

**"New rights we grant not, but the old declare" :
Le *Henry V* de Roger Boyle (1664), ou Shakespeare "restauré"**

Denis LAGAE-DEVOLDÈRE
Université Paris IV - Sorbonne

Représentée pour la première fois au Duke's Theatre en août 1664 et publiée quatre ans plus tard, la pièce de Roger Boyle, *The History of Henry V*, a longtemps été considérée par la critique comme une (mauvaise) adaptation de la pièce éponyme de Shakespeare, à l'instar des multiples tentatives plus ou moins heureuses, à la Restauration, pour réécrire le corpus shakespearien¹. Délaissant le flou de jugements esthétiques souvent discutables car non étayés par des faits précis, des analyses plus récentes ont replacé cette œuvre dans le contexte politique et culturel de l'époque, sans oublier les spécificités biographiques liées au parcours personnel et politique de Boyle. On peut néanmoins s'étonner que la critique n'ait pas d'emblée identifié les modifications structurelles, stylistiques et dramatiques élaborées par le dramaturge en les reliant, précisément, au contexte politique et culturel. *Henry V* de Boyle est une pièce sur la restauration comme concept et de la Restauration comme période historique et théâtrale. Si la genèse de l'œuvre et le parti pris de Boyle révèlent des liens très étroits entre pouvoir royal et production dramatique de ces débuts de la Restauration, on a ici affaire à un texte d'une certaine manière "restauré", de la même façon qu'il vise à "restaurer" Charles II et Boyle lui-même².

La loi salique : du prétexte politique au coup de théâtre

¹ Pour un examen synthétique de cette question très controversée, et finalement indécidable, de l'éventuelle "valeur" de ces adaptations ainsi que de leur(s) supposé(s) "degré(s) d'innovation" par rapport aux hypotextes, voir Michael Dobson dans son article "Adaptations and Revivals" in *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, Deborah Payne Fisk (éd.), Cambridge University Press, 2000, p. 40-51. Évoquant le *Macbeth* de Davenant (1663), *The Tempest, or the Enchanted Island* (1667) de Davenant et de Dryden ou encore *The History of King Lear* de Nahum Tate (1681), le critique argue avec humour de la difficulté à déterminer si, pour reprendre sa formule, "the Restoration made a great deal, or a great mess, of the plays it inherited" (p. 41). Voir également W. Moelwyn Merchant, "Shakespeare 'Made Fit'" in John Russell Brown et Bernard Harris (éds.), *Restoration Theatre*, Stratford-Upon-Avon Studies 6, London, Arnold, 1965, p. 195-220.

² Édition utilisée : Roger Boyle, Earl of Orrery, *The History of Henry the Fifth, and The Tragedy of Mustapha, Son of Solymán the Magnificent* (London, 1668) [British Library shelfmark, 840.K.1]. Toutes les citations seront tirées de cette édition, et seront désormais identifiées par l'acte suivi du numéro de page. L'orthographe a été modernisée.

Dans l'hypotexte shakespearien, la justification de l'attaque menée par Henry V contre le royaume de France est exposée, dès l'acte I, par l'Archevêque de Canterbury : endossant l'habit du juriste, il explique au jeune roi que la guerre pour reconquérir le royaume de France est parfaitement fondée puisque la fameuse loi salique, utilisée par les Français pour interdire à tout descendant par les femmes de régner, ne peut s'appliquer à la France, cette dernière n'étant pas située sur les "terres saliques". L'archevêque démontre ensuite que le roi Henry V, par son grand-père Édouard III, a pour aïeule directe Isabelle de France, fille de Philippe le Bel roi de France. Dans cette perspective, Henry a donc plus de titres que ces cousins français, plus éloignés dans l'ordre de succession. Cet argument, qui nous ramène aux débuts de la Guerre de Cent Ans, sert dans la pièce de Shakespeare à lancer l'action qui va suivre et à organiser toute la pièce. Outre que les propos de l'archevêque ne sont pas dénués d'arrière-pensées³, ils servent à justifier la campagne militaire à venir, qui peut se lire comme la tentative de réparer une injustice dynastique et généalogique fondamentale, pour récupérer un titre volé, usurpé.

