of time.

## II. Time

"Being in time" Northrop Frye argues, is "the basis of the tragic vision."<sup>16</sup> Indeed, as the "imitation of an action", tragedy relies on a sequence of incidents unfolding in time and forming the plot, which Aristotle calls the "soul of tragedy", for without it "there cannot be a tragedy", whereas "there may be without character", which comes in as "subsidiary to the actions"—*i.e.* characters come second insofar as they react to the events that befall them. Aristotle defines the plot as "an action that is complete and whole", with "a beginning, a middle and an end," *i.e.* a sequence of "artistically constructed incidents" tightly knit by causal necessity, for "it makes all the difference whether any given event is a case of *propter hoc* or *post hoc*."<sup>17</sup> Causality implies a certain conception of time as teleological, and therefore linear and one-directional, in which

there is no going back, “everything happens once and for all” and “every act brings unavoidable and fateful consequences.”<sup>18</sup>

In *Macbeth*, the murder of Duncan sets in motion a whole chain of events. No sooner has Macbeth come to the throne than, remembering the witches’ prophecy to Banquo, he realizes that “to be thus is nothing, / But to be safely thus” (III.1.47-48), and that far from being “the be-all and the end-all” he hoped for (I.7.5), the initial regicide calls forth more blood. After the murder of Banquo, he is “in blood / Stepped in so far, that should I wade no more, / Returning were as tedious as go o’er” (III.4.137-139) and he wades further in the blood of Macduff’s family and others until he has “supped full with horrors” (V.5.13) shortly before his own death.

In *Dunsinane*, there is no sense of a sequence of events unfolding according to the laws of causal necessity and no teleological orientation. In a scene reminiscent of the two characters tossing coins at beginning of Tom Stoppard’s *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, two archers firing arrows at a tapestry take bets on their chances of success with women and conclude “The events of tonight contain as many possibilities as there are stars” (Summer, p. 158). Failing an overruling superior, transcendent force governing things on earth, what dominates is a sense of randomness. The one unifying thread in *Dunsinane* is Siward’s unflinching determination and perseverance, but Siward considers his mission in complete temporal abstraction, not as part of a broader context or sequence of events: “my job is to build a new kingdom—not to settle old grudges. So I have to clear away the past now. I have to uproot now\_and clear away all past claims and – that way there is a chance that we can establish a fair peace in Scotland” (Spring, p. 86). However, his ignorance of Scottish realities results in a protracted guerrilla war in which the English forces get literally bogged down and time appears to be suspended indefinitely, as if frozen in the everyday routine of occupation.<sup>19</sup>

Besides, the conception of time is radically different from tragic time in *Dunsinane*, where the only order is provided by the succession of the seasons. The play is structured in four parts of unequal length named after the seasons which only approximate the traditional division into acts, since there is no building up of tension, no climax and no fall. The events unfold from Spring to Winter, with a hint at the next spring, first as part of the cycle of life in Siward’s confident assertion: “We’ll set a new king in Dunsinane and then summer will come and then a harvest and by next spring it’ll be as if there never was a fight here” (Spring 68). By the winter, however, the next spring is seen as part of a cycle of death as Siward admits in his final confrontation with Gruach after he has refused to “go home [...] without a settlement” (Winter, p. 268): “The war’s over for the winter but eventually spring will come and in the end we’ll have to fight again unless we find a way to end it” (Winter, p. 270). The play ends on Gruach’s curse which opens onto eternity, in an echo of Macbeth’s “to th’ crack of doom” (IV.1.132) and “last syllable of recorded time” (V.5.21), or of Faustus’s awareness that “no end is limited to damned souls!” in Hell (scene 13, 92):<sup>20</sup>

For as long as I reign, I’ll torment you and when I die I’ll leave instructions in my will to every Scottish Queen that comes after me to tell her King to take up arms and torment England again and again and again until the end of time. (Winter, p. 274)

Only then does Siward capitulate and, after a long pause, renounces killing Gruach’s grandson. But even then, there is no sign that the conflict between Malcolm and Gruach will ever end, and we are reminded of Malcolm’s maxim: “a settled kingdom is a kingdom in which everyone is dead” (Summer, p. 114). Unlike Macbeth’s acknowledgement of the “equivocation of the fiend /

That lies like truth" (V.5.43-44), Siward's capitulation is not the result of *anagnorisis* and leads neither to resolution nor *catharsis*, which makes *Dunsinane* at once more desperate than *Macbeth* and yet more ironic than tragic. This distinction between the tragic and the ironic brings us to another constituent element of tragedy to which we will now turn: the nature of the hero.

### III. The Hero

"What makes tragedy tragic, and not simply ironic," Frye argues, "is the presence in it of a counter-movement of being that we call the heroic, a capacity for action or passion, for doing or suffering, which is above ordinary human experience".<sup>21</sup> Indeed, the whole of Act V in *Macbeth* provides powerful illustrations of this heroic counter-movement through a counterpoint between scenes showing Macbeth's final, desperate upsurge, and scenes in which the English forces comment on the tyrant's isolation: "Those he commands move only in command, / Nothing in love" (V.2.19-20), as he has been deserted by "Both more and less [who] have given him the revolt, / And none serve with him but constrained things, / Whose hearts are absent too" (5.4.12-14). In the face of such odds, Macbeth remains his heroic self, "Valour's minion" (I.2.19) and "Bellona's bridegroom" (I.2.54), determined to "fight, till from [his] bones [his] flesh be hacked" (V.3.31) even as he expresses his weariness at the news that Birnam wood (is) coming to Dunsinane:

There is nor flying hence, nor tarrying here.  
I 'gin to be aweary of the sun  
And wish th' estate o' th' world were now undone.  
Ring the alarum bell, blow wind, come wrack,  
At least we'll die with harness on our back. (V.5.48-52)

Macbeth fights heroically to the last: "Why should I play the Roman fool, and die / On mine own sword? Whiles I live, the gashes / Do better upon them" (V.7.31-33), even after Macduff's revelation that he was "from his mother's womb / Untimely ripped" (V.7.45-46) and in defiance of the prophecy, Macbeth "will not yield ... [but] try the last" (V.7.57, 62).

There is no such heroic "counter-movement of being" in Siward, nor among any of the protagonists in *Dunsinane*: Macbeth dies an unheroic, cowardly death "with a spear in his back"—a reversal of the death of Seyward's son in *Macbeth*, who "had his hurts before [...], on the front" and died as "God's soldier" (V.7.76-77). What heroism there is in *Dunsinane* lies in the resistance of ordinary people, in the form of what Frye calls "a capacity for suffering above ordinary human experience," as in the men who are burnt alive for their refusal to reveal which one among the boys captured is Lulach, the Queen's son (Autumn, p. 194-196), or in the kamikaze hen girl who frees Scottish prisoners by killing English soldiers, and then kills herself (Autumn, p. 242).

Indeed, the very title, *Dunsinane*, a toponym rather than the more usual name of the eponymous hero, announces a tragedy of the people and of the country. Place takes precedence over character, as characters merge with the place and the landscape is anthropomorphized. The play opens on the English soldiers making themselves into a forest, "dig[ging their] hands into the bog water" and "smear[ing their] faces with black mud", as if to appropriate the land through these two emblematic elements of the Scottish landscape; appropriation is further suggested by Siward's mention of "a forest of English yew" (Spring 42-46). Later on, appropriation turns to destruction, as Siward sets fire to the forest in which Scots lords found

refuge to drive them out into the barren hills (Spring 68), where “nothing lives [...] but snow” (Autumn, p. 188), turning Scotland into a wasteland, which Gruach compares to a woman “You invaded my country. [...] / You took it. / Laid waste my land. / Burned. / Raped” (Summer, p. 164). Perhaps even more gripping is Macduff’s elegiac evocation of peacetime:

There wasn’t always war here, Siward.

Once there were harvests and markets and courts and monasteries. When I was young you could look down a glen and know the names of everything in it. The names came from colours or the trees that stood there or whose house it was that lived there. Red hill, birch grove, Alistair’s house. But when war comes it doesn’t just destroy things like harvests and monasteries – it destroys the names of things as well. It shadows the landscape like a hawk and whatever name it sees it swoops down and claws it away. Red hill is made the hill of slaughter. Birch grove is made the grove of sorrow and Alistair’s house is made the place where Ally’s house once was. (Autumn, p. 244)

Throughout the play, Scotland remains a “wild untameable Scottish landscape”,<sup>22</sup> at once a place to conquer and not worth fighting for. Egham, the English Lieutenant, describes it as unfit for humans (Summer, p. 98) and the Boy soldier even compares it to Hell (Autumn, p. 186). Siward struggles against both the hostility of the place and the reluctance of his own troops who “wonder why [they]’re here” (Summer, p. 132). “Greig had this image of a soldier (Siward) standing on the edge of a very Scottish landscape, a bog. And the emotional feeling is that he has to conquer this land somehow but it’s a bog.”<sup>23</sup>

At first, there is no readily identifiable hero, but rather three main characters: the two contestants to the throne—Malcolm and Gruach—and the English General Siward, who are gradually delineated in their idiosyncrasies. Building on Malcolm’s self-disparaging portrait in *Macbeth* in the scene of his encounter with Macduff in England (IV.3), Greig portrays Malcolm as an elusive schemer, at once spineless and deceitful, “fiendishly slippery in his mastery of Scotland’s internal politics”;<sup>24</sup> “a Scotland hating, greedy, vengeful man” who “would have liked to have stayed in England” where he was raised (Summer, p. 114, 118), and “who is willing to take bribes and slaughter enemies and friends alike”.<sup>25</sup> A man whom Gruach describes as “too weak and corrupt to hold his own land himself” (Spring, p. 86), who “wallows in his own venality” (Autumn, p. 224), in whom the appearance of being weak has become conflated with actual weakness, and who gets enmeshed in his own sophistic argument that “the best way to maintain the appearance of something being true is for it to actually be true”—an argument which Siward dismisses as “all words” (Autumn, p. 226), concluding “You are not a king, Malcolm [...] Kings rule” (Autumn, p. 230).

Greig gives prominence to Gruach, Macbeth’s widow, and to Siward, the English General, who are pitted against one another, and not until well into the play does Siward gradually emerge as the “proper hero”, in Greig’s own words<sup>26</sup>—an unlikely, somewhat paradoxical hero in a play which aims at restoring the Scottish point of view. Except that “*Dunsinane* is only qualifiedly structured around a Scottish point of view”.<sup>27</sup> As the action unfolds, “Greig complexifies Shakespeare’s one-sided point of view, aiming instead at a double point of view: that of the occupied as well as of the occupiers”, and the play gradually takes on “a disconcerting bifocal quality”, alternating “the perspectives of both the invaders (who, of course, consider themselves liberators) and the occupied population”.<sup>28</sup> “Greig encourages the audience to shift allegiances constantly”<sup>29</sup> to such a point that *Dunsinane* becomes “a play about English people... it’s about

an English garrison trying to survive in hostile territory"<sup>30</sup>, and Siward's plight makes him a tragic figure.

Yet, even then, he hardly qualifies as a hero insofar as there is nothing exceptional about him. At the beginning of the Winter section, the Boy soldier notes his transformation: "Not a soldier now Siward [...] More like a beggar—A monk" (Winter, p. 260). By then, Gruach has become the true heroine, but not a tragic heroine; she is not crushed, and the open end suggests that she will eventually come up victorious. The Boy soldier's description supports Frye's distinction between the ironic and the tragic: "Irony does not need an exceptional central figure: as a rule, the dingier the hero the sharper the irony, when irony alone is aimed at. It is the admixture of heroism that gives tragedy its characteristic splendor and exhilaration."<sup>31</sup> There is no heroism in Siward, and nothing hubristic about him either, quite the opposite: "I was sent here to restore peace and I am trying to do that job as *reasonably* as I can" (Summer, p. 140, emphasis mine). Greig explains: "In the classical sense, in which the characters have a tragic flaw, Siward's flaw is his desire to do good. If he didn't have such a strong desire to do good, he probably would cause a lot less trouble."<sup>32</sup>

This lack of heroism makes a crucial difference with *Macbeth*, whose fall from good fortune to bad results from his valour and his ambition—an ambivalent quality, which is both what makes him a man "above the common level"<sup>33</sup> and the moral flaw that leads to his downfall. What makes *Macbeth* a tragedy is the tension between on the one hand his almost superhuman valour as "Bellona's bridegroom" (I.2.54) and his elevated ideal of serving his king and country, and on the other hand his ambition and inability to resist temptation ensuing in a tormented conscience. Unlike Richard III, to whom he is often compared, *Macbeth* is no downright villain, and Shakespeare has set himself the extraordinary challenge of creating a character who retains sufficient greatness for him to remain a tragic hero with whose sufferings the audience can still sympathise in spite of his bloody course. *Macbeth* is closer to Marlowe's *Doctor Faustus* than to *Richard III* and can best be characterised as a tragedy of damnation, which brings us back to the transcendent dimension and the articulation of fate with human action and judgement.

## IV. The tension between fate and human agency

"In tragedy," Frye observes, "the heroic is within the human context [...] it is limited and finite". Being "above the normal limits of experience" it suggests "something infinite imprisoned in the finite".<sup>34</sup> Tragedy is characterised by a tension between the human condition (limited) and human aspirations (unlimited), between fate and a refusal to submit to it. This tension materialises in the tragic crisis, a word etymologically related to judgement. In *Macbeth*, this crucial point occurs at the end of I.7 when Lady Macbeth prevails over her husband's scruples and he resolves to murder Duncan to hasten the fulfilment of the prophecy, thereby *co-operating with* evil forces and triggering a whole chain of murders, as he realises that "to be thus is nothing, / But to be safely thus" (III.1.47) and that this first murder cannot be "the be-all and the end-all" he wished for (I.7.5). From then on he starts *acting against* the prophecy that Banquo shall beget a line of kings that will "stretch out to th' crack of doom" (IV.1.132). *Macbeth* acts in full awareness that "in these cases / We still have judgement here, that we but teach / Bloody instructions, which being taught, return / To plague th'inventor" (I.7.7-10), which sounds like an anticipation of his fall. It is followed after the "deed" by an intimation of his damnation

“For Banquo’s issue have I filed my mind, / For them the gracious Duncan have I murdered [...] and mine eternal jewel / Given to the common enemy of man” (III.1.63-64, 67-68).

There is no such turning point in *Dunsinane*, or rather it is not made explicit; it can only be inferred, as it occurs in the ellipsis between the end of Summer and the beginning of Autumn and is therefore not related to judgement. There is no soliloquy in which Siward debates his course of action. He is a man of a few words, and what few words he utters are straight to the point. Although we do not have access to his conscience, there is no sign that it is torn. He does not have any doubts that he is following the right path, except fleetingly, when he ponders “Maybe Malcolm is right. Maybe I should go home”, but he immediately pulls himself together “What would it feel like to desert my own army?” (Autumn, p. 244). He cannot imagine defeat for, as the Boy soldier puts it “we always win. We win because if we don’t win – we lose – and if we lose then what?” (Autumn, p. 188). After Gruach’s escape from the wedding ceremony, which ruins all his efforts at establishing peace in Scotland, Siward ceases to act “reasonably” and, in an abrupt transition from pacifier to scourge, is driven to increasing savagery to the point of “los[ing his] mind” despite Malcolm’s warning (Autumn, p. 228). His action becomes completely erratic, at once irrational, excessive, and counter-productive, as when he kills Glen Lyon (a harmless coward) and then Lulach—thereby “giv[ing] him eternal life”, as Malcolm prophesies (Autumn, p. 218, 254).

Siward’s misguided action does not originate in some careful deliberation; it is rather the consequence of his delusion that installing Malcolm on the Scottish throne would be a swift, straightforward affair, which in turn results from a series of “mistaken understandings” (Spring, p. 76). His overconfidence verges on arrogance as he plans to “invite [the clan chiefs] to a Parliament”—a very English approach, totally at odds with Scottish culture, as it turns out – in order to “find a consensus [...] and then [...] crown [Malcolm] king. Unchallenged” (Spring, p. 94). Siward is full of such certitudes framed in final, definitive assertions which are all subject to immediate qualification by Macduff, as when he believes “We are the winning side” and Macduff cautions “For now” (Spring, p. 82) or when, after McAlpin’s declaration that “there can be no peace in Scotland as long as the Queen remains in Dunsinane”, Siward concludes:

SIWARD. It’s unequivocal.

MACDUFF. It all depends on the definition of the words.

SIWARD. Which words?

MACDUFF. ‘Peace,’ ‘Queen,’ ‘remain’ and ‘Dunsinane.’ (Summer, p. 174)

Siward sees everything through the prism of soldierly “clarity” (Autumn, p. 222), and his insistence on “literalness” (Spring, p. 76) and “incessant definition” (Autumn, p. 222) in a language Gruach describes as “a woodworker’s tool [...] to capture the world in words” (Summer, p. 162), renders him ill-equipped to grasp the subtleties of the “delicate filigree” made up of complex “alliances”, “networks of obligation”, “narrowly balanced feuds” and constantly shifting “patterns of loyalty” between the Scottish clans (Autumn, p. 222) in a country whose language is as impenetrable as the forest, and as slippery and unstable as the landscape. A country which is “all made of water”, in which “nothing is solid”, where you must “always be careful where you put your feet” (Summer, p. 98), and where you must also be “very, very careful about the way [you] hear and understand words” (Spring, p. 76). To the end, Siward clings to the conviction that after Lulach’s death, “the Moray claim is over” and that “Malcolm is the unchallenged king”, but Gruach brings up “a challenge”: Lulach’s son (Winter, p. 270)—who, she insists, is the legitimate heir.

The prospect of never ending war reminds us of Egham's observation that "[the Scots] like fighting [...] they're fighting us partly because we're stopping them from fighting each other" (Autumn, p. 198), and makes us wonder whether Siward's mission to install Malcolm who would then "make a new situation where everybody works together in pursuit of the kingdom's common interest"—which Macduff warned "would take a very long time" (Spring, p. 82)—was ever possible at all. Our doubts are further reinforced in view of Malcolm's scepticism regarding peace, which he considers to be "a rare and beautiful moment" rather than "a natural state" (Autumn, p. 256), and of his conviction that "a settled kingdom is a kingdom in which everyone is dead" (Summer, p. 114).

Retrospectively one might consider *Dunsinane* as a tale of missed opportunities, which would restore the linear quality of time characteristic of tragedy. We could wonder what would have happened if Siward had followed Macduff's advice to "kill the Queen" (Spring, p. 84), but in view of Gruach's later assertion that "Scotland will find another queen" (Winter, p. 272), it is doubtful that this would have put an end to the Moray claim. Accepting Gruach's marriage offer (Summer, p. 152) might have been a way of establishing peace in Scotland, but it was incompatible with Siward's loyalty to his own country. Neither could he "learn the steps" of the "dance of leaving" to which Gruach invited him (Summer, p. 166), nor accept that "winning isn't a fact", but "a decision we take". He must leave this war to Malcolm and Macduff, as Egham suggests (Autumn, p. 198), and go home without a settlement (Winter, p. 268).

## V. *Dunsinane*: Renaissance or Reconfiguration of Tragedy?

Siward finds himself trapped in an impossible situation in which he can neither leave nor remain, since what unity the rival clans might achieve can only be achieved against the foreign occupier. For all his good intentions, Siward cannot escape the paradox that the peace-keeping force makes the situation even more chaotic. In Greig's words, "he genuinely is a good man who is trying to do the right thing. It's just that every single action he takes in pursuit of the right thing leads to more and more bloodshed."<sup>35</sup> Mervyn Frost's use of the term "tragedy" to refer to "a special relationship between an act undertaken for ethical reasons and its negative/painful consequences" is particularly apt to describe Siward's plight as "a case in which tragedy is *inherent in circumstances in which people make the right choices*, ethically speaking, but in doing so bring about 'negative consequences'".<sup>36</sup>

Siward's predicament is based on flawed premises, as his aim and duty are to secure the northern border of England: "It's in England's interest to have peace in Scotland" (Spring, p. 86). Here Teson's distinction between intention and motive proves useful. The motive behind Siward's mission to install Malcolm on the throne is not disinterested. Yet it does not mean his intention to restore peace in Scotland is not genuine. "This distinction is crucial, for if we fail to make it, governments can never have altruistic motives"<sup>37</sup>—and indeed, Greig himself confessed to being "slightly uneasy about the extent to which his play becomes 'a warning against altruism', and against the good intentions embodied in the English general, Siward."<sup>38</sup> Intention, not motive, Teson argues, is relevant to characterizing the action and evaluating it morally. Equally important, however, are two indicators of legitimacy: the first one is "whether the intervener used means consistent and proportionate with the humanitarian purpose".<sup>39</sup> On this point, Siward's action in the second part of the play is clearly deficient, as Egham points out "Do we have to be quite so ruthless in the pursuit of peace?" (Autumn, p. 196). The second crucial

factor is whether the people welcome the foreign power.<sup>40</sup> The play shows it is not the case, as the Scottish people are clearly hostile to what they perceive as foreign occupation. So, according to Greig, the play's ultimate question is:

“‘is it possible to impose peace on someone else’s behalf?’ You can’t make other people sort—they have to sort themselves out and the play is asking the question: ‘is there a point at which the process of intervening, in fact, leads you – is it possible that in trying to create peace you end up creating more war?’”<sup>41</sup>

It is important to recognize that Siward’s task is almost impossible in that it “involves a choice between two radically incompatible but equally undesirable outcomes”—a situation in which “to act is, necessarily, to do wrong”, which Chris Brown argues is “the essence of the tragic vision”. And yet, although “some problems have no answer that does not involve genuinely tragic choices, it is equally true that sometimes we must act even though we know the result will be, one way or another, morally unsatisfactory”.<sup>42</sup> Indeed, as Siward maintains “Everything I did I did because I thought it was for the best” (Winter, p. 268), Gruach taunts him: “Oh, how in love you are with your good intentions” (Winter, p. 274). The answer that both Brown and Frost would give is one of modesty, “an awareness of tragedy which ought to cause us [...] to be aware of our limitations and to be suspicious of grand narratives of salvation which pretend that there are no tragic choices to be made”;<sup>43</sup> or as James Mayall puts it, “a necessary antidote to the hubris of progressive thought and the constant liberal temptation to avoid accepting responsibility for well-intended actions that go wrong”.<sup>44</sup>

When at last Siward gives Lulach’s son back to his mother, Gruach’s last words strike a bitter, ironic note: “You’re a good man, Siward. / It would have been better if you weren’t. / There would have been much less blood” (Winter, p. 278). However, there is no sign that Siward’s capitulation will put an end to the war, and it provides no resolution in the tragic sense of the term, insofar as tragedy normally ends with the death of the heroic protagonist(s), and “the survivors forming a secondary, or social contract, a relation among more ordinary men which will achieve enough working justice and equity to minimize further tragedy. It usually expresses some limiting or falling away of perspective after the great heroic voices have been silenced”<sup>45</sup>—a feeling encapsulated in the last lines of *King Lear*: “we that are young / Shall never see so much, nor live so long” (V.3.301-302). Contrary to *Macbeth*, which ends on the prospect of a reunited kingdom under Malcolm’s rule in V.7—an ending Greig found unsatisfactory—*Dunsinane* remains open-ended: the hero does not die, and there is no final catastrophe, only the prospect of a new spring and of endless war. The challenge here is that of cultivating an “ethical scepticism without giving way to nihilism”.<sup>46</sup>

## Conclusion

Siward’s plight recalls that of Hamlet, whose task—to revenge his father without “taint[ing] his mind, nor let [his] soul contrive / Against his mother aught” (I.5.85-86)—is almost impossible. Likewise, Siward’s capitulation calls up memories of *Hamlet*—also the tragedy of a man with good intentions which ends in a bloodbath—in the hero’s submission to fate: “The readiness is all” (V.2.169). But unlike Hamlet, Siward experiences no *anagnorisis*, and fate in *Dunsinane* is no longer the “divinity that shapes our ends” (V.2.10) but some immanent, undefined geopolitical context beyond the scope of human control or even understanding. “The time is out of joint”, but it is in no individual’s power to “set it right” (*Hamlet* I.5.189-190), and the play produces no

*catharsis*. There is no tragic hero in *Dunsinane*, only a tragic figure who is not heroic and a heroine who is not tragic. Rather than the tragedy of a hero or heroine, tragedy in *Dunsinane* is reconfigured, as its title implies, as the tragedy of a place and of a people who can only suffer in resistance but are deprived of any genuine agency. There is also no linear time leading to a catastrophe, but an open end and a perpetual cycle—something Shakespeare resists in *Macbeth*, and which recent productions and adaptations have introduced in the figure of Fleance returning at the end (RSC 2018 production), or with Donalbain's visit to the witches (Polanski's 1971 film adaptation)—two characters who disappear in Shakespeare's *Macbeth*.

In *Dunsinane*, the audience is left with a sense of powerlessness, and some ten years after the play's first production Gruach's curse on Siward resonates as a warning to all colonizers. At the same time, in the light of the latest events in Afghanistan, the play can be perceived as the tragedy of a place and of a people – no matter “where the place” (*Macbeth* I.1.6), as Greig explains: “When I began plotting *Dunsinane*, I was thinking about Britain's involvement in Iraq and of Tony Blair as a figurehead, a man who is truly in pursuit of good but whose pursuit leads him into darker territory. When the play went to London, the story was Afghanistan. When the play was touring Scotland, the story was the referendum – it was all about Scotland and England. And when the play went to Russia, the story was the Ukraine.”<sup>47</sup> Although *Dunsinane*'s universal scope would seem to lend it a tragic dimension, it does not easily fit into the genre of tragedy, of which it presents a reconfiguration rather than a renaissance, an ironic everyday, ordinary variation, somewhere between tragedy and absurd: “Like the mutable and disconcerting Scottish landscape, Greig's play is not what it seems”.<sup>48</sup>

## Bibliographie

ARISTOTLE, *The Poetics*, transl. S.H. Butcher, **URL**.

BROWN, Chris, “Tragedy, ‘Tragic Choices’ and Contemporary International Political Theory”, *International Relations*, 21.1 (March 2007), p. 5-13, DOI.

BROWN, Mark, “An Interview with the Playwright”, Chicago Shakespeare Theater, Press File, 2015, **URL**.

BUCHANAN, George, *Rerum Scoticarum Historia* [1582], translated by T. Page, *The History of Scotland*, London, Printed by Edw. Jones, for Awncsham Churchil..., 1690, **URL**.

CAPITANI, Maria Elena, “Appropriating *Macbeth* in the Contact Zone. The Politics of Place, Space, and Liminality in David Greig's *Dunsinane*”, *Anglistica AION*, 20.2 (2016), p. 17-29.

ERSKINE, Tony and Richard Ned LEBOW (eds.), *Tragedy and International Relations*, London, Palgrave Macmillan, 2012.

FINDLAY, Polly, stage director, *Macbeth*, Royal Shakespeare Company, 2018.

FISHER, Mark, “*Dunsinane* – review”, *The Guardian* (19 May 2011), **URL**.

FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1947.

- FRYE, Northrop, *Fools of Time: Studies in Shakespearean Tragedy*, Toronto, University of Toronto Press, 1967.
- GREIG, David, *Dunsinane* [2010], trad. Pascale Drouet, intr. William C. Carroll, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, Nouvelles Scènes (anglais), 2016.
- GREIG, David, "David Greig talks about *Dunsinane*" (2011), Royal Shakespeare Company, **URL**.
- HEMMING, Sarah, "The aftermath of *Macbeth*" *The Financial Times* (Feb 5, 2010).
- HOLINSHED, Raphael. *The Chronicles of England, Scotland, and Ireland*, London, printed by Henry Denham, 1587, **URL**.
- JONES, Chris, "In *Dunsinane*, David Greig offers a timely play – set in 11<sup>th</sup> century", *Los Angeles Times* (March 27, 2015), **URL**.
- LINNEMANN, Emily, "'A Mistaken Understanding': *Dunsinane* and New Writing at the RSC", *Borrowers and Lenders, The Journal of Shakespeare and Appropriation*, vol. 5, n°1, (2010), p. 1-15.
- McMILLAN, Joyce for *Scotsman Arts* (28.04.2011), **URL**.
- MARLOWE, Christopher, *Doctor Faustus*, ed. Roma Gill and Ros King, London, Methuen Drama, 1989.
- POLANSKI, Roman (dir.), *Macbeth*, adapted by R. Polanski & Kenneth Tynan, Caliban Films, 1971.
- RODRIGUEZ, Veronica, INAN, Dilek, "Combining the Epic with the Everyday: David Greig's *Dunsinane*", *International Journal of Scottish Theatre and Screen*, 5.2. (2012), p. 56-78.
- SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, ed. Nicholas Brooke, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- SHAKESPEARE, William, *The Oxford Shakespeare: The Complete Works* (Second Edition), Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett, and William Montgomery, eds., Oxford, Oxford University Press, 2005
- STEINER, George, "Absolute tragedy", *Journal of Literature & Theology*, 4.2 (1990), p. 147-156.
- STOPPARD, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, New York, Grove Press, 1967.
- TESON, Fernando R., "Ending Tyranny in Iraq", *Ethics and International Affairs*, 19.2 (2005), p. 1-20.
- VERNANT, Jean-Pierre and Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*, Paris, François Maspero, 1981.
- WALLACE, Clare, "Taking on 'the Scottish play': David Greig's *Dunsinane*", in Shakespeare Theatre Company, *Guide to the Season's Plays 2014-2015*, **URL**.
- WATSON, Ariel, "Birnam Wood. Scotland, Nationalism, and Theatres of War", *Theatre History Studies*, 33 (2014), p. 226-249.

---

ZUCKERT, Michael P., "'Something Wicked This Way Comes': Machiavelli, *Macbeth*, and the Conquest of Fortuna", *The Review of Politics*, vol. 78, n°4 (2016), p. 589-607.

## Notes

---

<sup>1</sup> Clare Wallace, "Taking on 'the Scottish play': David Greig's *Dunsinane*": "In an interview for the BBC, Greig describes *Dunsinane* as an act of speculation", in Shakespeare Theatre Company, *Guide to the Season's Plays 2014-2015*, p. 20, **URL**.

<sup>2</sup> Julie Carpenter, quoted by Veronica Rodriguez and Dilek Inan, "Combining the Epic with the Everyday: David Greig's *Dunsinane*", *International Journal of Scottish Theatre and Screen*, 5.2. (2012), p. 69; Royal Shakespeare Company, "David Greig talks about *Dunsinane*" (2011), **URL**.

<sup>3</sup> Aristotle, *Poetics*, transl. S.H. Butcher, London, Macmillan, 1922, chap. 6.

<sup>4</sup> William Shakespeare, *Macbeth*, ed. Nicholas Brooke, Oxford, Oxford University Press, 1990.

<sup>5</sup> All references to other Shakespeare plays are to William Shakespeare, *The Oxford Shakespeare: The Complete Works* (Second Edition), Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett, and William Montgomery, eds., Oxford, Oxford University Press, 2005.

<sup>6</sup> On this question, see Jean-Pierre Vernant and Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*, Paris, François Maspero, 1981.

<sup>7</sup> Aristotle, *op.cit.*, chap. 6.

<sup>8</sup> George Steiner, "Absolute tragedy", *Journal of Literature & Theology*, 4.2 (1990), p. 147.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>10</sup> Aristotle, *op.cit.* chap. 6, 7, 9, 11.

<sup>11</sup> David Greig, *Dunsinane* [2010], édition bilingue, trad. Pascale Drouet, intr. William C. Carroll, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, Nouvelles Scènes (Anglais), 2016.

<sup>12</sup> See Michael P. Zuckert, "'Something Wicked This Way Comes': Machiavelli, *Macbeth*, and the Conquest of Fortuna", *The Review of Politics*, 78.4 (Fall 2016), p. 589-607.

<sup>13</sup> Emily Linnemann, "'A Mistaken Understanding': *Dunsinane* and New Writing at the RSC", *Borrowers and Lenders, The Journal of Shakespeare and Appropriation*, vol. 5, n° 1 (2010), p. 1-15, quotation p. 11-12.

<sup>14</sup> Raphael Holinshed, *The Chronicles of England, Scotland, and Ireland*, London, 1587, vol. 5, p. 172.

<sup>15</sup> George Buchanan, *Rerum Scoticarum Historia* [1582], trans. T. Page, *The History of Scotland*, London, 1690, Book 7, p. 211.

<sup>16</sup> Northrop Frye, *Fools of Time*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>17</sup> Aristotle, *op. cit.*, chap. 6, 7, and 10.

- <sup>18</sup> Northrop Frye, *op. cit.*, p. 3.
- <sup>19</sup> See Veronica Rodriguez and Dilek Inan, "Combining the Epic with the Everyday: David Greig's *Dunsinane*", *International Journal of Scottish Theatre and Screen*, 5.2. (2012), p. 56-78, p. 57.
- <sup>20</sup> Christopher Marlowe, *Doctor Faustus*, eds. Roma Gill and Ros King, London, Methuen Drama, 1989.
- <sup>21</sup> Northrop Frye, *op. cit.*, p. 4.
- <sup>22</sup> Emily Linnemann, *op. cit.*, p. 11.
- <sup>23</sup> Maria Elena Capitani, "Appropriating *Macbeth* in the Contact Zone. The Politics of Place, Space, and Liminality in David Greig's *Dunsinane*", *Anglistica AION*, 20.2 (2016), p. 17-29, p. 28.
- <sup>24</sup> Mark Fisher, "*Dunsinane* – review", *The Guardian*, 19 May 2011.
- <sup>25</sup> Emily Linnemann, *op. cit.*, p. 9
- <sup>26</sup> Royal Shakespeare Company, "David Greig talks about *Dunsinane*" (2011), [URL](#).
- <sup>27</sup> Ariel Watson, "Birnam Wood. Scotland, Nationalism, and Theatres of War", *Theatre History Studies*, 33 (2014), p. 226-249, quotation p. 236.
- <sup>28</sup> Mark Brown, "An Interview with the Playwright" ([URL](#)) and Emily Linnemann, *op. cit.*, p. 10.
- <sup>29</sup> Emily Linnemann, *op. cit.*, p. 10.
- <sup>30</sup> Mark Brown, *op. cit.*, n. p.; see also Joyce McMillan, for *Scotsman Arts*, [URL](#).
- <sup>31</sup> Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1947, p. 210.
- <sup>32</sup> Sarah Hemming, "The aftermath of *Macbeth*", *The Financial Times* (Feb 5, 2010).
- <sup>33</sup> Aristotle, *op. cit.*, chap. 15.
- <sup>34</sup> Northrop Frye, *Fools of Time*, *op. cit.*, p. 5.
- <sup>35</sup> Mark Brown, *op. cit.*, n. p.
- <sup>36</sup> Mervyn Frost, "Recovering the tragic dimension of international relations: tragedy, ethics and international relations", in Toni Erskine and Richard Ned Lebow (eds.), *Tragedy and International Relations*, London, Palgrave Macmillan, 2012, p. 21-43, quotations p. 27, 29.
- <sup>37</sup> Fernando R. Teson, "Ending Tyranny in Iraq", *Ethics and International Affairs*, 19.2 (2005), p. 4-6.
- <sup>38</sup> Joyce McMillan, *op. cit.*, n. p.
- <sup>39</sup> Fernando R. Teson, *op. cit.*, p. 7, 2, 8.
- <sup>40</sup> *Ibid.*, p. 15

<sup>41</sup> "David Greig talks about *Dunsinane*" (2011), Royal Shakespeare Company, **URL**, 8:00.

<sup>42</sup> Chris Brown, "Tragedy, 'Tragic choices' and Contemporary International Political Theory", *International Relations*, 21.1 (March 2007), p. 5, 11.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>44</sup> James Mayall, "Tragedy, Progress and The International Order", in Toni Erskine and Richard Ned Lebow, *op. cit.*, p. 44-52, quotation p. 45

<sup>45</sup> Northrop Frye, *Fools of Time*, *op. cit.*, p. 5-6.

<sup>46</sup> Kamila Stullerova, "Tragic Vision and Vigilant Realism: Progressivism without an Ideal", in Toni Erskine and Richard Ned Lebow, *op. cit.*, p. 112-126, quotation p. 124.

<sup>47</sup> Chris Jones, "In *Dunsinane*, David Greig offers a timely play – set in 11th century", *Los Angeles Times*, March 27, 2015, **URL**.

<sup>48</sup> Emily Linnemann, *op. cit.*, p. 12.