Dans la version de Boyle, cet argument de la loi salique apparaît à l'acte V. Le motif même de l'aventure épique chez Shakespeare devient, dans le texte de Boyle, une découverte imprévue qui vient opportunément confirmer la suprématie militaire, politique et morale du roi Henry. Il semble d'ailleurs significatif que cette découverte soit le fait des Français eux-mêmes. Comme l'atteste la conversation entre le connétable et l'évêque d'Arras, il s'agit d'un événement purement conjoncturel qui prend des allures de révélation. Après avoir critiqué l'attitude du Dauphin qui a tenté d'assassiner Henry, l'évêque explique que les annales et les archives du royaume sont formelles : "The Crown (if truth did dictate what I read) / Belong'd to the Victorious Edward's head" (V, p. 45), et en déduit que les rois français sont depuis "Charles the fair" (c'est-à-dire Charles IV le Bel, dernier capétien direct, fils de Philippe IV le Bel, mort sans descendance), des "usurpateurs". En une coïncidence du dire et du faire destinée à marquer les esprits, l'évêque produit la preuve juridique de ce qu'il avance. Et c'est devant tous les nobles de France et une partie de l'aristocratie anglaise réunis – tous devenus spectateurs sur la scène – qu'il déclare enfin :

*From those records the Learned clearly tell
Your ancient Title by Queen Isabel ;
By whom you to this Crown are lawful heir :
New rights we grant not, but the old declare.* (V, p. 51)

De telles paroles, prononcées dans un contexte éminemment solennel,

³ Comme le révèle la conversation privée entre l'Archevêque de Canterbury et l'Évêque d'Ely au début de l'acte I, l'Église d'Angleterre voit d'un très mauvais œil un projet de loi déposé par les Communes qui lui ferait perdre beaucoup de ses biens et de son influence.

"Le Henry V de Roger Boyle (1664), ou Shakespeare 'restauré'"

confirment les dires du héraut chargé de rassembler la cour : "Henry the Fifth is now to take the Crown / Of France, *not as if giv'n him, but his own*" (V, p. 50, nos italiques). Elles marquent le point d'aboutissement d'un processus général de constatation de l'évidence. La justification de la légitimité du roi Henry au trône de France apparaît donc *a posteriori*, et sa présentation n'est entachée d'aucun soupçon de calcul politique ni d'influence coupables d'une Église aux abois : elle prend donc ici toute la force superlative de l'évidence. La didascalie ("the curtain is drawn up" [p. 50]) qui accompagne cet épisode final et spectaculaire constitue la marque scénique de la révélation, et ce coup de théâtre est accueilli dans un silence respectueux, remarquable et remarqué, de tous les personnages présents sur scène. Ce silence exprime l'assentiment ébahi des courtisans. Ce qui relève du "naturel" – l'adjectif est utilisé à de nombreuses reprises pour évoquer Henry et la France – est naturellement accepté par tous. Dans une sorte de retour du refoulé dynastique, toute la pièce tend vers ce moment où ce qui était naturel, ce qui devait nécessairement resurgir, refait surface avec la force et la netteté de l'évidence. Ainsi la pièce se présente non pas comme une pièce de la conquête mais de la restauration, et Henry n'est pas tant un roi conquérant qu'un souverain légitime. On objectera avec raison que cette remarque vaut tout autant pour le *Henry V* de Shakespeare. La différence est que cette légitimité enfouie et qui reparaît aux yeux de tous se trouve particulièrement mise en relief dans l'adaptation proposée par Boyle, non seulement par la disposition de l'argument de la loi salique, mais aussi à cause de plusieurs modifications remarquables, d'ordre structurel, stylistique et dramatique, et qui vont dans le sens d'une pièce qui aurait pour thème principal la restauration d'un souverain dans ses droits légitimes, et non pas celle d'une conquête dont la finalité serait la reconnaissance, par l'usage de la force, d'une légitimité. Chez Shakespeare, c'est le droit qui autorise la conquête ; chez Boyle, le droit n'est qu'une confirmation supplémentaire de la parfaite légitimité du roi, dont les quatre premiers actes ont complaisamment montré, sous de multiples aspects, l'éclatante noblesse⁴.