## Michèle Vignaux

---

Michèle Vignaux est Professeure d'études élisabéthaines à l'Université Lumière — Lyon 2, où elle appartient à l'Unité de Recherche LCE. Elle s'intéresse à l'articulation de la littérature et de l'histoire des idées, plus particulièrement dans les domaines de la philosophie morale et politique, de la religion et du droit. Elle a publié de nombreuses études sur les pièces historiques de Shakespeare, dont un ouvrage sur la seconde tétralogie, *L'Invention de la Responsabilité* (Presses de l'École normale supérieure, 1995) et a contribué à divers ouvrages avec « La Couronne et la Cité dans *Richard III* » (F. Guinle et J. Ramel, dir., *William Shakespeare, Richard III : Nouvelles Perspectives Critiques*, 2000), « Richard II, le roi mal conseillé ? » (I. Schwartz-Gastine, dir., *Richard II de William Shakespeare: une œuvre en contexte*, Presses Universitaires de Caen, 2005), « L'héroïsme dans *La vie du roi Henry V* de Shakespeare » (M.-C. Bellosta, dir., *L'Héroïsme*, Belin Sup Lettres, 2000), « Henry V et la guerre juste: apparences et faux-semblants » (J.-P. Pittion et S. Geonget, *Droit et justice dans l'Europe de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2009), et « *Henry V* or the Triumph of Illusion » (S. Chiari et S. Lemerancier-Goddard, dir., « *Work, Work Your Thoughts* » *Henry V Revisited*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2021). Elle a également publié deux études sur *Macbeth*, dans Dominique Carlat et al., *Le mal* (Atlande, 2010), et « Synesthésie, tragédie et politique » (Y. Dureau, dir., *Synesthésie et transposition d'art dans la littérature et les arts de l'Angleterre élisabéthaine*, Paris, Honoré Champion, 2012). Elle prépare en co-édition avec Christine Kiehl un numéro spécial de la revue *Coup de Théâtre* sur *Dunsinane* de David Greig et d'autres réécritures et adaptations de *Macbeth*.

---

N° 16 | 2022

Views on and from the Renaissance

# Renaissance et discordance dans *Brutopia* d'Howard Barker : donner vie à l'irréel, brutaliser l'*Utopia* moriennne

**Louis André**

Publication en ligne le 10 février 2022

## > Pour citer ce document

Louis André, « Renaissance et discordance dans *Brutopia* d'Howard Barker : donner vie à l'irréel, brutaliser l'*Utopia* moriennne », *Shakespeare en devenir* [En ligne], n°16, 2023, mis à jour le 25/01/2024, URL : <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=2629>.



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0. Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC 3.0. Attribution | Pas d'utilisation commerciale.

Pour tous les articles mis en ligne avant le 01/01/2020, la reproduction et la représentation sont formellement interdites sauf autorisation expresse du titulaire des droits.

## RÉSUMÉ

*Brutopia* s'annonce comme la réécriture de l'ouvrage de Thomas More. Ce sont les coulisses de la création d'*Utopia* (1516) que met en scène Howard Barker dans cette pièce de 1993, où la parole est accordée aux « oubliés » d'*Utopia*. Il s'y crée une mise en abyme alors que Cécilia, la fille délaissée de l'humaniste, souhaite publier un ouvrage analogue à celui de son père, « Brutopia » : un mot-composé reflétant la nature amoral et antihumaniste de sa société imaginaire. Toutefois, alors que l'île d'Utopie semble ne pouvoir s'extraire de l'irréel, Howard Barker propose une vision inversée de l'œuvre du XVI<sup>e</sup> siècle, dans laquelle l'irréel infiltre le réel, et où des personnages présumés fictifs prennent vie. C'est ce lien paradoxal qu'entretiennent les deux œuvres que nous souhaitons ici clarifier : comment et pourquoi le Théâtre de la Catastrophe déforme-t-il et repense-t-il *Utopia* ? Serait-ce pour la marquer de cette « brutalité », de cette violence humaine ?

## MOTS-CLÉS

utopie, humanisme, Théâtre de la Catastrophe, Howard Barker, Thomas More, brutalité

## ABSTRACT

*Brutopia* appears as a rewriting of Thomas More's work. It shows us a behind-the-scenes view of the writing of *Utopia* (1516), turned by Howard Barker into a play, *Brutopia* (1993), from the perspectives of the forgotten voices of *Utopia*. A mise en abyme is thus created as More's daughter Cecilia wishes to publish a book similar to her father's, "Brutopia": a compound word encompassing the amoral and anti-humanist nature of her fictional society. However, while the island of Utopia seems to be deeply anchored in the realm of the imaginary, Howard Barker subverts this aspect of the 16<sup>th</sup> century masterpiece, by allowing for the fictional to become reality, and by letting fictional characters come to life. It is this paradoxical nature of the relationship between the two works that we must make sense of: how and why does Catastrophism distort and rethink *Utopia*? Is it in order to mark it with this "brutality", this human violence?

## KEYWORDS

utopia, humanism, Theatre of Catastrophe, Howard Barker, Thomas More, brutality

*Brutopia* (1993) d'Howard Barker est une pièce issue du « Théâtre de la Catastrophe<sup>1</sup> » et une réécriture de *Utopia* de Thomas More. D'abord écrite pour la télévision en 1989, elle n'est portée au théâtre qu'en 2002, par Guillaume Dujardin (Nouveau théâtre de Besançon). Cette pièce met en scène Thomas More – alors en pleine création de son ouvrage utopique –, sa famille, et son entourage politique, notamment Henry VIII<sup>2</sup>. *Brutopia* propose une version fictive des événements ayant conduit à l'exécution de Thomas More. L'humaniste y apparaît aux côtés de sa femme, Alice, et de ses deux filles (Margaret, appelée « Meg » dans la pièce et Cecily, appelée « Cécilia »). More témoigne d'une préférence flagrante pour Meg, tandis que Cécilia cultive une rancœur envers son père, au point de choisir d'écrire un ouvrage allant à l'encontre des valeurs d'*Utopia* et présentant une société fondée sur l'irrationnel. Parallèlement, le règne d'Henry VIII est représenté de manière caricaturale et grotesque. Cécilia s'y retrouve mise en danger, alors qu'elle essaye de faire publier son ouvrage, à l'encontre des valeurs de la société. Un événement surnaturel surgit de ce contexte : les peuples des contrées imaginaires de More et de sa fille prennent vie, et retrouvent leurs créateurs.

Les deux auteurs semblent s'opposer à la fois sur le plan idéologique et au niveau de leurs parcours. More, homme de foi, place une certaine confiance en la nature humaine et s'est consacré à la théorisation d'un monde parfait. Barker, lui, ne présente pas d'idéal particulier dans son théâtre, fuyant le manichéisme. L'utopie morienne n'est-elle pas incompatible avec le rejet du manichéisme ? Tisser un lien concret entre ce dramaturge du XX<sup>e</sup> siècle et l'homme d'église du XVI<sup>e</sup> siècle semble difficile. Qu'est-ce qui pourrait unifier ou, tout du moins, réunir ces deux profils que tant d'années et d'idées séparent ?

Cet article se concentrera sur le jeu des oppositions, des retournements et des subversions qu'opère Barker par rapport à l'hypotexte morien. À travers ces oppositions, nous montrerons comment le dramaturge prend l'œuvre utopique de More à revers. Il nous faudra, dans un premier temps, éclaircir les discordances idéologiques qui séparent Barker de More : si *Brutopia* est une reprise de la pensée humaniste de More tout en rompant avec elle, peut-on aller jusqu'à considérer l'œuvre de Barker comme antihumaniste ? Cette opposition entre Théâtre de la Catastrophe et écrits humanistes nous invitera à étudier dans quel contexte Barker grandit et établit sa pensée. Nous verrons, dans un deuxième temps, comment Barker réimagine le contexte d'écriture d'*Utopia* pour en proposer une version alternative, et donc fictive. Nous serons amenés, dans un troisième temps, à voir comment Barker parvient à « casser le mythe » du grand Saint Thomas More. Il semble en effet que cette représentation ne découle pas d'un simple élan antihumaniste, mais bel et bien d'une attaque envers l'œuvre originale d'*Utopia*, d'un pied-de-nez à cette méditation sur le bien et le mal se plaçant aux antipodes de la pensée du Catastrophisme. En somme, pour Howard Barker, un monde « eutopique » ne peut être envisagé sans faire preuve d'hypocrisie ou sans avoir recours aux lieux communs. Ces constats nous permettront, dans un dernier temps, d'expliquer comment le dramaturge « brutalise » *Utopia* ; comment, en réinterprétant l'ouvrage de More, Barker atteint sa propre conclusion « catastrophiste » sur la nature condamnée, sur la destinée tragique de l'être humain.

## I. Le contexte théâtral et politique de l'œuvre de Barker

Afin de saisir les enjeux de la réécriture barkerienne d'*Utopia*, il convient de le resituer dans son contexte à la fois historique et dramaturgique. Howard Barker, né en 1946, est issu du milieu populaire londonien. Il grandit dans un monde instable, dans une société en pleine

---

reconstruction qui vient d'être exposée aux ravages de la seconde guerre mondiale. Pendant cette dernière, la théâtralité est extirpée de son milieu artistique pour être transformée en arme politique et en outil de contrôle social (prohibant tout désir de renversement). David Ian Rabey explique :

Churchill's wartime speeches [...] appeal to a sense of performance which constitutes history in the making: 'Rather than minimising the threat of invasion, he dramatised it', projecting himself into the future and flattering by association his fellow members of 'the British Empire and its commonwealth' that this would stand as 'their finest hour'. British history has often dealt with challenges to homogeneous national identity by 'ignoring' them and marginalising dissenting voices into ultimately supportive foils for the dramatic advancement of self-styled protagonists<sup>3</sup>.

Cette utilisation de la théâtralité, nourrie par la nécessité d'une cohésion nationale, est prolongée pendant la guerre froide. À l'avènement du *thatcherisme*, le théâtre britannique populaire en vient, lui aussi, à mettre en avant des idéaux de cohésion, d'ordre, et de contrôle. Qu'il s'agisse de la présence de la théâtralité dans les communications politiques, ou de l'importance accordée aux messages politiques au sein du théâtre, les deux entités deviennent indissociables, comme Rabey le démontre :

The strategic rhetorical advantage of 1980s Thatcherism was its acknowledging and embracing of the breakdown in consensus, promising self-determination whilst in fact instituting a fundamentally populist narrowing of social meanings, interests, and choices. This was the cultural climate within which Barker opposed 'popular theatre' with his consciously provocative objective of a radically elitist theatre; consciously provocative because Barker located his elitism, not in economic opportunity, but in imagination [...] British theatre from the 1980s onwards venerated and reiterated a particularly deterministic reading of Chekhov's drama: this British neo-Chekhovian theatre sought reassurance through atonement, located maturity in self-restriction and was effectively complicit in reduction to order<sup>4</sup>.

Dans ses premières œuvres telles que *Claw* (1975), Barker semble anticiper les tenants de cette tradition théâtrale à venir<sup>5</sup>. Pourtant, par la suite, il refusera ce « consensus » moral, et son opposition sera de plus en plus apparente au fil de ses représentations. En effet, les désillusions liées aux récents conflits internationaux et les tensions politiques occasionnées par la guerre froide compromettent, de manière générale, les distinctions tranchées entre le bien et le mal. Dans un tel contexte, l'illusion de stabilité que promet le théâtre populaire peut être perçue comme un mirage, un moyen d'apaiser les tensions internes à la nation. On peut donc penser que la morale promue à travers le théâtre de l'époque ne cherche pas à atteindre une quelconque amélioration de l'Homme ou de la société, mais à maintenir une forme d'ordre social.

Nous retrouvons un contexte chaotique similaire dans les œuvres de Barker, comme l'indique Rabey :

Barker's characters move in a world of warfare, cultural or personal. They attempt to negotiate a terrain where man-made laws have broken down and may attempt to reassert divine or moral law in the aftermath of catastrophe<sup>6</sup>.

Le désenchantement d'un monde post-manichéen se traduit dans les œuvres de Barker par la mise en scène de protagonistes certes intelligents et conscients du monde qui les entoure, mais aussi cruels. Tantôt amers et s'astreignant au suivi d'une raison implacable, tantôt emportés par leurs passions, ils semblent avoir perdu leurs repères. Cette perte de repères au sein des pièces de Barker fait écho à celle présente dans la société de son époque. Barker relève alors une hypocrisie dans le paysage théâtral contemporain : la promotion de valeurs (morales) communes fait fi de tout intérêt personnel (ou individualiste) que l'Homme peut vouloir protéger. D'une manière plus générale, la vision de la société proposée par le théâtre des années 1980 rend impossible le désir ou les pulsions qui ponctuent l'expérience humaine : pour Barker, c'est pour cette raison là que le bien de l'état et le bien de l'individu ne peuvent être réconciliés<sup>7</sup>. Dans une entrevue avec Charles Lamb, Barker souligne ce refus d'individualité par le pan du spectre politique auquel il était pourtant affilié par les critiques :

*A Passion in Six Days*, which came after *Downchild*, is probably the play in which I articulate most clearly what I think is wrong with the Labour Party as a party. It must debate the forms of social progress. Now, in projecting itself as a pillar of family life and domesticity, the Labour Party has joined hands with the Tories. Glenys and Neil are now to become the archetypal domestic couple. If that's at the centre of the party, there can be no possibilities of significant change. Perhaps the programme I wanted was in any case brutalist, crudely demolitionist. I expected a parliamentary party to embark upon a revolutionary programme, which shows a poor grasp of reality. I think I was groping towards not an economist criticism of English Labourism but attempting to expose its intensely petit-bourgeois morality<sup>8</sup>.

Le parti travailliste, comme le perçoit le dramaturge, n'est en aucun cas « révolutionnaire » (radical, source de changement), puisqu'il semble se contenter du lieu commun, de propositions (et de figures politiques) relevant du statu quo. En somme, selon Barker, en voulant demeurer dans le cadre de ce qui est acceptable, ce parti ne fait que se confondre avec ses opposants politiques. C'est cette perte d'identité au profit du collectif que Barker déplore, non seulement en politique, mais également dans le théâtre de son époque :

The idea of expressing collectivity on the stage seems to me not really desirable. I regard the conventional left position on character and the individual as defunct and sabotaged, a limp rag. The individual as the product of deterministic historical and economic forces leaves serious art with nothing but stereotype and ideology, all dead rhetoric. The individual remains the only source of imaginative recreation of society and is the proper subject for art [...] I'm interested in the individual as the potential of many selves. We need to see self as a potential ground for renewal and not as something stale and socially made<sup>9</sup>.

Selon lui, représenter le collectif (la morale commune) au détriment de l'individu revient à nier sa complexité, sa pluralité. En d'autres termes, un jugement moral (manichéen) appliqué aux

personnages ne correspond aucunement à la réalité, aux expériences humaines. D'une manière générale, Barker considère que la présence de l'idéologie au théâtre suppose cette négation de l'individu. C'est à travers ce dernier constat que ressort l'opposition entre l'œuvre de Barker et l'*Utopia* de More. *Utopia* s'intéresse au bien commun, mais ne prend pas en compte les désirs irrationnels de l'individu. En pensant l'organisation de la société dans son ensemble, More n'envisage pas de révolte ou de réponse négative à cette société imaginaire, une réponse qui serait issue de pulsions, de vices, ou d'idées divergentes. Compris comme tel, l'individu humain est en réalité absent de l'île d'Utopie, où seuls résidents des êtres idéaux de raison pure et de contrôle de soi.

## II. Deux conceptions littéraires antagonistes

### 1. Théâtre (et écrits) de la conscience contre Théâtre de la Catastrophe

À travers son projet de la Catastrophe, et ce depuis les années 1980, Barker cherche à éveiller le spectateur, à remettre en cause les idéologies politiques conventionnelles et la bien-pensance. Christine Kiehl esquisse les grandes caractéristiques de ce mouvement, qui ne présente au spectateur aucun message, aucune position politique :

[Le théâtre de] la Catastrophe ébranle le personnage en s'attaquant directement à son corps. Littéralement brisés et atteints dans leur chair par la haine, les personnages exhibent un corps monstrueux et intime. [...] Il ne s'agit plus de dénoncer les institutions, apanage d'un théâtre politique qui n'a rien de nouveau à enseigner au spectateur, mais d'observer le bouleversement intérieur du personnage en dehors de tout jugement de valeur moral<sup>10</sup>.

La Catastrophe<sup>11</sup> semble faire référence au caractère inévitablement tragique de la condition humaine, présentée sans filtre au spectateur. Barker met en scène non pas une « laideur » inhérente à l'être humain (puisque cela relèverait d'une axiologie que Barker refuse), mais la haine et la violence en tant que comportements humains naturels : lorsque l'homme (tel que le donne à voir Barker) se fait victime ou bourreau, ce n'est que suite logique, conséquence de sa nature barbare. Le théâtre devient le lieu où se relève le naturel en l'humain et où se développe une approche naturaliste des personnages.

Dans *Arguments for a Theatre*, Barker nous fait part de sa conception du genre dramaturgique, plus particulièrement du théâtre politique, et condamne ce qu'il appelle le « théâtre de la conscience (morale) », un théâtre « social » qu'il présente comme suit :

Psychologically shallow and a trumpet call to actions no one will perform, a dutiful raising of conscience (if not consciousness) that elevates the dramatist to the preposterous position of The One Who Knows<sup>12</sup>.

Il reproche à ce théâtre de plaider en faveur d'une idéologie présentée comme : « a common morality, liberal-humanist, left-leaning, socially progressive<sup>13</sup> ». La Catastrophe s'extirpe alors de l'idéologie conventionnelle au profit de ce qui semble être une objectivité (pseudo) scientifique.

Son opposition à ce consensus moral semble s'articuler autour de deux postulats majeurs. D'une part, la Catastrophe produit un constat de misanthropie (l'homme, par sa nature corrompue, est voué à sa propre destruction) qui vient s'opposer aux valeurs d'équité, de partage ou d'entraide dont le « théâtre de la conscience » se fait le chantre. De ce point de vue, faire parader ces vertus sur scène ne serait alors qu'hypocrisie ou ignorance si tous les partis présents (acteurs, spectateurs et dramaturges) n'étaient que des hommes « catastrophistes », des hommes destructeurs. D'autre part, au-delà de cette opposition idéologique, Barker s'interroge sur les effets qu'un tel commun accord moral peut avoir sur le spectateur, sur la fonction réelle que peut avoir ce théâtre de la conscience. En effet, cette « bien-pensance » rend, en réalité, le spectateur passif (n'étant pas appelé à réfléchir sur la morale pour se forger sa propre opinion) et imperméable aux messages de l'art politique, ce qui viendrait anéantir par truchement l'effet transformateur que l'art peut exercer sur la société. La Catastrophe se définit, par opposition, comme le fruit de cet intérêt pour ce qui n'est pas pensé, envisagé, à la différence d'un théâtre explicite, où le lieu commun apporte un message précis, compréhensible, « démocratisé ». En d'autres termes, s'engage une exploration de ce qui est su, connu et partagé entre le dramaturge et les spectateurs. Barker refuse ainsi une dramaturgie de la limpidité au profit d'une forme contemporaine de tragédie qu'il décrit comme suit :

A new kind of theatre which I believe must locate its creative tension not between characters and arguments on the stage but between the audience and the stage itself. [...] A braver theatre asks the audience to test the validity of the categories it believes it lives by. In other words, it is not about life as it is lived at all, but about life as it might be lived, about the thought which is not licensed, and about the abolished unconscious. [...] The consequence of this is a modern form of tragedy which I would call Catastrophism. [...] A theatre of Catastrophe, like the tragic theatre, insists on the limits of tolerance as its territory. It inhabits the area of maximum risk, both to the imagination and invention of its author, and to the comfort of its audience<sup>14</sup>.

Barker choisit d'explorer les « territoire[s] » inconnus de la tolérance. More et Barker ont tous deux recours à l'imaginaire. Pourtant, leurs emplois respectifs de cette dimension fictive les distinguent. Pour More, l'utopie morienne ne semble pas être un objectif à réaliser, puisque le seul vrai idéal ne peut se trouver de notre vivant, il n'est accessible qu'après la mort. Ainsi, l'utopie n'a que peu d'ancrage dans le réel (elle permet d'aborder certains sujets sensibles tels que l'euthanasie, et contourner la censure). Pour Barker, au contraire, l'amoralité est un état possible de l'existence humaine. Son *ou-topos* de la morale est appelé à exister à travers un art qui représente la nature humaine en sa réalité propre (qui est la violence). Ce qui est jugé « impensable » par la morale commune est en fait pensé, présent en chacun de nous, du fait de notre appartenance à l'humanité.

Malgré cette distinction, un parallèle avec *Utopia* peut être tracé : comme chez More, les contextes irréels et imaginaires du Catastrophisme sont des véhicules, des outils propres à faire réfléchir le lecteur au-delà de ses préconceptions, de ses idées reçues (elles-mêmes issues de notre monde réel, de notre société). En montrant l'irréel, Barker cherche à mettre en avant les passions primitives de l'être humain en-deçà d'une approche morale (voire moralisatrice), approche qui aurait séduit le spectateur s'il lui était présentée une scène « réaliste ». Inversement, le théâtre politique, qui prétend montrer le réel sous les catégories de la morale, produit en fait une irréalité, une vision de l'humanité qui néglige sa violence fondamentale, sa nature déchue. L'approche « réaliste » n'a de réel que le nom. Elle présente une distorsion du

réel en y intégrant une normativité morale qui n'est pas le fait de la nature mais celui d'une culture contemporaine.

Contre l'approche « réaliste » du théâtre de la conscience, Barker définit sa Catastrophe comme une dramaturgie déliée de la mimesis, au point de déclarer : « The only things worth describing now are things that do not happen<sup>15</sup> ». Ce Théâtre de la Catastrophe repose non pas sur une reproduction mimétique du réel, mais au contraire sur la non-reconnaissance ; non pas sur des stratégies ou des processus de simplification, mais sur un mode d'expression qui ne craint ni la complexité ni la contradiction. Barker précise :

The real end of drama in this period must be not the reproduction of reality, [...] but speculation – not what is (now unbearably decadent) but what might be, what is imaginable<sup>16</sup>.

La dramaturgie de Barker fait appel à l'imaginaire du spectateur car c'est cet imaginaire qui est seul à même de concevoir une société telle qu'elle pourrait être (non pas telle que la vision morale de l'Homme pourrait lui présenter). La *mimesis* relevant d'une présentation prétendument objective, il est nécessaire, pour en montrer les limites, de lui opposer une représentation – c'est-à-dire une « deuxième présentation » – possible uniquement grâce à l'imaginaire, à l'irréel. Ainsi, le théâtre de Barker place ces derniers en son cœur. La définition que Barker donne de son Catastrophisme n'est pas sans rappeler la réflexion sous-tendant la création de l'*Utopia* morienne. L'ouvrage utopique partage autant cet attrait pour l'irréel que l'ambition de venir s'opposer à l'exposition directe d'un message moral ou politique. Dans l'*Utopia*, c'est à travers l'ambiguïté que More récuse cette écriture moralisatrice, une ambiguïté dont David Campbell souligne la présence au sein du titre complet de l'ouvrage *A truly golden handbook, no less profitable than entertaining, concerning the best State of a commonwealth and the new island of Utopia*. Plus précisément, Campbell explique :

Perhaps, after closer acquaintance with More's ambiguities, or deliberate self-contradictions, one should also wonder if there is something oxymoronic about the term "truly golden" since gold is so regularly associated with deception and falseness in this text and others of similar spirit<sup>17</sup>.

Par conséquent, au-delà des similarités phonétiques entre *Brutopia* et *Utopia*, l'utopie s'annonce comme une thématique inévitable du Théâtre de la Catastrophe, tant elle est définie par son caractère irréel et ambigu. Toutefois, si More et Barker se rejoignent dans leurs objectifs, c'est pour servir deux causes bien distinctes. Barker, certes « voué » à traiter de l'utopie morienne puisqu'elle partage des similarités avec son projet théâtral, récuse les idéaux humanistes (voire religieux<sup>18</sup>) que More porte.

## 2. L'anti-humanisme du Théâtre de la Catastrophe

En rejetant ce théâtre qui « impose » une morale, c'est également contre l'humanisme que Barker définit son Théâtre de la Catastrophe :

The theatre I have chosen to embrace is one which makes no compact with its audience as to entertainment, ideological instruction, humanist celebration or changed perceptions. [...] I claim no superior insight or

even the status of a visionary, let alone a just man with a conscience. My obscurity is precisely the result of sacrificing these claims to attention, and an act of pure irresponsibility, and I justify my theatre not by its contribution to a humanist culture – a celebration of the essential goodness of the man animal – but precisely by its suspension of morality<sup>19</sup>.

C'est donc d'un théâtre antihumaniste dont il est question. Nous comprenons dans ce terme « antihumaniste » plusieurs acceptions de l'« humanisme ». D'une part, nous le considérons comme désignant *stricto sensu* le mouvement littéraire et culturel du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup> : la promotion de l'humain et de ses capacités (connaissances, art) entre en opposition avec le pessimisme de la Catastrophe. Précisons que cette perception de l'humain (et de sa culture) comme étant au centre du monde régit encore souvent notre compréhension de l'art, de la vie, si bien que certains mouvements contemporains cherchent désormais à s'en défaire<sup>21</sup>. D'autre part, ce sens se retrouve jumelé avec une compréhension plus « générale » de l'humanisme renvoyant à toute pensée centrée sur l'homme, sa raison, son libre-arbitre, sa capacité à agir moralement<sup>22</sup>. Ce dernier sens étant compris (ou, tout au moins, accepté par Barker) comme découlant intrinsèquement de l'influence exercée par le premier, c'est contre ces deux humanismes (littéraire et idéologique), réunis en un, que se dresse la Catastrophe.

Barker, en présentant un théâtre antihumaniste, se place à contre-courant d'un théâtre de la morale visant sinon à censurer, du moins à dévaloriser les opinions qui refuseraient cet « optimisme » quant à la nature de l'homme. Parallèlement, dans *Brutopia*, c'est ce même humanisme de raison, de culture et d'intelligence qui vient occuper tout l'espace de discussion au gré des discours et des conversations, notamment à travers le personnage de More. Ainsi, le spectateur est amené à comprendre que la tyrannie et la torture ne concernent pas simplement les agissements d'un Henry VIII fou, mais qu'il existe un consensus entre tous les personnages « raisonnables », acceptant à l'unisson (à l'exception de Cécilia) la situation folle dans laquelle ils se trouvent. Validé par l'intellectuel humaniste qu'est More, le roi condamne et exécute, prohibe la pensée. En voici un exemple manifeste :

BONCHOPE. Mmmh.

KING HENRY. Steady! Controversial<sup>23</sup>!

Sans véritable moyen d'expression, un Bonchope baillonné, jugé et condamné pour hérésie, voit ses gémissements interprétés par le roi fou. Ses propos simples, la dimension littérale de son discours<sup>24</sup>, et le fait qu'il se définisse humblement comme « a simple preacher<sup>25</sup> » en font un anti-More. Sa condamnation peut alors être interprétée comme la punition attribuée à un écart de la bien-pensance humaniste dont Thomas More est l'incarnation. Cette scène fait écho aux messages de la Catastrophe : le théâtre (humaniste) de la conscience ne laisse aucune place non seulement à ce qui est impensable, mais également à ce qui est inconventionnel. En ce sens, le nom « Bonchope » peut évoquer à la fois l'exécution (*to « chop » someone's head off*) qui attend celui sortant des sentiers battus, et la spontanéité d'un bon-vivant (une « bonne chope ») qui n'aurait eu cure de telles répercussions tragiques. En somme, à travers le traitement de personnages comme Bonchope, ou celui des proches de More, le spectateur peut jauger les limites de la pensée humaniste. Cécilia, témoin et premier personnage à se montrer lucide vis-à-vis de cette hypocrisie humaniste (qui dit vouloir l'épanouissement de l'humanité, tout en limitant son pouvoir d'action ou de discours), propose-t-elle pour autant, au travers de sa brutopie, une réponse à ses limites, ou une critique pessimiste, voire « catastrophiste », comme l'entendrait Barker ?

Si *Utopia* peut être considérée comme l'incarnation de la pensée humaniste et de son pouvoir d'action, alors « Brutopia », écrite par Cécilia en réaction à l'utopie, à sa propre expérience face à l'hypocrisie de son père, ainsi qu'à ses sentiments d'abandon et de désespoir, se veut antihumaniste. D'une part, le monde de Brutopia évoque une forme de dystopie (le « mauvais endroit », par opposition à l'utopie) totalitaire, sans sens ni raison, où les humains ne connaissent que la souffrance qu'ils subissent ou perpétuent. La mise-en-abyme engendrée par le titre de la pièce, *Brutopia*, laisse penser que ce monde imaginé par Cécilia est en tous points similaire à celui dans lequel vit la protagoniste (sous le règne d'Henry VIII). D'autre part, au-delà d'une opposition à un humanisme idéologique, Cécilia invente sa contre-utopie, manifestement à rebours des caractéristiques du mouvement littéraire humaniste :

CECILIA (*aside*). [In Brutopia] There are books, but these are written in Brutopic. The rules governing this language are extremely complex! (*Inspired*) Yes! Utterly complex and obscure, and there are no dictionaries! (*She comes to the gate of the maze. The heads of the BRUTOPIANS appear among the hedges, complaining.*) No dictionaries, and no grammars, either<sup>26</sup>!

La pensée humaniste est ici prise à contre-pied. Nous constatons la présence de livres et de savoirs qui ne sont aucunement destinés à une portée universelle (pour contribuer à l'amélioration de l'humain). Ces livres n'ont en réalité aucun lecteur (personne ne semble pouvoir comprendre la langue de Brutopia), ou bien ils ont une portée si infime qu'elle ne peut être bénéfique (dans l'hypothèse où une petite de la population parvient à comprendre cette langue). L'idée d'une langue comme enjeu de pouvoir, rappelée par « the rules governing », suppose que l'homme ne peut accéder au savoir que s'il se trouve en position de force ; dans ce cas la célébration d'un homme de raison universel serait impossible. On peut étayer cette interprétation en relevant la manière dont la pièce est écrite ; autrement dit selon une mécanique de dénonciation par l'exemple. On retrouve dans *Brutopia* cette même langue ampoulée, littéraire et inutilement complexe qui n'est sciemment pas accessible au commun des mortels et suscite souvent l'incompréhension<sup>27</sup> (ce dont More, élitiste, se félicite par ailleurs). Les discours de More sont labyrinthiques et, dès lors que l'imaginaire commence à infiltrer le réel avec l'apparition des utopiens et des brutopiens, ces derniers se retrouvent perdus dans un dédale non plus métaphorique mais littéral. L'image des brutopiens (dont la vie, pour rappel, fait écho à celle des protagonistes) perdus dans le labyrinthe est un symbole fort de ce propos antihumaniste tenu par Cécilia et le dramaturge qui lui donne parole : le savoir et la culture, piliers du courant humaniste, n'apparaissent qu'au détour d'embranchements, de chemins confus, dont on ne peut trouver la « sortie », dont il semble très difficile de trouver un sens. Cette vision « catastrophiste » du savoir est importante puisque, bien que l'*Utopia* de More ne soit pas exactement un *encomium*<sup>28</sup>, elle n'en reste pas moins un ouvrage à visée éducative, voué à faire réfléchir au champ des possibles ouvert par la raison (la composition de la société, par exemple) et, surtout, à la nature de la perfection, dont la détermination suppose la transmission d'un message moral.

S'il s'agit, pour Barker, de « faire violence » à l'utopie, le dramaturge cherche avant tout à donner à l'éducation et la moralité humanistes (qu'il récuse) un tour tragique, à les intégrer à la Catastrophe : à en montrer les limites. Toutefois, dans *Utopia*, ces idéaux humanistes et religieux n'apparaissent que de manière détournée, More ayant choisi de laisser le lecteur se forger son opinion (des pratiques des habitants d'Utopie, des propos d'Hythloday) par lui-même. Comment peut-on, dès lors, se baser sur cette approche subtile et contrastée tout en débouchant sur une vision tranchée de l'humanisme, avec pour objectif d'en montrer le côté

pernicieux ou néfaste ? Il nous incombe de voir de quelle manière Barker ramène explicitement ces notions humanistes de savoir et de culture au centre de sa pièce, afin de les transformer, à sa façon « catastrophiste », en traits grotesques, tragiques, voire monstrueux. À travers *Brutopia*, il érige (de manière allégorique) Saint Thomas More en icône de cette bien-pensance, pour mieux les démystifier.

### III. Un Thomas More tirailé

#### 1. La caricature de l'humaniste, entre savant et fou

Dans la pièce de Barker, l'humaniste devient la caricature d'un savant obsédé par l'idée de la perfection platonicienne, un idéal de raison qui n'est pas sans rappeler celui que l'on retrouve dans l'utopie (où la perfection se manifeste jusque dans la taille et la largeur des routes de la ville), poussé à son paroxysme. C'est véritablement une incarnation de l'île d'Utopie qui est représentée à travers son auteur, tant celui-ci se situe dans l'irréel (*l'ou-topos*) et dans la recherche du parfait, du bien (*l'eu-topos*). L'humaniste ne semble comprendre l'humanité qu'à travers la pensée ; il ne conçoit la vie que de manière théorique, ce qui donne lieu à des situations absurdes par leur artificialité et par les calculs dont elles résultent. En voici un exemple :

MORE (to ALICE). You are perfect and considerate. Thank you. (*She creates a smile. She starts to go.*) I am writing a description of the perfect world and consequently cannot sleep beside you. You understand that, obviously.

ALICE. I understand.

MORE. Good night now and kip well, dear one. (*Again, she turns.*) **Hold hands!** (*Pause. She returns, takes his hands. Pause. He closes his eyes.*) Perfect now. The equilibrium of marriage. (*Pause*<sup>29</sup>)

Cet extrait permet de constater à quel point l'obsession de More pour la perfection se traduit dans ses rapports humains : sa conception (théorique) du mariage est une série d'actes et de performances dont l'accomplissement résulte en un « perfect now ». L'artificialité de l'interaction amoureuse (suggérée par « *she creates a smile* », comme si l'apparition d'un sourire n'était pas spontanée mais consciente) se manifeste notamment lorsque More s'exclame : « **Hold hands!** », écrit en gras. Il semble s'agir ici d'un point critique de leur interaction. Cette dernière semble être ritualisée. Nous pouvons facilement imaginer qu'un scénario similaire se déroule à chaque fois que le couple se quitte pour aller dormir (le « perfect now » de More vient confirmer la réalisation de ce rituel). Durant cette scène, la relation entre More et sa femme Alice paraît platonique, dénuée de tout désir, une relation entièrement fondée sur la raison. Nous voyons que le projet utopique (« I am writing a description of the perfect world ») de More est prioritaire par rapport à sa relation de couple. Cette priorité est présentée comme une évidence (« obviously » et « consequently » semblent le suggérer). Pourtant, n'y a-t-il pas là un *non sequitur* ? More, qui pourtant représente une incarnation de la raison même, commet une faute de logique en considérant son projet littéraire comme la cause (évidente) de son absence du lit marital. De plus, la gestuelle du couple (mains jointes, yeux fermés, tout cela en silence) évoque une position de recueillement, ou de prière. Cette interprétation de leur relation est soutenue par la phrase « The equilibrium of marriage » que More prononce, satisfait. L'humaniste semble voir le mariage non pas comme une succession de moments heureux et de conflits (« des hauts et des bas », pour ainsi dire), mais plutôt

comme une ligne stable. Selon lui, ni le conflit, ni l'amour passionnel ne font partie de la vie de couple, d'où la notion d'équilibre.

Tout au long de la pièce, More est incapable de prendre en considération une alternative à sa vision du monde, ou toute forme d'opposition (le plus souvent incarnée par sa fille Cécilia, qu'il rejette). L'importance (presque obsessionnelle) que More accorde à la raison et à la discussion philosophique éclairée met en exergue la déraison (voire la folie) dont l'humaniste peut faire preuve. Cette folie se devine lorsque More s'obstine à soutenir une proposition rhétorique nébuleuse, fumeuse, face à un interlocuteur « simple » (à l'instar de Bonchope), durant l'entièreté de la douzième scène. Cette scène consiste en une reprise du dialogue de Socrate et de l'esclave dans le *Ménon* (81e-85b)<sup>30</sup>. Alors qu'à travers sa leçon de géométrie, Socrate démontre l'idée d'une éducatibilité universelle, Thomas More, lui, s'y prend tout autrement, en lançant un débat : « What is the relation between justice and the court<sup>31</sup>? » Voici ce qui s'ensuit :

THE WORKMAN. Wha'?