"The unhappy fields of Agincourt" : la victoire sans combat ?

Un départ très important d'avec la source est le fait que la victoire à Azincourt est donnée dès l'acte I, alors qu'elle n'apparaît, chez Shakespeare, qu'à l'acte IV et représente un point d'aboutissement, porté à un degré d'incandescence rare, dans la marche du roi anglais vers le trône de France. Dans la variante présentée à la Restauration, c'est dès le début de la pièce que le Comte de Blamont informe la reine du nombre de victimes dans le camp français et évoque "the unhappy fields of Agincourt" où "seules règnent l'horreur, la mort et la confusion" (I, p. 6)⁵. Tout le contexte dramatique et symbolique qu'a détaillé le

⁴ Noblesse montrée dans toutes ses variantes et déclinaisons (loyauté, dignité, distinction, magnanimité...).

⁵ Notre traduction. Le texte anglais est le suivant : "Now only horror, death, confusion reigns, / And covers Agincourt's unhappy plains, stood ; / Standards and Ensigns there lye roll'd in blood / Here

critique Andrew Gurr dans l'hypotexte est gommé⁶. Ainsi "l'ultime épreuve" du roi Henry, comme l'écrit Gurr, épreuve d'héroïsme, "test" de sa légitimité de roi en même temps que preuve – ou non – de la volonté de Dieu de pardonner l'usurpation de son père Henry IV, disparaît. C'est aussi toute la tension dramatique (et scénique) qui mène jusqu'à la bataille d'Azincourt, marquée par les doutes et les incertitudes du jeune roi, qui se trouve également oblitérée. En posant dès l'ouverture la victoire d'Azincourt comme acquise, Boyle fait non seulement litière de ce que Gisèle Venet appelle "l'épreuve de l'impossibilité" que constitue le défi d'Azincourt⁷, dans son déroulement même mais encore dans l'épreuve personnelle⁸ qu'elle représente pour le roi et surtout par sa fonction dramatique d'apogée. Le pivot essentiel qu'était la victoire d'Azincourt dans le texte de Shakespeare, et à partir duquel plus rien ne pouvait résister à Henry, est devenu chez Boyle un micro-récit épique piteusement déroulé par le Comte de Blamont, un passage obligé et vite oublié, et surtout une donnée immédiate qui modifie absolument toute l'économie de la pièce. À certains égards, "le renom d'Azincourt" ("the name of Agincourt"), comme le désigne le Chœur, dans une perspective épique, voire mythique, au début de l'acte IV de la pièce de Shakespeare, doit se lire dans un sens littéral, sinon dégradé, dans la version de Boyle : la cour de France, où l'action est tout entière cantonnée, est comme l'antichambre du monde extérieur, dont elle reçoit les bruits et les rumeurs, à commencer par l'écho, fondateur ici, de la victoire anglaise sur les troupes françaises.

Le *Henry V* de Boyle se caractérise par plusieurs tentatives pour resserrer l'action et peut-être la portée – d'aucuns diront le souffle –, de l'original shakespearien. Une altération notable est d'abord celle qui induit la suppression des célèbres chœurs, dont la fonction dans l'hypotexte était, entre autres choses, de faire éclater les contraintes dramatiques et scéniques du temps et de l'espace et de donner une dimension épique à l'action décrite. Parallèlement, Boyle ne pratique pas la rupture de ton si frappante chez Shakespeare. Le monde comico-anarchique de Falstaff, de Nell, de Bardolph et de Pistol n'a plus sa place ; de même, les saynètes bouffonnes des figures carnavalesques qu'étaient les officiers gallois, écossais et irlandais ont disparu. Tout ce qui, dans le texte de Shakespeare, servait de miroir grossissant, et ironique, aux faits et gestes des grands, est purement et simplement supprimé. Le spectateur se trouve ainsi placé devant des personnages de haut rang, du début à la fin de la pièce. Ce parti pris de "l'élévation" et de la grandeur trouve une illustration signifiante dans le fait que Katherine n'est jamais Kate, comme le Henry de Shakespeare appelle sa promise dans la fameuse scène de cour en français du texte shakespearien⁹. Stylistiquement, la pièce est en distiques

corpses lye, where squadrons lately stood."

⁶ Andrew Gurr, "Henry V and the Bees' Commonwealth" in *Shakespeare Survey* 30, 1977, p. 67.

⁷ Gisèle Venet, Préface à Shakespeare, *La Vie du roi Henry V*, Paris, Gallimard, 1999, p. 38.

⁸ Venet, *Ibid.*, p. 37.

⁹ John Butler, "'The Mirror of a King': the Earl of Orrery and Shakespeare on King Henry V" in *Cahiers élisabéthains* 45, 1994, p. 70.

"Le Henry V de Roger Boyle (1664), ou Shakespeare 'restauré'"

rimés, "heroic couplets" courants dans les pièces héroïques de l'époque où l'extrême stylisation langagière prévalait¹⁰, d'où une dimension hiératique et rituelle très forte, qui font des personnages davantage des allégories que les personnages de chair et de sang qu'ils étaient dans l'original shakespearien¹¹.

Toutes ces caractéristiques expliquent une réécriture de la pièce de Shakespeare sur le mode de la claustration, sinon de la claustrophobie. La pièce de Shakespeare, précisément par le biais des chœurs qui annulait les contraintes du temps et de l'espace, s'ouvrait au mouvement de son héros qu'on pouvait suivre depuis Londres jusqu'au port de Southampton, puis de Southampton à Harfleur en France, enfin, après la bataille d'Azincourt, le retour triomphal du roi acclamés par la foule sur le trajet de Blackheath avant un retour ultime pour la France, afin de négocier le traité de Troyes et sceller l'union avec Catherine de France. À cette activité effrénée, Boyle répond par la stase. La version proposée par Boyle a lieu entièrement en France, où le dramaturge enferme l'intrigue dans l'espace de la cour, qui devient le champ-clos de rivalités innombrables¹². Puisque la victoire d'Azincourt est donnée d'emblée, que le motif de la loi salique n'est plus la justification de la conquête et que toute l'action a lieu à la cour de France, que va bien pouvoir contenir le reste – c'est-à-dire l'essentiel – de la pièce ?

"A love like mine moves not in common ways" : de l'épique à l'amour héroïque ?

Hormis quelques micro-récits de nature épique, l'essentiel de la pièce consiste en effet en une succession de scènes de discussion, tantôt politique tantôt amoureuse : l'épique est réduit aux dimensions du drame galant, cousin altier du drame bourgeois. Comme il se doit, la corruption et la trahison sont du côté des seuls Français. Après que Charles VI, qui n'apparaît jamais sur la scène, succombe à une crise de folie dès l'acte I, la cour se divise en factions entre la reine régente et son fils le Dauphin¹³. A l'inverse, on observe une remarquable unité du côté des

¹⁰ Voir les propos de John Dryden dans son essai *Of Heroick Plays*, préface à *The Conquest of Granada* : "Serious plays ought not to imitate conversation too nearly," cité par Philip Parsons in "Restoration Tragedy as Total Theatre," in *Restoration Literature : Critical Approaches*, Harold Love (éd.), London, Methuen, 1972, p. 44.