MORE. [...] **What sir what sir what sir what?** (*Pause. Then with infinite patience.*) If I have, and you don't have, must you have what I have? (*Pause*) [...] Obviously, you want what I have, not having it yourself.

THE WORKMAN. No.

MORE. Yes. You would rob me of my brain were it not most securely in a box. [...] It's the best brain in Europe, why don't you want it<sup>32</sup>?

À l'inverse de Socrate, More se résout à accepter l'impossibilité d'éduquer l'humanité entière et établit alors une forme de hiérarchie intellectuelle au sommet de laquelle il se place. Tout ici fait penser à un renversement des valeurs humanistes (inspirées de l'époque antique et de ses philosophes). More manie l'ironie afin de ridiculiser l'ignorance du Workman, notamment par la répétition comique de « what sir » (en ajoutant le « t » final que le Workman omet), ou par la réponse à sa propre question, privant de parole son interlocuteur. More exprime par-là une vision classiste de la société, où la parole du savant, de l'intellectuel, prévaut sur celle du travailleur manuel. Est alors exemplifiée une lutte des classes où, pour la société, la parole du noble possède une valeur intrinsèquement supérieure. Enfin, confronté à une réfutation, il se contente de répondre au « no » par un « yes », ce qui crée un effet de miroir, sans justification : en somme, il est loin d'apporter une réponse pédagogique à la question qu'il a posée. Cet extrait exacerbe la position qu'entretient More en tant qu'intellectuel humaniste : il est le seul détenteur de la vérité, un péché d'orgueil qui ressort particulièrement de la didascalie [*with infinite patience*] (qui entre en contradiction avec les dialogues), comme si More lui-même prenait en charge la mise en scène de la pièce. Au-delà d'un More à l'égo et au parler grotesques, presque comiquement complexe et opaque (la répétition des « have » en est un exemple), nous remarquons que l'esclave du *Ménon* et devenu « The Workman » : bien que les deux désignations fassent référence à une personne travaillant au service d'une autre, l'appellation « The Workman » renvoie à l'idée que l'identité de ce personnage est basée uniquement sur sa capacité à produire un travail (manuel). Cela suggère, par extension, son incapacité à réfléchir. Enfin, la scène de transmission de savoir se termine de manière « catastrophiste », c'est-à-dire par un rapport de force, alors que More a recours à un discours performatif, un ordre : « Envy, envy it<sup>33</sup> [my brain] ! »

Cette caricature de More prend alors un tournant tragique et fait de lui un véritable personnage du Théâtre de la Catastrophe. En effet, nous avons affaire à un Thomas More « parodié », comme l'entend la définition de l'*Oxford English Dictionary* : « to turn into parody; to produce or constitute a humorously exaggerated imitation of; to ridicule or satirize<sup>34</sup> ». C'est un More que

L'on comprend à la fois à travers son *Utopia* (la recherche de la perfection est ce qui caractérise l'utopie<sup>35</sup>, ainsi que l'éloquence prodigieuse de ses protagonistes) et l'image publique qu'il entretenait à l'époque (proximité avec Henry VIII, chrétienté dogmatique<sup>36</sup>). Le savoir de More devient peu à peu déraison ; sa raison est remise en cause :

KING HENRY. I'm here to look at the moon

MORE. It's late.

KING HENRY. Of course it's late you academic bastard, when else can you look at the moon<sup>37</sup>?

More est attaché aux principes et aux savoirs (il est sage d'aller dormir lorsque la nuit tombe), mais cette caractéristique est ridiculisée puisqu'ici, More ne parvient pas à se rendre compte de ce qui est évident (l'intention du roi est de rester éveillé pour contempler la lune). Sa suggestion polie d'aller se coucher paraît alors sottise, voire déraisonnée. Cette déraison peut être rappelée par le symbole de la lune : *luna*, en latin, est la racine étymologique des mots « lunatic », « looney », ou encore « lunaire » en français (nous pourrions aussi considérer « moonstruck »).

La lune est associée à la folie, à l'hérésie et aux émotions irrationnelles<sup>38</sup>. C'est par ailleurs une image récurrente de la pièce pour indiquer la nature folle et incontrôlable de l'homme. Lorsque l'hérétique Bonchope doit être réduit au silence, le roi dit : « The moon has truly entered him<sup>39</sup> ». Ainsi l'humaniste bascule-t-il du soleil de la raison à la lune de la folie :

ALICE. Are you—

MORE. Can't I walk in my own garden? Can't I lurk in my plot?

ALICE. How powerful the moonbeams are tonight...<sup>40</sup>

Au regard de sa nature, celle d'un personnage « catastrophiste », More ne peut échapper à la folie humaine. Ainsi, il va jusqu' à renier ses principes chrétiens, affectés par la haine irrationnelle qu'il ressent. Il déclare au sujet de Bonchope : « I try to hate his sin, but also I hate him<sup>41</sup> », ce qui ramène indirectement, et par subversion, au proverbe d'inspiration biblique « Hate the sin, not the sinner ». L'effet comique provoqué par le parallélisme de construction qui caractérise la réplique de More met en avant sa perte de contrôle, l'éloignement de cette raison qu'il chérit tant, et fatalement la manifestation de son ridicule. Ce ridicule est en outre appuyé par le roi Henry VIII qui considère les propos de More comme une source d'amusement, de bouffonneries<sup>42</sup>. Ce processus de parodie est renforcé par la répétition dégradante de « bastard », associée (en gradation) de manière oxymoronique avec des adjectifs qualifiant la prétendue « raison » de l'écrivain humaniste. Le roi ponctue ses phrases par : « you academic bastard », « you scholarly bastard », et enfin « you theological bastard »<sup>43</sup>. Il ne cherche pas à dépeindre More comme est un « bastard » au sens littéral de fils illégitime, mais comme un fruit abâtardi de la raison, qui a perdu ses attaches avec le réel. La supposée « raison morienne » se trouve en inadéquation non seulement avec le pouvoir du roi (auquel More ne sait s'adresser sans en déclencher le courroux), mais également avec la réalité. En somme, More pense comprendre le monde alors qu'il est totalement déconnecté de ses proches, du roi, et même de la nature. Ceci étant dit, sa folie et son égo ne sont pas les seuls traits exploités par Barker pour s'attaquer à l'auteur de l'*Utopia*. Systématiquement, il s'agit de mettre en avant l'hypocrisie de l'humaniste.

## 2. Homme de l'esprit contre homme charnel

La caractérisation de ce Thomas More fictif est essentielle au commentaire de Barker sur l'Utopie : le traitement du personnage de More fait ressortir les tenants du Catastrophisme. Nous pouvons alors nous demander ce qui justifierait le passage d'un texte écrit (*Utopia*) à une pièce jouée par des acteurs (*Brutopia*). S'il est important de montrer l'humain dans toutes ses frustrations, ses émotions nues, sa brutalité, de quel pouvoir le théâtre peut-il se targuer, que peut-il véhiculer de particulier contrairement au texte d'un roman ? Christine Kiehl répond à cette question :

La Catastrophe déclenche la manifestation des émotions à travers le corps et non la psychologie. La substance charnelle et la matérialité organique des personnages se substituent à leur densité psychologique<sup>44</sup>.

Le théâtre est, par essence, un puissant levier pour représenter la corporéité des personnages. En ce qui concerne le personnage de More dans *Brutopia*, les vices (orgueil, folie, hypocrisie) ne se nichent pas uniquement en de simples traits de caractère, mais sont aussi véritablement « incarnés » : ils prennent chair. En ce sens, Barker ne laisse plus aucune place à un More raisonnable : la raison a disparu et n'a laissé qu'un corps soumis, régi par des émotions irrationnelles, des pulsions. D'une manière plus générale, c'est à travers le rapport des personnages à leur corps que nous pouvons réellement entrevoir le processus de démythification de More et de l'humanisme. Il nous incombe à présent d'expliquer et d'explorer cet aspect de la pièce.

Dans *Brutopia*, le point de vue chrétien de More se manifeste dans sa conception du corps sacralisé (un corps en tant que création divine), mais également dans celle d'un corps gouverné par la raison froide (le corps se place au service de la raison). Cette raison, à qui More donne la priorité sur le corps et les pulsions, aurait pour effet de nous éloigner du vice et du péché. On retrouve cette symbiose entre raison et chrétienté dans *Utopia* : la raison sert la foi ou, tout du moins, la morale chrétienne.

Les utopiens, imaginés comme des « hommes parfaits », ont créé une société propre à les détourner du vice. Pensons, par exemple, à l'avarice et la cupidité qui sont combattues par le truchement de codes vestimentaires, en attribuant le port de colliers et d'autres bijoux en or aux esclaves. En Utopie, les péchés liés au corps sont évités, eu égard à ces diverses règles, non pas par conviction religieuse (l'île n'est rattachée à aucune religion d'état), mais pour que la raison gouverne pleinement le corps. Cet « effacement » du corps (au profit de la raison) passe d'une dimension littérale à une dimension symbolique si l'on considère que les utopiens sont des êtres imaginaires, « théoriques » (puisque dans *Utopia*, More théorise une société), sans un quelconque lien au réel ou à la corporéité. Ces personnages s'avèrent, par conséquent, aux antipodes de véritables êtres de chair et de sang, qui eux se verraient en proie aux pulsions, aux émotions qui peuvent nous conduire à pécher.

Dans *Brutopia*, cette conception utopique du charnel est attribuée à Thomas More, par association. De surcroît, elle devient un outil supplémentaire pour faire perdre en crédibilité les propos de More : les personnages (incarnés par des acteurs) sont loin d'être des parangons de raison, agissent parfois de manière égoïste, irrationnelle, et réfutent donc le mode de vie prôné par More. La présence de Cécilia, héroïne tragique de la pièce, indique que More s'est adonné à la chair<sup>45</sup>. More, incapable de se plier à sa propre morale et de renoncer aux pulsions, est lui-

même une preuve que son idéologie n'est qu'imaginaire, que sa morale n'est que théorie. Ce retournement tragique est exacerbé par l'arrivée du « Doctor », un habitant de l'île d'Utopie ayant réussi à retrouver More dans le « monde réel ». Le spectateur est amené à contempler le spectacle de More, tentant de comprendre cet évènement imprévisible : les utopiens sont réels. L'irruption du « Doctor » dans la pièce est importante puisqu'elle marque le début de la tourmente (morale puis physique) de More, tourmente dont le point d'orgue sera l'exécution tragique de l'humaniste. Par ailleurs, la défaite de sa pensée, une pensée prônant un mode de vie eu-topique et chrétien, transforme la morale humaniste en tragédie vide, artificielle et impuissante face à la réalité charnelle et surtout irrationnelle de la condition humaine.

## IV. Une œuvre brutalisée

Ce double portrait de More – d'une part un intellectuel et protecteur de la vertu chrétienne, d'autre part un sujet qui s'efface devant les folies autoritaires de son roi – met en exergue la dissonance, le paradoxe qui est propre à ce personnage. Le lien fort que l'humaniste entretient avec la raison ne le pousse finalement qu'à la déraison : More, après avoir rejeté sa fille, sa famille, renie à présent sa création littéraire *Utopia*. En effet, l'ouvrage se retrouve incarné par le personnage « The Doctor », qui porte la voix du peuple d'Utopie. More, poussé dans ses retranchements, avoue : « *There is no Utopia*<sup>46</sup> ». Comment peut-on interpréter ce désaveu ? S'agirait-il tout simplement de la reconnaissance par More du caractère factice de son écrit, créé en vertu d'une certaine vision qu'il a de la morale ?

Il peut s'agir d'un commentaire antihumaniste : More est érigé en symbole d'un humanisme froid, de raison et de morale. Il nourrit une vision manichéenne du monde, ne tolère pas le mal (« *evil* »), et ce manque de tolérance constitue son défaut tragique. Pédagogue, More a pour ambition de propager un message chrétien universel, d'éduquer, mais ce projet humaniste est voué à l'échec ; dès lors, c'est la vision folle d'Henry VIII qui l'emporte. Le spectateur se voit donc confronté non seulement au caractère illusoire de l'humanisme, à la vacuité de sa portée, mais également à la victoire tragique de la politique, du mensonge, de toutes les valeurs dominantes en Brutopie, territoire imaginé par Cécilia. Cette dernière, clairvoyante, voit sa création irréelle s'entremêler au monde réel. En réalité, ce lien intime entre réel et irréel nous est annoncé dès les premiers mots de la pièce. On peut le percevoir lors de la première apparition du personnage de Thomas More, indiquée par la didascalie : [A FIGURE appears putting on a coat. He kneels before the Monarch]<sup>47</sup>. More n'est alors pas désigné par son nom ; il est réduit à une simple silhouette. Pour autant, le choix du mot « figure » pourrait être considéré comme un *foreshadowing* de ce flou entre réalité et fiction, comprenant un double sens assez parlant. D'une part, « figure » serait défini comme la silhouette d'une chose bien réelle : « The form of anything as determined by the outline<sup>48</sup> ». D'autre part, et ce plus figurativement, ce terme pourrait être compris comme « A person as an object of mental contemplation<sup>49</sup> », ce qui s'apparenterait au terme « parangon », par exemple (nous comprenons que More est un parangon de raison, de savoir. Il est le représentant de tout ce que sa fille rejette). En somme, c'est donc sans surprise que nous voyons les œuvres fictives de la famille More infiltrer leur réalité.

Un rapport de cause à effet est établi : ce sont les créations de l'humaniste More, à savoir *Utopia* et sa fille Cécilia, qui ont engendré le contraire de cet idéal de raison recherché, un monde « brutopique » dans lequel nous retrouvons les traits de la Catastrophe dont parle Barker.

C'est à partir de cette remarque qu'émerge une deuxième interprétation davantage en lien avec méta-théâtre. En effet, si l'on attribue au récit de More une dimension métaphorique et un commentaire sur la portée de l'art sur le public, nous retrouvons alors la dualité de l'art engagé, l'art « de conscience » comme l'appelle Barker, opposé à celui de la Catastrophe, celui qui n'a rien à dire. D'un côté, nous avons More et Cécilia, Utopie et Brutopie, l'idéologie du parfait, la fuite de la douleur, et, de l'autre côté, la douleur elle-même, ce que Barker appelle « *Pain For Pain's Sake*<sup>50</sup> ». La mort tragique de Thomas More peut être alors comprise comme un véritable symbole de la défaite du théâtre de la conscience, de son impuissance. Barker s'en distingue :

Theatre of Catastrophe is not a discipline. This alone marks it out from the general world of theatre practice which masquerades as a marketplace for competing truths but in practice just exchanges one moral imperative for another<sup>51</sup>.

Si la folie et la violence l'emportent à la fin de la pièce, cela sert également à soutenir la vision nihiliste de Barker : nous ne pouvons, en tant que spectateur, qu'être confronté à cette violence pour qu'éventuellement notre conscience soit « violentée », remise en question. L'alternative, l'utopie, nous aurait conforté dans notre fuite de la douleur et de la violence.

Lors de la dernière scène de la pièce, Cecilia échappe de justesse à l'asile de fous ; elle est sauvée *in extremis* par Henry VIII. La fille de More s'est débattue, a été violentée, attachée, et est encore sous le choc de sa capture. C'est à cet instant que le roi Henry prend la parole, avec une tirade adressée à l'héroïne. Ce discours final est une conclusion tragique au commentaire de Barker :

KING HENRY. I came to kill you. Or to fuck you. I did not know which. And I find others. [...] How beautiful to find you silent. [...] How wonderful you cannot speak. Already, you are diminishing, you are evaporating in the heat of my indifference, like a puddle in the sun. How small you are! [...] I saved you from the madhouse. (LLOYD and FACTOR *laugh loudly*.) Oh! They laugh the contrary! They say I am the madhouse! (*He looks into her eyes*.) Speak...  
CECILIA'S eyes look into his, and as if she had spoken, he nods, kindly, and turns away. *The moon goes behind a cloud*<sup>52</sup>.

Cécilia, qui jusqu'alors représente un point de vue critique, opposé à l'optimisme humaniste de More, une perspective « authentique<sup>53</sup> » à contraster avec la nature hypocrite du monde dans lequel elle vit, se retrouve humiliée. Alors que la voix (d'opposition et de contestation) de Cécilia s'éteint, et que la lune, astre de la folie, disparaît, ne restent que le roi et ses semblables. Ce n'est pas une fin ambiguë comme celle d'*Utopia*, mais un véritable constat. L'expérience de Cécilia nous amène à comprendre que la Catastrophe comprend également la privation des libertés, la suppression des individus aux voix discordantes. De plus, l'humanisme n'a pas servi à élever l'humain, mais, au contraire, à consolider le pouvoir du roi, c'est-à-dire à ne laisser place qu'à une pensée unique.

À travers ce commentaire pessimiste, nous retrouvons cette brutalisation de l'utopie. Ce qui était imaginé comme idéal, raisonné, ne reflète rien de réel, le monde de More n'étant que violence, contrôle, irrationalité. Le spectateur est amené, à la fin du premier acte, à parvenir lui-même à cette conclusion, par les actes de l'humaniste et ses relations avec les autres personnages, en totale contradiction avec les idéaux de raison prônés dans *Utopia*. En effet,

dans l'ouvrage utopique, la raison sert aux Hommes à cohabiter, à esquiver le conflit, les guerres ou encore les punitions judiciaires. Pour le personnage de More dans *Brutopia*, la raison est outil de contrôle (de sa famille, des hérétiques), de statut social, et de performance politique.

Le traitement caricatural réservé à More suggère donc son futur anéantissement. L'exécution de More se présente comme une fatalité, un destin qui correspond aux caractéristiques du Catastrophisme : le personnage humain court à sa perte, et se veut l'artisan de sa propre fin tragique. Nous pourrions aller jusqu'à affirmer que Cécilia (étant la fille de More, le fruit de sa chair) constitue en elle-même un élément de *foreshadowing* de cette fin tragique et de la défaite de l'utopie morienne. Par ailleurs, l'absurdité du personnage de More, ancré dans l'irréel et le théorique, est poussée à son acmé lors de son irruption parmi les utopiens, des êtres de chair et de sang.