¹¹ Nous sommes très loin ici de Pistol se souvenant de Henry, quand celui-ci n'était encore que le prince de Galles Harry, et qu'il décrit comme "a lad of life", un bon vivant. Sur la lecture allégorique de la pièce, voir Mita Choudhury, "Orrery and the London Stage : A Loyalist's Contribution to Restoration Allegorical Drama" in *Studia Neophilologica* 62 (1990), p. 43-59.

¹² Il n'est pas impossible d'y voir une influence française de la règle d'unité de lieu. Il semble que Boyle avait lu la *Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubigné dans l'édition française originale de 1657.

¹³ Boyle cherchant à présenter la cour de France comme un lieu de trahison et de félonie par contraste avec le camp anglais uni et honorable, il raffine sur le motif de la division en présentant une alliance entre le Dauphin et le duc de Bourgogne, chacun rejoignant l'autre pour des motifs cyniques explicites pour le spectateur.

Anglais où il n'est ni friction ni faction, pas même dans l'intrigue amoureuse¹⁴. À bien des égards, il ne reste aux Anglais, dans l'attente que la cour de France règle ses conflits, rien d'autre que de parler d'amour et d'amitié, ce qu'ils font abondamment. Le camp anglais se résume à un triangle amoureux qui réunit Henry, son vaillant et fidèle ami Owen Tudor et Katherine de Valois. Bien que l'approche privilégiée par Boyle soit celle qui permet de montrer l'héroïsme et la bravoure de Henry dans le domaine privé – prolongement de son héroïsme comme roi et soldat – on peut arguer que le véritable héros de cette intrigue amoureuse est Owen Tudor, et non Henry. Le roi, ignorant les sentiments de son compagnon d'armes à l'égard de celle qu'il convoite, envoie Owen Tudor courtiser Katherine pour lui. Le messager se retrouve rapidement dans un conflit inextricable entre les devoirs d'un sujet envers son souverain qui est aussi son ami et ceux d'un amant envers celle qu'il aime. Tudor, qui s'explique longuement sur ses problèmes de conscience, déclare à l'acte II que renoncer à Katherine serait pour lui "a great action", qui dépasserait toute la loyauté qu'un sujet peut témoigner à son roi : "Who for his king against his love does act / Pays Debts much greater than he can contract" (II, p.14). Il décide donc de demeurer loyal à son ami tout en aidant Katherine à obtenir ce qui lui revient de droit ("her right," acte II) : elle a droit à un époux royal, digne de son rang¹⁵. Symétriquement, Henry se décrit lui-même, dans son souhait d'épouser Katherine, comme un amant sinon héroïque, du moins exemplaire – et en cela conforme à son rang :

*A Love like mine moves not in common ways :
Such unexampl'd things I'll strive to do,
That when I reach to what I now pursue,
When men name one who lov'd to a degree
Never known before, they'll say he lov'd like me.* (I, p.13)

Le dilemme de Tudor trouve un écho chez Katherine elle-même : si elle reconnaît les "charmes nombreux" ("many charms") du vaillant ami qui lui a par ailleurs sauvé la vie, Katherine montre sa perception aiguë de la hiérarchie et de sa place. "I did grieve he sat not on a Throne... He who a Throne does want, wants all things too" (I, p. 8), dit-elle, avant de déclarer à l'acte II qu'elle préfère les titres, la gloire et le sang (bleu) à l'amour de Tudor. Cette décision de sacrifier l'amour vrai pour le bien du royaume et la bienséance¹⁶ roule sur la notion de sujétion et d'obéissance, assez banale, notion que Boyle redéploie de manière assez inattendue lorsque Katherine, après avoir décidé de rejeter Tudor, reproche à celui-ci son refus de lui faire la cour en présence du roi, malgré la permission explicite du souverain.

¹⁴ La différence est patente avec le *Henry V* de Shakespeare, où Henry dénonce et châtie les traîtres Cambridge, Grey et Scroop, soudoyés par les Français pour l'assassiner.