## Conclusion

Cette étude de *Brutopia* a révélé que l'*Utopia* morienne était inévitablement appelée à être réécrite par Barker. Le lien d'*Utopia* avec une vision manichéenne du monde la désigne comme une cible parfaite de satire pour le dramaturge. Dans *Brutopia*, le Théâtre de la Catastrophe s'attaque à sa *nemesis*. Tandis que More souhaite réfléchir à une société morale (ou, dans une moindre mesure, à une société de raison), au « bon endroit », Barker, à l'inverse, veut questionner la morale : la tension qui réunit les deux œuvres semble alors incontestable. La réécriture s'enracine dans cette opposition entre les deux auteurs.

Dans *Brutopia*, à travers la déconstruction du personnage de Thomas More, sa représentation tragique et on ne peut plus humaine (loin de l'image de saint qui lui est attribué), Barker critique tout ce qu'il combat à travers le Théâtre de la Catastrophe : il s'oppose à un art moralisateur, pseudo-pédagogique, qui pense l'homme en théorie – hors de sa concrétude. *Utopia* et son créateur prennent une dimension métaphorique : l'utopie n'est plus un simple ouvrage mais la représentation même de l'idéologie, de ce qui peut collectivement conduire vers une société eutopique. L'œuvre de More, en explorant un idéal commun (qu'il soit éthique ou religieux) nie l'existence même de l'individu. Dans la société utopique, les pulsions de l'individu (le désir, le vice), parfois contraires au bien commun, n'ont pas droit de cité. En proposant une caricature de More (et de la société anglaise de la Renaissance), Barker soulève ces problèmes présents dans *Utopia*, des problèmes mis en exergue par le contexte contemporain dans lequel Barker a grandi. Le spectateur n'est alors pas appelé à prendre parti pour ou contre l'humaniste et son œuvre, mais à reconnaître l'humain derrière le saint (et l'auteur), à « désacraliser » l'*Utopia*, à questionner les idéaux humanistes portés par l'œuvre morienne.

En somme, la brutopie est à l'utopie ce que le Théâtre de la Catastrophe est au théâtre de la conscience, à la morale humaniste et à toute forme d'art moral : un envers « brut », loin des considérations – nébuleuses car uniquement théoriques – d'une vie meilleure. Barker, à l'image de Cécilia, se contente de porter aux yeux de tous la catastrophe tragique de la vie, cachée par les bien-pensants et les penseurs du bien.

## Bibliographie

ANGEL-PEREZ, Élisabeth, « Pour un Théâtre de la Barbarie : Peter Barnes et Howard Barker », *Études Anglaises*, Paris, vol. 52, n°2 (Avril 1999), p. 198-210.

- BARATTA, Alexandre Baratta & WEINER, Luisa, « La lycanthropie : du mythe à la pathologie psychiatrique », *L'Information Psychiatrique*, Montrouge, John Libbey Eurotext, vol. 85, n°7 (Septembre 2009), p. 675-679.
- BARKER, Howard, *Arguments for a Theatre* [1993], London, Oberon Books Ltd, 2016.
- BARKER, Howard, *Collected Plays*, London, Calder Publications, vol. 2, 1993.
- BARKER, Howard & LAMB, Charles, « Articulate explorers in an age of populism », in Mark Brown (ed.), *Howard Barker Interviews 1980-2010: Conversations in Catastrophe*, Bristol, Intellect, 2011, p. 39-54.
- COLLINS, Jane & NISBET, Andrew (eds.), *Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography*, New York, Routledge, 2010.
- FERRANDO, Francesca, « Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations », *Existenz*, New York, University of Columbia, vol. 8, n°2 (2013), p. 26-32.
- KHAMPHOMMALA, Vanasay, *Spectres de Shakespeare dans l'œuvre de Howard Barker*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, Paris, 2015.
- LAMB, Charles, *The Theatre of Howard Barker*, New York, Routledge, 2005.
- MORE, Thomas, *Utopia* [1516], ed. David Campbell, trad. Ralph Robinson, London, Everyman's Library, 1992.
- MULLER, Klaus P., « Cultural Transformations of Subversive Jacobean Drama: Contemporary Sub-Versions of Tragedy, Comedy and Tragicomedy », in Nicole Boireau (ed.), *Drama on Drama: Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage*, New York, Macmillan Press Ltd, 1988.
- NEYREY, Jerome H., « Encomium versus Vituperation: Contrasting Portraits of Jesus in the Fourth Gospel », *Journal of Biblical Literature*, New York, The Society of Biblical Literature, vol. 126, n°3 (Automne 2007), p. 529.
- PLATON, *Ménon*, trad. Bernard Piettre, Paris, Nathan, 2000.
- RABEY, David I., *Howard Barker: Ecstasy & Death, An Expository Study of His Drama, Theory and Direction, 1988-2008*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.
- RABEY, David I., *English Drama Since 1940*, London, Pearson Education Limited, 2003.
- RABEY, David I., *Howard Barker: Politics & Desire, An Expository Study of his Drama and Poetry, 1969-87*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1989.
- REBELLATO, Dan, « From the State of the Nation to Globalization: Shifting Political Agendas in Contemporary British Playwriting », in Nadine Holdsworth & Mary Luckhurst (eds.), *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2008, p. 245-262.

ROUX, Louis, « Histoire et théâtre : Richard III, Thomas More, Shakespeare », *XVII-XVIII*, Paris, Société d'études anglo-américaines des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, n°49, 1999, p. 7-23.

WEISSENGRUBER, Erik Paul, *Utopia and politics in the theatre of Howard Barker*, Thèse de doctorat, University of Minnesota, 1998.

KIEHL, Christine, « Le corps dans le théâtre de la catastrophe de Howard Barker », *Linguistique*, Metz, Université Paul Verlaine, 2005.

*Oxford English Dictionary Online*, Oxford, Oxford University Press, September 2021.

## Notes

<sup>1</sup> L'emploi de la majuscule renvoie au projet du dramaturge anglais.

<sup>2</sup> Lors même que *A Man for All Seasons* va s'intéresser au rôle d'homme d'état de Thomas More, *Brutopia* va préférer mettre en avant les « coulisses » imaginées de la création d'*Utopia*, à l'origine de la tradition utopique (puis dystopique), à l'origine d'un genre littéraire politique où il est question de penser et de repenser la société. Barker mettra en scène l'œuvre littéraire de More, sa vie de famille : ce que l'on ne peut pas voir derrière l'image du saint catholique, saint et penseur derrière lequel se cachait un homme de chair et d'os dont Barker se fait l'écrivain.

<sup>3</sup> David Ian Rabey, *English Drama Since 1940*, London, Pearson Education Limited, 2003, p. 1

<sup>4</sup> David Ian Rabey, *Howard Barker: Ecstasy & Death, An Expository Study of His Drama, Theory and Direction, 1988-2008*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, p. 21.

<sup>5</sup> « In the 1970s, his career evolved initially along lines similar to a number of other 'political' dramatists, such as Brenton, Hare and Churchill. Having achieved a degree of success and recognition at The Royal Court with *Stripwell* (1975) and *Fair Slaughter* (1977), his work was taken up by The Royal Shakespeare (Warehouse) Company, which staged *That Good Between Us* (1977), *The Hang of the Gaol* (1978) and *The Loud Boy's Life* (1980). These plays were received as part of the Warehouse's programme of politically committed work. [...] Barker's work in the 1970s generally recommended itself to directors on a 'political' level: this was because the plays were overtly concerned with political figures and political questions. Besides, it was clear that Barker's political sympathies lay on the left », in Charles Lamb, *The Theatre of Howard Barker*, New York, Routledge, 2005, p. 5-6.

<sup>6</sup> David Ian Rabey, *Howard Barker: Politics & Desire, An Expository Study of his Drama and Poetry, 1969-87*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1989, p. 5.

<sup>7</sup> Dan Rebellato, « From the State of the Nation to Globalization: Shifting Political Agendas in Contemporary British Playwriting », in Nadine Holdsworth & Mary Luckhurst (eds.), *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2008, p. 253.

- <sup>8</sup> Howard Barker & Charles Lamb, « Articulate explorers in an age of populism », in Mark Brown (ed.), *Howard Barker Interviews 1980–2010: Conversations in Catastrophe*, Bristol, Intellect, 2011, p. 40.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 43.
- <sup>10</sup> Christine Kiehl, « Le corps dans le théâtre de la catastrophe de Howard Barker », *Linguistique*, Metz, Université Paul Verlaine, 2005, p. 8.
- <sup>11</sup> Le choix du terme « catastrophe » est, en soi, révélateur : « καταστροφή », soit kata-strophé en grec (renversement, destruction) évoque l'idée de subversion, de retournement mais également de déconstruction. Nous savons que cela est le cas, puisqu'il s'agit de renverser les « acquis » de la morale.
- <sup>12</sup> Howard Barker, *Arguments for a Theatre* [1993], London, Oberon Books Ltd, 2016, p. 54.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, p. 38.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, p. 23.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, p. 10.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, p. 17.
- <sup>17</sup> David Campbell, « Introduction », in Thomas More, *Utopia* [1516], London, Everyman's Library, 1992, p. 10.
- <sup>18</sup> Le message chrétien d'*Utopia* stipule que la véritable perfection ne peut se trouver dans les mœurs terrestres de la société humaine. L'*ou-topos* et l'*eu-topos* ne peuvent être dissociés l'un de l'autre. L'endroit parfait est, par essence, un endroit que nous ne pouvons connaître : l'au-delà, la mort chrétienne.
- <sup>19</sup> Howard Barker, *Arguments for a Theatre*, *op. cit.*, p. 42.
- <sup>20</sup> « European intellectual movement or climate of thought from the 14th to the 16th cent., which was characterized in scholarship by attentiveness to classical Latin (and later Greek), in neo-Latin and vernacular literature by the creative imitation of ancient texts, in education and public life by the promotion of some or all of the wide range of cultural ideals which these texts were supposed to transmit, and in the fine and applied arts by creative response to Roman and Greek artefacts or principles », in « Humanism, n. » (3.b.), *OED Online*, Oxford, Oxford University Press, September 2021.
- <sup>21</sup> Nous pensons au post-humanisme que Francesca Ferrando définit comme suit : « It [posthumanism] is “post” to the concept of the human and to the historical occurrence of humanism, both based [...] on hierarchical social constructs and human-centric assumptions », Francesca Ferrando, « Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations », *Existenz*, New York, University of Columbia, vol. 8, n°2 (2013), p. 29.
- <sup>22</sup> « Any system of thought or ideology which places humans, or humanity as a whole, at its centre, esp. one which is predominantly concerned with human interests and welfare and

stresses the inherent value and potential of human life », in « Humanism, n. » (5.a.), *OED Online*, *op. cit.*

<sup>23</sup> Howard Barker, « Brutopia », *Collected Plays: Volume II*, New York, Riverrun Press, 1993, p. 133.

<sup>24</sup> « BONCHOPE. If your tongue burns, drink some water », *ibid.* p. 158.

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>27</sup> Nous pourrions aller jusqu'à considérer un possible commentaire sur l'*Utopia* de la part de Barker. Publiée pour la première fois en latin, en 1516, elle demeure inaccessible aux populations anglaises souffrant d'analphabétisme, ou parlant un anglais vernaculaire courant. Sur ce sujet, le choix du terme « dictionary » par Cécilia nous rappelle que le premier dictionnaire d'anglais est *A Table Alphabeticall of Hard Usual English Words*, de Robert Cawdrey, publié en 1604, soit presque un siècle après.

<sup>28</sup> Jerome H. Neyrey décrit l'*encomium* comme « the most common form in antiquity for praising a person according to fixed, regular categories (origins, parents, nurture, virtues, and death) », in Jerome H. Neyrey, « *Encomium* versus Vituperation: Contrasting Portraits of Jesus in the Fourth Gospel », *Journal of Biblical Literature*, New York, The Society of Biblical Literature, vol. 126, n°3 (Automne 2007), p. 529.

<sup>29</sup> Howard Barker, « Brutopia », *op. cit.*, p. 136.

<sup>30</sup> Platon, *Ménon*, trad. Bernard Pieltre, Paris, Nathan, 2000, p. 49-56.

<sup>31</sup> Howard Barker, *Brutopia*, *op. cit.*, p. 154-155.

<sup>32</sup> *Idem.*

<sup>33</sup> *Idem.*

<sup>34</sup> « Parody, v. » (1.a.), *OED Online*, *op. cit.*

<sup>35</sup> Nous précisons que la conception de l'utopie morienne comme découverte de l'état parfait est la lecture qu'on en propose habituellement, mais la réalité est naturellement bien plus ambiguë.

<sup>36</sup> Des rumeurs circulaient sur More au sujet de sa foi catholique, dans le contexte du schisme d'Angleterre. Une mouvance anticatholique dans le pays permit la circulation de ces rumeurs, et ces dernières prirent parfois des proportions grotesques.

<sup>37</sup> Howard Barker, *Brutopia*, *op. cit.*, p. 131.

<sup>38</sup> Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, l'influence de la lune est considérée pour des maladies telles que la schizophrénie : « Le modèle médical l'emporte dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, la lycanthropie étant décrite comme manifestation clinique de plusieurs troubles mentaux (mélancolie puis manie) », Alexandre Baratta & Luisa Weiner, « La lycanthropie : du mythe à la pathologie

psychiatrique », *L'Information Psychiatrique*, Montrouge, John Libbey Eurotext, vol. 85, n°7 (Septembre 2009), p. 675.

<sup>39</sup> Howard Barker, *Brutopia*, *op. cit.*, p. 132.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>42</sup> « KING HENRY. I'm here for wit! », *idem*.

<sup>43</sup> *Ibid.* p. 131, 132.

<sup>44</sup> Christine Kiehl, « Le corps dans le théâtre de la catastrophe de Howard Barker », in *op. cit.*, p. 20.

<sup>45</sup> Le corps de l'écrivain humaniste est lui-même central au récit, puisque la pièce est séparée en deux grands actes intitulés respectivement « The Sickness » et « The Recovery ». Ces titres coïncident avec la présence (et, pour le deuxième acte, l'absence) du corps de More. En effet, la seconde partie se déroule après la mort de l'écrivain, et se concentre sur sa fille Cécilia, ce qui nous invite à comprendre que le monde était « malade » de l'humanisme mais qu'après l'exécution de Thomas More, il en a guéri.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>48</sup> « Figure, n. » (I.1.a.), *OED Online*, *op. cit.*.

<sup>49</sup> « Figure, n. » (I.6), *ibid.*

<sup>50</sup> Howard Barker, *Arguments for a Theatre*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>51</sup> Howard Barker, « The Catastrophic Theatre », in Christine Kiehl, *op. cit.*, p. 8.

<sup>52</sup> Howard Barker, *Brutopia*, *op. cit.*, p. 195.

<sup>53</sup> « CECILIA. [...] And everything I know, I thought. From the bottom to the top. From the cellar to the attic. I did not borrow. I did not quote », *ibid.*, p. 194.

## Louis André

---

Louis André est un professeur agrégé d'anglais, ATER à l'Université de Poitiers. Il est également doctorant à Poitiers, au sein du laboratoire du CESCO où il prépare une thèse sur la représentation paradoxale de femmes dans le théâtre de John Webster à l'aube de l'ère jacobéenne, sous la direction de Pascale Drouet. Il a publié une entrevue avec l'artiste Édouard Lekston « Dante et Shakespeare, croisements graphiques » (in *Dante et Shakespeare : cosmologie, politique, poétique*, dir. I. Battesti et P. Drouet, Classiques Garnier, 2020, p. 288-313).

---

N° 16 | 2022

Views on and from the Renaissance

# Shakespeare, vecteur d'éducation et de théâtre populaires en Languedoc : l'aventure d'André Crocq, de l'*Oflag* IV D au Printemps des comédiens

**Florence March**

Publication en ligne le 10 février 2022

## > Pour citer ce document

Florence March, « Shakespeare, vecteur d'éducation et de théâtre populaires en Languedoc : l'aventure d'André Crocq, de l'*Oflag* IV D au Printemps des comédiens », *Shakespeare en devenir* [En ligne], n°16, 2023, mis à jour le 25/01/2024, URL : <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=2654>.



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0. Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC 3.0. Attribution | Pas d'utilisation commerciale.

Pour tous les articles mis en ligne avant le 01/01/2020, la reproduction et la représentation sont formellement interdites sauf autorisation expresse du titulaire des droits.

## RÉSUMÉ

C'est par le prisme du modèle shakespearien que cet article propose d'explorer et d'analyser l'histoire du théâtre populaire en Languedoc, afin d'en reconstituer et d'en transmettre la mémoire. Shakespeare est indissociable de l'histoire du théâtre populaire en France : Firmin Gémier fonde la Société Shakespeare en 1917 et le Théâtre National Populaire en 1920, puis Jean Vilar crée le Festival d'Avignon avec *Richard II* et une réécriture de *Hamlet* en 1947. Dans une même continuité, c'est avec Shakespeare que la décentralisation théâtrale est mise en œuvre à l'échelle du Languedoc. La présence et le rôle structurant du dramaturge élisabéthain dans l'activité théâtrale de ce territoire après la seconde Guerre mondiale est cependant loin de se limiter à une question de corpus. Shakespeare fournit un véritable modèle de théâtre populaire, vecteur de cohésion sociale et de citoyenneté. À travers lui, il s'agit de transmettre un patrimoine culturel exigeant au plus grand nombre en privilégiant les dispositifs de représentation inclusifs. De 1958 à nos jours, des stages d'art dramatique d'André Crocq à Pézenas à la création du Centre Culturel du Languedoc et au festival du Printemps des comédiens à Montpellier, l'histoire du théâtre populaire en Languedoc s'inscrit dans un contexte national, tout en affirmant sa propre spécificité. C'est cette spécificité de la présence de Shakespeare qu'il s'agit ici d'étudier, en combinant étroitement l'exploitation de fonds d'archives, l'histoire de l'éducation et du théâtre populaires en Languedoc, et l'analyse des politiques culturelles locales des soixante dernières années.

## MOTS-CLÉS

André Crocq, William Shakespeare, Languedoc, éducation populaire, théâtre populaire, festival

## ABSTRACT

This paper aims to analyse and reconstruct the history of people's theatre in Languedoc, in the south of France, focusing on Shakespeare's role and influence. Shakespeare is tightly connected to the history of people's theatre in France: Firmin Gémier founded the French Shakespeare Society in 1917, as well as the *Théâtre National Populaire* in 1920, before Jean Vilar launched the Avignon Festival in 1947 with *Richard II* and a rewriting of *Hamlet*. It is also with Shakespeare that the national policy of decentralised theatre was implemented in Languedoc. The Elizabethan playwright's structuring function in the theatrical activity of this part of France after World War II did not limit itself to providing a corpus of plays. Shakespeare served as a model of theatre for all people, a way to contribute to rebuilding social cohesion by promoting inclusive performance venues so as to address the greatest number of people. From André Crocq's theatre workshops in Pézenas to the foundation of Languedoc's Cultural Centre and to the launch of Montpellier's drama festival, the history of people's theatre in Languedoc must be viewed in a national context, in which it successfully asserted its uniqueness. This paper purposes to delineate the specificity of Shakespeare's presence in this region of south France by exploring Crocq's archives, Languedoc's history of education and theatre for all people, and analysing the local cultural policies over the past sixty years.

## KEYWORDS

André Crocq, William Shakespeare, Languedoc, education for all, democratic theatre, festival

André Crocq (1916-1980), cadre de jeunesse et d'éducation populaire spécialisé en art dramatique, fut aussi le fondateur et directeur du Centre Culturel du Languedoc. Retracer l'aventure théâtrale d'André Crocq en Languedoc implique de dépouiller des archives encore jamais exploitées scientifiquement : le fonds André Crocq, conservé aux Archives départementales de l'Hérault à Montpellier, où il fut orienté en 2002 par le Pôle de conservation des archives des associations de jeunesse et d'éducation populaire (PAJEP) créé en 1999. Don de Violette Crocq, épouse d'André, il est accessible au public depuis décembre 2015.

Structuré en quatre parties (inventaire et pièces personnelles ; André Crocq, instructeur national d'art dramatique ; André Crocq, directeur du Centre Culturel du Languedoc ; archives iconographiques relatives à l'ensemble des réalisations), ce fonds représente 8,50 mètres linéaires et s'avère d'une richesse exceptionnelle : documents administratifs ; correspondance variée (avec des stagiaires, des collègues instructeurs nationaux, des responsables politiques...) ; notes et brouillons ; journaux de bord des stages de réalisation théâtrale tenus au jour le jour (il en existe quatre, qui relatent les stages respectivement sur le *Songe d'une nuit d'été* à Romagne en 1950 et à Pézenas en 1958, *La Tempête* à Pézenas en 1964 et *Macbeth* encore à Pézenas en 1967) ; cahiers de mise en scène (par exemple, pour *La Mégère apprivoisée* mise en scène en 1955 à Riquewhir) ; croquis ; maquettes de costumes réalisées par Violette Crocq (pour la mise en scène de *La Mégère apprivoisée* en 1955) ; affiches et documents de communication ; photos ; enregistrements audio et audio-visuels ; poupées en mousse de latex maquillées et costumées par Violette Crocq pour trois mises en scène de son époux (par exemple, sept poupées ont été réalisées pour la mise en scène de *La Mégère apprivoisée* en 1960 à Pézenas<sup>1</sup>). La diversité des pièces qui composent ce fonds rend compte du caractère protéiforme du cadre de jeunesse et d'éducation populaire, « tour à tour membre d'une association, promoteur d'activités, meneur d'hommes, responsable d'équipe, permanent de son mouvement, instructeur de stage, formateur de session, directeur d'équipement, gestionnaire de locaux, professionnel de son secteur [...] en même temps bénévole, militant et professionnel<sup>2</sup> ».

Sur le plan méthodologique, l'exploitation de ce fonds de nature hybride appelle à privilégier une approche pluridisciplinaire et des outils critiques diversifiés, à la croisée des sciences des textes, des études théâtrales et des études shakespeariennes, de l'histoire du théâtre et des sciences de l'éducation, et à combiner recherche théorique et recherche de terrain en lien avec des professionnels du théâtre, des institutions culturelles (tel le festival du Printemps des comédiens à Montpellier), des conservateurs et archivistes, des collectivités territoriales (notamment le Conseil départemental de l'Hérault).

L'intérêt épistémologique du fonds se situe sur trois plans interdépendants, car l'histoire particulière d'André Crocq permet de retracer en filigrane celle de l'éducation populaire et de l'action culturelle au niveau national, dans la France d'après-guerre, et de la politique de décentralisation mise en œuvre au niveau du département, en l'occurrence de l'Hérault. Cette étude de cas d'un instructeur national d'art dramatique au fil de trois décennies de carrière contribue encore à construire l'histoire de la pratique théâtrale amateur en Hérault de la fin des années 1950 jusqu'au début des années 1970. Elle invite enfin à mieux cerner le rôle de Shakespeare dans l'articulation entre théâtre et éducation populaires, stages de réalisation théâtrale et festivals, démocratisation et démocratie culturelles en France, en particulier dans le sud du pays<sup>3</sup>. Je m'attacherai ici d'abord à esquisser un portrait d'André Crocq, homme engagé au service de l'éducation populaire, avant d'examiner la place et la fonction de Shakespeare dans son aventure théâtrale, des stages de réalisation théâtrale aux festivals de l'Hérault.

## I. Portrait d'André Crocq, homme engagé au service de l'éducation populaire

Né en 1916, il suit le cursus de l'École normale d'instituteurs de Rennes. En 1940 il est fait prisonnier en Allemagne, à l'*Oflag IV D*<sup>4</sup>, où il restera jusqu'à la fin de la guerre en 1945. C'est là qu'il s'initie au théâtre, en s'investissant dans l'animation artistique et culturelle du camp, qu'encourage la Convention relative au traitement des prisonniers de guerre signée à Genève en 1929<sup>5</sup>. Crocq est à bonne école car l'*Oflag IV D* se distingue par son dynamisme en matière d'activité théâtrale. Dans ce camp, où sont captifs cinq mille officiers français, on trouve « trois troupes de théâtre avec ateliers bien équipés, montant des spectacles parfaits qui auraient pu rivaliser avec les meilleures scènes parisiennes » et, comme dans les troupes de comédiens de la Renaissance anglaise, « les rôles féminins sont tenus par de jeunes hommes »<sup>6</sup>. « Le bilan était à la fin de la captivité d'un millier de représentations pour quatre-vingts pièces environ » et l'atelier de costumes dirigé par Pierre Legrand « n'employait pas moins de onze personnes et réalisa plus de mille cinq cents costumes »<sup>7</sup>. C'est à l'*Oflag IV D* qu'André Crocq fait la connaissance de Jean Rouvet<sup>8</sup>, participant actif à la création du Festival d'Avignon et futur administrateur du Théâtre National Populaire entre 1951 et 1959, sous la direction de Jean Vilar. Dès la Libération, Crocq et Rouvet animent ensemble, pour le ministère de la Jeunesse et des Sports, les premiers stages d'art dramatique dans des Centres d'éducation populaire. Leur compagnonnage entre 1941 et 1950 joue probablement pour Crocq un rôle séminal dans la construction de sa vision artistique et sociopolitique d'une éducation par le théâtre populaire et citoyen en Languedoc. Rouvet occupe une place majeure dans la politique de décentralisation théâtrale après la guerre, comme le fait Crocq à l'échelle du département de l'Hérault. On voit ici les prémises de l'organisation d'un réseau national d'hommes de théâtre qui promeuvent l'idée d'un théâtre pour tous et par tous – réseau qui s'implantera solidement dans le sud de la France.

En 1946, Crocq devient Instructeur national de la jeunesse et de l'éducation populaire, fonction qu'il exercera pendant vingt-cinq ans, jusqu'en 1971. Le corps des « Instructeurs nationaux spécialisés » est mis en place par Jean Guéhenno, à qui le gouvernement provisoire de la France confie, en 1944-45, la tâche d'organiser, au sein du Secrétariat d'État à la Jeunesse et aux Sports, une Direction de la Culture populaire et des Mouvements de jeunesse. À la fois artistes et pédagogues<sup>9</sup>, ces instructeurs sont chargés, chacun à partir de son domaine de compétence, d'initier le plus grand nombre à la pratique de différentes disciplines artistiques et culturelles : théâtre, cinéma, chant, arts plastiques, musique, folklore, radio-télévision, animation culturelle etc. Il s'agissait moins pour eux « d'enseigner » et « d'éduquer », au sens traditionnel de ces termes, que de participer, par des expérimentations (un terme récurrent dans les écrits de Crocq et dans les documents de l'époque relatifs à l'éducation populaire), à la découverte de cadres et de formes nouvelles d'expression individuelle ou collective, qui soient des témoignages et des références permanentes d'un devenir social et culturel<sup>10</sup>. Alors que la définition de la notion d'Éducation populaire est encore sujette à discussion, elle s'articule néanmoins autour d'une constante : l'affirmation de l'art et de la culture comme éléments essentiels de la reconstruction de la société au sortir de la guerre, la conviction qu'il n'y a pas de société possible sans art ni culture. Sans revenir sur le détail des évolutions administratives depuis la guerre, il convient néanmoins de noter que l'éducation populaire se voit rattachée à l'administration centrale de la Jeunesse et des Sports, en marge des affaires culturelles et de l'éducation nationale.

Comptant quatre instructeurs d'art dramatique en 1946<sup>11</sup>, l'équipe s'élargit bientôt pour conduire à travers toute la France des stages de réalisation théâtrale, manifestations très importantes de l'Éducation Populaire jusqu'à leur suspension en 1971 par le Secrétariat à la Jeunesse et aux Sports pour raisons économiques. Ces stages<sup>12</sup> durent un mois l'été et consistent pour les participants à monter un spectacle entièrement : scène et décors, costumes, accessoires, éclairages, affiches, représentations publiques en plein air. S'ajoutent à cela des veillées thématiques auxquelles sont invités les habitants des communes, choisies pour leur patrimoine exceptionnel, qui accueillent le stage ; des sorties touristiques, pour que le stage fasse un tout culturel le plus cohérent et complet possible ; des expositions sur les réalisations des années précédentes pour mieux faire comprendre au public la nature de ces stages. On voit, dans cet effort pour articuler patrimoine matériel et immatériel, pour accorder le mouvement au monument et l'éphémère au permanent, les prémisses d'un théâtre *in situ* dans lequel Shakespeare joue un rôle structurant en France, particulièrement dans le sud, à Avignon, Nîmes ou Carcassonne, par exemple<sup>13</sup>.

De fait, les stages nationaux d'art dramatique sont souvent à l'origine de festivals, dont ils constituent le programme : c'est le cas à Cordes, Riquewihr, Bazas et Pézenas, où Crocq anime des stages respectivement en 1953, 1955, 1956, et de 1958 à 1971. Les stages de Pézenas comptent chaque fois une centaine de participants et s'achèvent sur des représentations publiques de plein air qui rassemblent des milliers de spectateurs. Ils donneront lieu aux festivals des Nuits théâtrales de Pézenas, puis des Nuits théâtrales de l'Hérault, eux-mêmes précurseurs du Printemps des comédiens fondé en 1987 à Montpellier. Un lien étroit se tisse ainsi entre éducation et théâtre populaires, théâtre par tous et pour tous.

L'organisation et la gestion des stages et des festivals de Pézenas relèvent du Centre Culturel du Languedoc à Montpellier, dont la création et la direction sont confiées à Crocq en 1961, suite au succès remarqué de son premier stage sur *Le Songe d'une nuit d'été* à Pézenas en 1958. Crocq gagne le soutien d'hommes politiques influents : Charles Alliès, conseiller général de l'Hérault et directeur du collège technique de Pézenas qui accueille chaque année les participants aux stages, et Jean Bène, sénateur-maire de Pézenas et président du Conseil général de l'Hérault<sup>14</sup>. Le Centre, association loi 1901, a pour mission de promouvoir l'animation culturelle et artistique du département. À cet effet, il est mis à la disposition des communes et des associations, sous l'égide et avec l'aide des Directions Régionale et Départementale de la Jeunesse et des Sports, et en collaboration avec les grandes fédérations départementales d'Éducation populaire. Le lien entre les deux échelles, celle de la commune et celle du département, se fait notamment par la forme festival : les stages de Pézenas se clôturent chaque année par le festival Les Nuits théâtrales de Pézenas, qui en vient rapidement à se prolonger par une tournée dans des communes du département, Les Nuits théâtrales de l'Hérault. À partir de 1967, Crocq est accueilli par le festival La Mironde des arts, créé à Pézenas en juillet la même année<sup>15</sup>. Son théâtre y dialogue avec des expositions de peintures et de sculptures, et des concerts d'orgues. Le Centre Culturel permet à Crocq de développer, parallèlement à son action culturelle saisonnière dans un endroit fixe, une action permanente sur l'ensemble du département. La troupe qu'il constitue localement, « La Comédie de Montpellier », arpente l'Hérault pour proposer des représentations à Lodève, Béziers, Saint-Pons-de-Thomières et dans d'autres communes des environs. Ainsi, le Centre Culturel du Languedoc se définit comme un véritable laboratoire de la décentralisation de l'action culturelle à l'échelle du département.

Après la mort de Crocq en 1980, l'association reste très active jusqu'en 1991, date à laquelle elle est intégrée au sein de l'Office départemental d'Action Culturelle (ODAC). Attaché à promouvoir la culture, dont il défend la fonction sociale, sur le territoire, et en particulier le théâtre, domaine

artistique dont la municipalité de Montpellier, qui a mis l'accent sur la photographie, la danse et l'opéra, n'a pas fait une priorité, le Conseil général de l'Hérault crée en 1987 le Printemps des comédiens. Il reste aujourd'hui le principal financeur de ce festival qui se déroule chaque année au mois de juin dans le parc du domaine d'O à Montpellier. Si les premières éditions incluaient une tournée dans une vingtaine de communes de l'Hérault, celles-ci furent rapidement supprimées pour des raisons budgétaires.

## II. Place et fonction de Shakespeare dans l'aventure théâtrale d'André Crocq : des stages de réalisation théâtrale aux festivals de l'Hérault

Shakespeare est indissociable de l'histoire du théâtre populaire en France. Firmin Gémier fonde la Société Shakespeare en 1917 et le Théâtre National Populaire en 1920, explicitant leur corrélation en ces termes :

Si l'on veut que le théâtre retrouve sa grandeur, sa dignité, il faut qu'il s'adresse de nouveau à la nation. Shakespeare et Molière sont toujours les deux premiers parmi les poètes dramatiques parce que, sortis du peuple, ils écrivent pour lui. Acteurs tous deux ils restèrent en communion directe avec lui<sup>16</sup>.

Shakespeare se trouve donc au carrefour des enjeux artistiques et sociaux d'un théâtre national populaire qui voit son avènement au XX<sup>e</sup> siècle et promeut la décentralisation ainsi que la rénovation théâtrale tant sur le plan du corpus, où le retour à des textes exigeants tente de prendre le pas sur le théâtre bourgeois qui domine à Paris, que des lieux de spectacle. Le corpus shakespearien est ainsi associé à des lieux de représentation non conventionnels, des dispositifs inclusifs, une certaine conception de la relation scène-salle fondée sur la participation du spectateur, son engagement par l'imagination, l'intellect et les émotions, et la capacité de la communauté théâtrale à construire une réflexion collective à partir du spectacle, à « faire société » à partir de cette expérience partagée. Pour « le démocrate du théâtre<sup>17</sup> » qu'est Gémier :

Le théâtre doit être populaire, cette vérité n'a jamais été plus éclatante qu'en ce moment, où toutes les classes de la société française se sont mêlées dans les tranchées, comme elles l'étaient autrefois sur la place pour assister aux spectacles primitifs<sup>18</sup>.

Cette conviction plaide pour la décentralisation du théâtre de la capitale vers la province, ainsi que pour le remplacement des théâtres à l'italienne, dont l'architecture divise le public en fonction des classes sociales et sépare nettement scène et salle, par de nouveaux lieux de représentation qui réunissent et décloisonnent : c'est, en 1911-1912, la brève aventure du Théâtre national ambulant. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Vilar poursuivra le processus de décentralisation et de rénovation du théâtre en fondant le Festival d'Avignon en 1947 avec deux pièces shakespeariennes<sup>19</sup>, avant de reprendre la direction du TNP en 1951. Il fait de la Cité des Papes un « lieu commun du théâtre<sup>20</sup> », où il détourne, le temps du festival, la

destination de lieux patrimoniaux à ciel ouvert. Au moment où une autre architecture, égalitaire, correspondant à la volonté de promouvoir un théâtre populaire, serait la bienvenue, mais où la situation économique du pays ne permet guère la construction de nouveaux bâtiments dédiés aux arts du spectacle, les festivals de plein air proposent une solution alternative adaptée. À l'instar du théâtre public élisabéthain dont ils s'inspirent, ils rétablissent le lien entre microcosme social et macrocosme, entre l'homme et la nature. Les Nuits théâtrales de Pézenas dans le parc Sans Souci, les Nuits théâtrales de l'Hérault qui investissent les grand-places des villages du département, et plus tard le Printemps des comédiens au domaine d'O de Montpellier, en sont autant d'exemples marquants.

Intimement liée à Shakespeare, l'histoire du théâtre et de l'éducation populaires en Languedoc s'inscrit donc dans un contexte national tout en affirmant sa propre spécificité. La trajectoire de Crocq l'illustre, de l'*Oflag IV D* aux stages d'art dramatique dans des Centres d'éducation populaire un peu partout en France, avant de se fixer à Pézenas et Montpellier. Dans les camps de prisonniers de guerre français de 1940 à 1945, « Ben Jonson et son *Volpone*, Shakespeare et Beaumarchais sont à l'honneur, et plus encore Molière dont toutes les pièces ou presque sont jouées [...]»<sup>21</sup>. Ce répertoire, qui s'avère commun aux *oflags*, *stalags* et *kommandos*, et ne diffère pas franchement de celui de la capitale pendant cette période<sup>22</sup>, met en exergue Molière et Shakespeare, deux figures du théâtre populaire qui constituent des fils rouges de la programmation des stages de réalisation théâtrale animés par Crocq et des festivals qui en découlent. Crocq monte ainsi *Le Songe d'une nuit d'été* à Romagne, dans la Vienne, en 1950 ; *Les Joyeuses commères de Windsor* à Phalempin, dans le Nord, en 1951 ; *Hamlet* à Annecy, en Haute-Savoie, en 1954 ; *La Mégère apprivoisée* à Riquewihr, dans le Haut-Rhin, en 1955. Son arrivée à Pézenas est marquée par la reprise du *Songe* en 1958, puis par celle de *La Mégère* en 1960, suivie d'un stage sur *La Tempête* en 1964 et *Macbeth* en 1967.