¹⁵ Voir Derek Hughes pour l'analyse du concept important de "place" et ses nombreuses implications symboliques, politiques et dramatiques, comme paradigme du théâtre de la Restauration, notamment dans la pièce qui nous occupe. Derek Hughes, *English Drama, 1660-1700*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 33.

¹⁶ "France to you may her redemption owe," lui dit son amie et confidente la princesse Anne.

"*Le Henry V de Roger Boyle (1664), ou Shakespeare 'restauré'*"

Henry, en effet, ayant découvert les sentiments de son ami pour Katherine, lui ordonne de lui faire sa cour pour lui-même¹⁷, ce qui place le destin amoureux respectif des deux hommes entre les mains de Kate¹⁸.

*He who resigns his Love, though for his King,
Does, as he is a Lover, a low thing :
But, as a Subject, a High Crime does do :
Being, at once, Subject and Rebel too !
For, whilst to Regal power he does submit,
He casts off Love, a greater power than it. (V, p.46)*

Comme le note Tracey Tomlinson, dans ce conflit entre obéissance politique et obéissance au sentiment, Katherine transforme la décision de Tudor – acte de loyauté à son roi s'il en est – en preuve de rébellion. Plaider sa cause amoureuse, c'est désobéir au roi en allant contre le désir et l'intérêt de ce dernier ; refuser de plaider sa cause, c'est également désobéir, d'abord parce que le roi lui a intimé l'ordre de le faire, mais aussi, plus largement parce que c'est refuser de se soumettre au pouvoir de l'amour, pouvoir qui dépasse celui du roi. Et Katherine de conclure que son incapacité à choisir démontre sa lâcheté, et lui vaut son dédain. Plusieurs contemporains, dont Samuel Pepys dans son *Journal*, s'étaient indignés de ce "défaut majeur de la pièce" ("great blemish to the play") qui fait de Tudor tout à la fois un sujet loyal, un rebelle et un lâche¹⁹ – en cela assez représentatif du parcours idéologique tortueux de Boyle lui-même.

La critique a pu déceler, dans la dramatisation de tels dilemmes moraux, le reflet des choix politiques et des allégeances variables éprouvés par Boyle lui-même, véritable "passe-partout politique", selon l'expression de ses détracteurs contemporains²⁰. Sa production dramatique, qui comprend un total de neuf pièces (*Henry V* est la deuxième), participerait d'une vaste entreprise d'auto-réhabilitation politique d'une part, d'une tentative pour exorciser un passé complexe de l'autre²¹.

¹⁷ "My design is... to be your Advocate as you were mine, / and Give leave your passion to pursue. And, which is more, I do command you too" (IV, p. 38).

¹⁸ Cette surenchère d'idéaux de loyauté et de sacrifice rappelle l'*ethos* qui prévalait à la cour de Charles Ier. Dans cette perspective, les pièces de Boyle, tout en s'adressant aux contemporains de la restauration de Charles II, se tournent nostalgiquement vers la période monarchique qui l'a précédée, dans une tentative de réintroduire un ensemble de mœurs et de codes qui, à la Restauration, n'avaient plus cours.

¹⁹ Tracey E. Tomlinson, "The Restoration English History Plays of Roger Boyle, Earl of Orrery" in *Studies in English Literature* 43, 3 (Summer 2003), p. 566.

²⁰ Frère du célèbre savant Robert du même nom, Roger Boyle avait cette particularité d'avoir été de tous les régimes : il avait été fait baron Broghill en 1627, par Charles Ier, et deviendra Comte d'Orrery en 1661, grâce à Charles II. Entre les deux règnes, il avait été un admirateur et un intime d'Oliver, puis de Richard Cromwell alors qu'il occupait des responsabilités importantes, en Irlande, sous le Protectorat puritain. Le personnage, à la fois soldat, homme d'État et dramaturge, aura donc réussi l'exploit d'être une sorte de Talleyrand anglais du XVIIe siècle à la loyauté étonnamment adaptable.