De stages en festivals, le projet de Crocq au service d'une éducation par le théâtre populaire est socio-politique, éthique et esthétique. Fondateur pour son action culturelle en Languedoc, son travail sur *Le Songe d'une nuit d'été* en cristallise toutes les dimensions<sup>23</sup>. Pour Crocq, prisonnier de l'*Oflag IV D* où « [l']enfer, dans cette prison, n'était pas les autres (on y trouvait des trésors de solidarité<sup>24</sup>) », la pratique du théâtre, et plus encore du répertoire shakespearien, se veut vecteur de cohésion sociale, d'une part au sein de l'équipe des stagiaires, d'autre part entre les stagiaires et la communauté rurale piscénoise. Le dernier acte du *Songe* rassemble précisément toutes les couches sociales d'Athènes, des artisans aux citoyens aisés, en passant par l'aristocratie, autour d'une représentation théâtrale. Les scènes de théâtre dans les bois d'Athènes renvoient obliquement au processus de décentralisation théâtrale qui se joue à l'échelle du département de l'Hérault, de la ville vers les campagnes où il n'y a ni infrastructure ni capacités financières. De stage en festival, il s'agit d'apprendre et de transmettre, dans la logique de l'expérience théâtrale de Crocq à l'*Oflag IV D* : « Communiquer dans le but d'enseigner aussi bien que d'apprendre est la nouvelle règle de cette société<sup>25</sup> ». Le théâtre de Shakespeare, théâtre de questionnement s'il en est, entretient cette curiosité intellectuelle parce qu'il invite au débat, débordant le seul cadre de la représentation. Les journaux de bord des stages de 1950 et 1958 sur *Le Songe* rendent compte de veillées qui prolongent sur un autre mode la pratique théâtrale de la journée. Monter Shakespeare en Languedoc relève d'un projet exigeant qui permet de « faire communauté », à l'image de ce que dramatise *Le Songe*. En 1950 le programme du 3<sup>e</sup> Festival d'Art Dramatique précise déjà :

Privé d'air nouveau [...] le théâtre français semblait perdre son souffle, son utilité, sa réelle efficacité. Le public se déprenait de lui. Depuis quelques années, un large mouvement de rénovation veut rendre au

théâtre toute sa grandeur. Les différents festivals qui, à la même époque, se déroulent dans le midi de la France en sont les éclatantes manifestations.

C'est à ce même effort que participent les Centres d'Initiation Dramatique Français. Décentralisé, joué en plein air, redevenu objet de recherches, le théâtre, grâce à eux, se réveille d'un long engourdissement et s'enrichit d'un sang jeune et nouveau. Il a retrouvé son véritable public et sa mission. Comme à toutes les grandes époques de son histoire, comme au temps d'Aristophane, comme à celui de Shakespeare, le *spectacle dramatique* est redevenu pour beaucoup ce qu'il doit être : une cérémonie où public et acteurs communient dans une même émotion, une même joie et pour une même « délivrance »<sup>26</sup>.

Peut-être peut-on voir dans cette « délivrance » un effet du potentiel réparateur du théâtre de Shakespeare, joué par tous et pour tous, dans les camps de prisonniers. Pour être exigeant, *Le Songe* n'en est pas moins festif. Le parc Sans Souci de Pézenas est un jardin de retrouvailles où se donne une véritable fête théâtrale :

La trouvaille de M. Crocq fut d'édifier une immense rampe en fer à cheval sous les branches de ces arbres et autour du bosquet et un large podium sur le devant. Près de 300 mètres-carrés de scène [...] Les fées et les lutins sortaient littéralement des bosquets et des arbres et toute la pièce plongeait dans cette verdure que la fine brume d'une nuit assez fraîche et de parfait éclairage noyaient de mystère et de poésie<sup>27</sup>.

Ainsi, l'éducation par le théâtre populaire selon André Crocq ce n'est pas seulement faire accéder le peuple aux grandes œuvres mais le conduire à créer à partir des réalités socio-économiques et culturelles locales. Le stage autour du *Songe* active les valeurs humanistes du théâtre de Shakespeare, théâtre qui fait confiance à l'homme. Après la Shoah, après la mort de l'homme, face à l'émergence du théâtre de l'absurde qui dit l'impossibilité de dire, se développe un théâtre de la reconstruction, populaire et citoyen, dont la pierre d'angle est le théâtre humaniste de la Renaissance hérité de Shakespeare.

Crocq invite Vilar à la représentation du *Songe d'une nuit d'été* qui fonde le festival des Nuits théâtrales de Pézenas en 1958<sup>28</sup>, et que Vilar met lui-même en scène au Festival d'Avignon l'année suivante, en 1959. Après la disparition de Crocq, le Conseil départemental de l'Hérault, alors présidé par Gérard Saumade, poursuit l'aventure de la décentralisation théâtrale à l'échelle du département en fondant en 1987 le festival du Printemps des comédiens dans le parc du domaine d'O. *Le Songe* y est la pièce la plus représentée. Au-delà du corpus shakespearien, fil rouge de la programmation, les lieux de représentation circulaires et inclusifs que sont le Théâtre d'O, l'amphithéâtre d'O, le Grand Bassin, ou encore le Théâtre des Micocouliers ne laissent pas d'évoquer le « O de bois » élisabéthain<sup>29</sup>. De l'*Oflag* IV D au Printemps des comédiens, l'aventure théâtrale de Crocq pose Shakespeare en agent de la démocratisation et de la démocratie culturelles.

## Bibliographie

---

ADLER, Laure et André Veinstein (dir.), *Avignon. 40 ans de festival*, Paris, Hachette / Festival d'Avignon, 1987.

Fonds André Crocq, 122J 1-232, Archives départementales de l'Hérault.

FONTAN, Pierre, « La Relève d'un médecin à l'Oflag IV D », document dactylographié de 15 pages.

GÉMIER, Firmin, *Firmin Gémier, le démocrate du théâtre. Anthologie des textes de Firmin Gémier*, éd. Nathalie Coutelet, Montpellier, L'Entretiens, coll. « Champ théâtral », 2008.

GILLET, Patricia, « Le théâtre dans les camps de prisonniers de guerre français, 1940-1945 », in *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui : Époque moderne et contemporaine*, Actes du 115<sup>e</sup> congrès national des sociétés savantes, Avignon, Éditions du CTHS, 1991, p. 265-274.

MARCH, Florence, « Translating Shakespeare into Postwar French Culture: The Origins of the Avignon Festival (1947) », *Shakespeare Studies*, n°46 (2018), p. 59-69.

MARCH, Florence, *Shakespeare au Festival d'Avignon. Configurations textuelles et scéniques, 2004-2011*, Montpellier, L'Entretiens, 2012.

SHAKESPEARE, William, *Le Songe d'une nuit d'été*, in *Les Comédies / William Shakespeare*, nouvelle traduction française avec remarques et notes par Pierre Messiaen, Paris, Desclée de Brouwer, 1939, p. 499-576.

SHAKESPEARE, William, *The Life of Henry the Fifth / La Vie d'Henry V*, trad. Jean-Michel Déprats, dans *Shakespeare. Histoires II, (Œuvres complètes, IV)*, dir. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, Gallimard, Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 725-973.

TÉTARD, Françoise, Denise Barriolade, Valérie Brousselle, Jean-Paul Egret (dir.), *Cadres de jeunesse et d'éducation populaire (1918-1971)*, actes du colloque des 20-22 novembre 2003 organisé par le PAJEP en coopération avec l'ADAJEP, Paris, La Documentation française, 2010.

## Notes

---

<sup>1</sup> Des mesures de conservation ont dû être prises pour ces poupées dont la mousse de latex menaçait de se déliter.

<sup>2</sup> Françoise Tétard, « Introduction générale », Françoise Tétard, Denise Barriolade, Valérie Brousselle, Jean-Paul Egret (dir.), *Cadres de jeunesse et d'éducation populaire (1918-1971)*, actes du colloque des 20-22 novembre 2003 organisé par le PAJEP en coopération avec l'ADAJEP, Paris, La Documentation française, 2010, p. 13.

<sup>3</sup> Voir également la présentation du fonds André Crocq par Julien Duvaux, attaché de conservation du patrimoine aux Archives départementales de l'Hérault : « Instructeurs/conseillers d'éducation populaire : une action de démocratisation culturelle méconnue », 14 mai 2019, atelier proposé par les Archives nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine, en partenariat avec la Bibliothèque nationale de France, le Fonds de

---

coopération de la jeunesse et de l'éducation populaire (Fonjep) ainsi que les universités Paris 8, Paris-Nanterre et de Tours, dans le cadre du projet « Éducation populaire : engagement, médiation, transmission (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles) » soutenu par la Comue UPL. **URL** (14'57).

<sup>4</sup> Les *oflags* étaient des camps de prisonniers destinés aux officiers, alors que les *stalags* étaient réservés aux prisonniers dits ordinaires : soldats et sous-officiers.

<sup>5</sup> La Convention de Genève vient compléter les Règlements de La Haye de 1899 et 1907 qui codifièrent pour la première fois les dispositions concernant le traitement des prisonniers de guerre. L'article 17 stipule : « Les belligérants encourageront le plus possible les distractions intellectuelles et sportives organisées par les prisonniers de guerre ». Pour accéder au texte complet de la Convention de Genève : **URL**.

<sup>6</sup> Rapport de Pierre Fontan, médecin envoyé à l'*Oflag* IV D par les autorités de Vichy pour une mission humanitaire de vingt mois à partir d'août 1943, « La Relève d'un médecin à l'*Oflag* IV D », p. 4 et 7. Je remercie Emmanuelle de Champs de m'avoir indiqué l'existence de ce document.

<sup>7</sup> Patricia Gillet, « Le théâtre dans les camps de prisonniers de guerre français, 1940-1945 », *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui : Époque moderne et contemporaine*, Actes du 115<sup>e</sup> congrès national des sociétés savantes, Avignon, Éditions du CTHS, 1991, respectivement p. 270 et 269.

<sup>8</sup> Jean Rouvet reste captif à l'*Oflag* IV D de 1941 à 1944.

<sup>9</sup> « La vocation et la compétence de l'animateur culturel impliquent la double qualification de pédagogue et de créateur ; et c'est la totalité de cette détermination qui constitue l'objet et la fonction de sa présence devant les gens qu'il rassemble ». André Crocq, série de phrases sur l'art dramatique, 122J/43 : Notes manuscrites et écrits d'André Crocq 1957-1970, Fonds André Crocq 122J 1-232.

<sup>10</sup> Document de présentation des Instructeurs nationaux de l'Éducation populaire (1967), p. 2 (document dactylographié de sept pages). Crocq 122J/43 : Notes manuscrites et écrits d'André Crocq 1957-1970.

<sup>11</sup> Henri Cordreaux, André Crocq, Hubert Gignoux et Jean Rouvet.

<sup>12</sup> Tandis que les stages d'initiation (1<sup>er</sup> degré) visent à donner une culture générale en art dramatique (technique dramatique, diction, chant, interprétation de scènes, expression corporelle, improvisation, histoire du théâtre) pendant les vacances scolaires de Noël, de Pâques ou de Pentecôte, les stages de réalisation théâtrale (2<sup>nd</sup> degré) durent deux fois plus longtemps et se déroulent pendant la trêve estivale.

<sup>13</sup> Voir par exemple, outre le Festival d'Avignon fondé par Jean Vilar en 1947, les nombreux festivals créés par Jean Deschamps en Occitanie dès la fin des années 1950. Florence March et Jean Vivier, « Festivalizing Shakespeare in Languedoc: The Emergence of Cultural Heritage Tourism in Southern France, 1950s-1970s », dans Robert Ormsby et Valerie Clayman Pye (dir.), *Shakespeare and Tourism*, Londres et New York, Routledge, à paraître en 2022.

<sup>14</sup> Le Centre Culturel du Languedoc émane d'une modification statutaire de l'association « L'Animateur de Théâtre » fondée en 1959 et dirigée par Crocq, dont l'objet consiste à

regrouper des animateurs de théâtre à l'échelle du département afin qu'ils puissent confronter leurs expériences, s'apporter une aide réciproque sur le plan technique et matériel, et procéder à l'organisation d'activités communes. À partir de 1966 le CCL est situé rue Lakanal, dans un local du quartier des Beaux-Arts désormais occupé par le Théâtre Tabard.

- <sup>15</sup> Le festival La Mironde dels Arts a une vocation artistique, culturelle et touristique. Créé par l'association loi 1901 des Amis de Pézenas, elle-même fondée en 1921, il vise à faire revivre le patrimoine architectural et culturel du quartier historique de la ville tout en développant l'économie piscénoise. Parallèlement à la programmation artistique, des échoppes d'artisans investissent temporairement les rues.
- <sup>16</sup> Firmin Gémier, « Le Théâtre de demain et la société Shakespeare » [1917], dans Nathalie Coutelet (éd.), *Firmin Gémier, le démocrate du théâtre. Anthologie des textes de Firmin Gémier*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Champ théâtral », 2008, p. 66-67.
- <sup>17</sup> Nathalie Coutelet (éd.), *Firmin Gémier, le démocrate du théâtre, op. cit.*
- <sup>18</sup> Firmin Gémier, « Le Théâtre de demain et la société Shakespeare » [1917], dans Nathalie Coutelet (éd.), *op. cit.*, p. 67.
- <sup>19</sup> *Richard II et La Terrasse de midi*, réécriture d'*Hamlet* par Maurice Clavel. Voir Florence March, « Translating Shakespeare into Postwar French Culture: The Origins of the Avignon Festival (1947) », *Shakespeare Studies*, n°46 (2018), p. 59-69, et *Shakespeare au Festival d'Avignon. Configurations textuelles et scéniques, 2004-2011*, Montpellier, L'Entretemps, 2012.
- <sup>20</sup> Bernard Dort, préface « Nos Avignon », dans Laure Adler et André Veinstein (dir.), *Avignon. 40 ans de festival*, Paris, Hachette / Festival d'Avignon, 1987, p. 9.
- <sup>21</sup> Patricia Gillet, « Le théâtre dans les camps de prisonniers de guerre français, 1940-1945 », *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui : Époque moderne et contemporaine*, Actes du 115<sup>e</sup> congrès national des sociétés savantes, Avignon, Éditions du CTHS, 1991, p. 267. Sachant que le répertoire de théâtre dans les camps de prisonniers est très semblable à celui qui se joue à Paris à cette période, le succès de *Volpone* mis en exergue par Patricia Gillet n'est peut-être pas étranger à la sortie en salle, le 10 mai 1941, du film de Maurice Tourneur adapté de la pièce de Ben Jonson, avec, entre autres comédiens, Louis Jouvet et Charles Dullin. Je remercie Luc Borot pour cette suggestion.
- <sup>22</sup> Patricia Gillet, « Le théâtre dans les camps de prisonniers de guerre français, 1940-1945 », *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui : Époque moderne et contemporaine*, Actes du 115<sup>e</sup> congrès national des sociétés savantes, Avignon, Éditions du CTHS, 1991, p. 267-68. Le stalag IX C monte *Hamlet*, par exemple (p. 268).
- <sup>23</sup> Crocq utilise la traduction de Pierre Messiaen : *Le Songe d'une nuit d'été*, in *Les Comédies / William Shakespeare*, nouvelle traduction française avec remarques et notes par Pierre Messiaen, Paris, Desclée de Brouwer, 1939, p. 499-576.
- <sup>24</sup> Rapport de Pierre Fontan, « La Relève d'un médecin à l'Oflag IV D », p. 13.
- <sup>25</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>26</sup> Fonds André Crocq, 122J/54.

<sup>27</sup> Article de presse rédigé par Joseph Coindre collé dans le journal de bord de Romagne, cahier manuscrit, à la date du mercredi 30 août 1950, Fonds André Crocq 122J/54.

<sup>28</sup> Fonds André Crocq 122J/101 : Archives administratives 1958, dossier « Invitations au spectacle : liste des invités ». Il n'y a aucune certitude que Vilar se soit rendu à l'une des trois représentations données les 12, 13 et 14 septembre 1958.

<sup>29</sup> Pour « this wooden O ». William Shakespeare, *The Life of Henry the Fifth / La Vie d'Henry V*, trad. Jean-Michel Déprats, in William Shakespeare, *Shakespeare. Histoires II, (Œuvres complètes, IV)*, dir. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, Gallimard, Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 730-731, vers 13.

## Florence March

---

Florence March est Professeur en théâtre britannique des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 et directrice de l'Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières (IRCL, UMR 5186 CNRS / Université Paul-Valéry). Elle est co-directrice de la revue internationale *Cahiers Élisabéthains* et co-rédactrice en chef de la revue électronique *Arrêt sur scène / Scene Focus*. Elle est membre de la Maison Antoine Vitez, centre international de la traduction théâtrale. Elle a obtenu une délégation au CNRS de 2019 à 2021 pour mener un projet de recherche sur l'aventure théâtrale d'André Crocq en Languedoc.

## **Crédits et mentions légales**

### **Editeur**

Université de Poitiers  
15, rue de l'Hôtel Dieu  
TSA 71117  
86073 POITIERS Cedex 9

Tél : (33) (0)5 49 45 30 00

Fax : (33) (0)5 49 45 30 50

Courriel : [webmaster@univ-poitiers.fr](mailto:webmaster@univ-poitiers.fr)

Directeur de la publication : Le Président de l'Université de Poitiers

Directeur de la rédaction : Pascale Drouet, Université de Poitiers

### **Conception**

Mise en ligne des textes : Louis André, Université de Poitiers.

Outil de gestion et d'administration du site : ce site fonctionne avec LODEL,  
solution d'édition électronique de publications scientifiques.

### **Politique éditoriale**

Titre : Shakespeare en devenir

ISSN électronique : 1958-9476

Editeur : Université de Poitiers

Université de Poitiers.