²¹ Nancy Klein Maguire évoque au sujet de l'œuvre de Boyle des "pièces autobiographiques" qui

Par ailleurs, les liens complexes et réels entre le pouvoir royal et le théâtre à la Restauration sont bien connus : outre son intérêt pour les comédiennes, Charles II suivait de près l'élaboration de pièces et leur mise en scène. Boyle proposa plusieurs versions de ses pièces au roi (*Henry V* et *The Black Prince* en 1667), lequel les lui renvoya annotées de sa main²², et on sait par ailleurs que le souverain accepta que les vêtements d'apparat qui avaient servi pendant les cérémonies de son propre couronnement soient utilisés sur la scène²³.

Ces données factuelles et attestées, qui viennent s'ajouter aux éléments qui relèvent des choix stylistiques et structurels évoqués plus haut, permettent d'accréditer l'idée selon laquelle le dramaturge cherchait à montrer la continuité non seulement entre Charles II et son père Charles Ier, mais aussi la filiation avec l'époque Tudor, période jugée glorieuse à laquelle la Restauration, selon Boyle, était comparable. Outre la dramatisation de débats sur les mérites de l'amour, de l'amitié et de l'honneur qui, loin d'être un simple effet de bord, dessine une ligne de contact stylistique évidente avec l'époque caroléenne très marquée par les conventions précieuses et platoniques²⁴, Boyle lui-même établit de brefs parallèles, explicites, dans sa dédicace au Roi, entre l'histoire personnelle et politique de Charles II et de Henry V : ils sont tous deux les successeurs de rois d'un règne marqué par la Guerre Civile, auraient tous deux connu une jeunesse dissolue et tapageuse dont la rédemption a accompagné le sacre. Enfin, comme Henry, Charles est confronté, dès 1664 (date de la première représentation) à un royaume de France de plus en plus arrogant²⁵.

Un autre lien avec l'époque Tudor se manifeste, à l'évidence, dans la

rendent hommage, instruisent et parfois réprimant la conduite et les décisions du roi. Elle résume la teneur des drames de l'auteur comme suit : "a curious combination of deference, self-assertion, of instruction and expiation," ("Regicide and Reparation: The Autobiographical Drama of Roger Boyle, Earl of Orrery" in *ELR* 21 (1991), p. 265). Dans son ouvrage, Maguire utilise un argument psychologique pour expliquer cette relation avec le souverain : "Orrery consciously used playwriting to rehabilitate himself by pleasing Charles II, but also, probably unconsciously, to work through his own personal and political conflicts, particularly his obsession with the execution of Charles I," in *Regicide and Restoration: English Tragicomedy, 1660-1701*, Cambridge, Cambridge UP, 1992, p. 166.

²² Tomlinson, *art. cit.*, p. 562.

²³ John Downes, *Roscus Anglicanus*, London, 1708, p. 27-28. Le roi assista par ailleurs en personne à la première de la pièce et demanda une représentation à la cour en 1666.

²⁴ D. W. Jefferson, "The Significance of Dryden's Heroic Plays," in *Restoration Drama: Modern Essays in Criticism*, John Loftis (éd.), Oxford University Press, 1966, p. 161-62.

²⁵ Le jeune Louis XIV cherche à consolider son pouvoir après la mort de Mazarin en 1661, demande à Charles II d'abandonner son titre de roi de France (hérité d'Édouard III) et de renoncer à diverses dispositions protocolaires qui exigeaient, par exemple, dans les cérémonies officielles et dans l'ordre protocolaire, que l'ambassadeur anglais soit placé devant les princes de la famille royale française. La France s'apprêtait par ailleurs à signer un pacte avec les Provinces-Unies, ennemi commercial de l'Angleterre. Évoquer la mémoire de Henry V, sa victoire sur les Français à Azincourt et les succès diplomatiques qui suivirent (la couronne de France pour ses héritiers) peut se lire comme une manière de rappeler un passé national glorieux et de revigorer le moral d'une Angleterre marginalisée.

"Le Henry V de Roger Boyle (1664), ou Shakespeare 'restauré'"

présence d'Owen Tudor : bien qu'il n'épouse pas Katherine à la fin de la pièce, il apparaît d'une certaine manière comme le véritable héros moral de l'intrigue romanesque, d'autant que sa position est pour ainsi dire de l'ordre de l'impossible, ce qui magnifie son sacrifice²⁶. Si la présence de ce personnage nous renvoie à l'une des sources dominantes de la pièce de Shakespeare, les *Chroniques* de Raphael Holinshed (1577)²⁷, où Owen Tudor est bien mentionné comme époux de Katherine, après la mort de Henry, en 1422, Boyle a déplacé chronologiquement la relation entre Katherine et Tudor pour faire de ce dernier l'ami loyal du roi. Les spectateurs de la Restauration percevaient cette ironie dans la mesure où, lors de la première série de représentations, le rôle de Katherine était tenu par Mary Betterton, une des premières actrices vedettes du temps, et celui de Tudor par le mari de celle-ci, Thomas Betterton. Le couple d'acteurs régnant sur la scène de la Restauration incarnait donc ce couple "royal de cœur" d'un autre temps, couple qu'on avait sacrifié, selon la version de Boyle, sur l'autel des obligations politiques et du devoir d'État. De toutes les références au roi Charles II plus ou moins subtiles, plus ou moins obliques, dont Boyle parsème son texte, la suggestion qu'Owen Tudor est le véritable père du roi Stuart est sans doute la plus savoureuse²⁸.

Si Pepys qualifie dans son *Journal* la pièce de "la plus remplie de sublinités et la mieux faite pour le ravissement de l'esprit et du jugement que j'aie jamais entendue²⁹," le *Henry V* de Boyle peut, à plus d'un titre, se lire comme une utilisation de l'histoire anglaise à des fins de propagande destinée à re-historiciser le nouveau régime en l'inscrivant dans une nouvelle phase de la dynastie Stuart. Cette propagande royaliste, qui ne manque pas de rappeler le masque-panégyrique caroléen, avait pour but d'asseoir la légitimité du nouveau roi en même temps qu'elle offrait paradoxalement à Boyle un moyen d'auto-réhabilitation et d'auto-justification qu'on peut aisément qualifier d'opportuniste. Toutefois, cette vogue du drame héroïque politique et hagiographique, proposé par un dramaturge qui était aussi un homme politique, finira par lasser le public qui se détourne rapidement, une fois passée l'euphorie des débuts de la Restauration, de ce que John Crowne, dans l'épilogue à *The History of Charles the Eighth of France* (1671), nommera "the whining noise of a dull rhyming play". Pour renouveler le genre et toucher un public désormais plus sensible aux effets spectaculaires qu'à un style qui leur paraît

²⁶ Henry lui-même reconnaît explicitement la victoire morale de son ami lorsqu'il lui dit : "I gain the field, and you the victory : / Yours is the nobler, mine the happier share" (V, p. 47).

²⁷ L'édition utilisée par Shakespeare était visiblement celle de 1587.

²⁸ Nancy Klein Maguire évoque dans le détail d'autres allusions topiques qui jalonnent le texte et qui sont autant de "compliments" adressés au roi. Pour ne donner qu'un exemple, les mentions du Portugal dans le texte, notamment une description très flatteuse de la marine portugaise venue à l'aide des Anglais aux prises avec la marine française. Il s'agit là d'une référence, sans subtilité, faite à l'épouse de Charles II, Catherine de Bragançe, fille du roi du Portugal, que le roi avait épousée en 1662.

²⁹ "the most full of height and raptures of wit and sense, that I ever heard" (13 août 1664). Cité par Tomlinson, *art. cit.*, p. 560.

Denis Lagae-Devoldère

appartenir au passé, il faudra tout le talent et la subtilité d'un Dryden.