

“ Culture de cour et idéologie : de l’usage de la pastorale dans le masque *Pans Anniversarie* de Ben Jonson (1621) ”

Guillaume FORAIN
ENS LSH (Lyon)

Par la conjonction qu’il établit entre masque de cour et pastorale, *Pans Anniversarie* occupe une place unique dans la culture de cour anglaise du premier dix-septième siècle. Il s’agit, en effet, du seul masque jacobéen véritablement pastoral. Certes, les thèmes et les motifs pastoraux avaient toujours été partie intégrante de l’univers du masque jacobéen – la production antérieure de Jonson lui-même en témoigne¹. Mais, s’ils servaient à mettre en valeur certaines idées, ils étaient invoqués avant tout pour leur agrément décoratif, et n’étaient pas en eux-mêmes porteurs de sens. Ils ne structuraient les masques ni esthétiquement, ni idéologiquement.

Ce phénomène a de quoi surprendre : il apparaît *a priori* tout naturel d’associer le masque à un genre qui, depuis Virgile et ses successeurs latins, se prêtait aisément aux éloges du pouvoir en place. Mais un bref rappel du statut de la pastorale en Angleterre avant 1620 permet d’expliquer ce qui peut sembler incompréhensible au premier abord : la pastorale, telle qu’elle avait été exploitée juste alors, était incompatible tant avec la conception qu’avait Jacques I^{er} de la monarchie qu’avec l’esprit des masques jonsoniens du début du règne. Trois points permettent de le montrer.

C’est dans les années 1580, que la littérature pastorale, importée du continent, donna naissance en Angleterre à une véritable tradition nationale. Sous Elisabeth, les différents genres pastoraux y rencontrèrent un succès très varié : le roman ne fit pas école, à l’exception, majeure il est vrai, de l’*Arcadia* de Sidney (1590). Le théâtre ne connut pas de développement plus notable : les quelques

¹ Voir *The Golden Age Restor’d* (1615) et *The Vision of Delight* (1617), qui font respectivement usage des thèmes de l’âge d’or et du printemps éternel. Les satyres d’*Oberon* (1611), quant à eux, sont une réminiscence explicite des *Bucoliques* de Virgile (voir les notes a et b apposées par Jonson au texte de ce masque dans *Ben Jonson*, vol. 7, *Masques and Entertainments*, éd. C. H. Herford Percy et Evelyn Simpson, Oxford, Oxford University Press, 1970 [1961], p. 341).

pièces, masques et *entertainments*² inspirés par la pastorale qui avaient vu le jour ne respectaient que partiellement l’esprit et les conventions de ce registre³. De fait, la pastorale anglaise avait surtout pris forme dans la poésie lyrique et élégiaque, devenue, entre autres, le lieu de refuge symbolique des poètes déçus par la société dans laquelle ils vivaient, lieu d’où ils pouvaient émettre certaines critiques vis-à-vis du pouvoir en place⁴. Ainsi, sous Élisabeth, les poèmes pastoraux prenaient souvent la forme d’un discours amoureux adressé par quelque pâtre à la bergère de ses pensées (c’est-à-dire à la reine) et lui faisant part de ses désirs intimes frustrés – bien entendu, il s’agissait là essentiellement d’exposer des réflexions à portée sociale et politique⁵. Cette forme de discours critique mettait son auteur doublement à l’abri de tout retour punitif : la rhétorique des sentiments individuels permettait d’exprimer une certaine insatisfaction politique avec suffisamment de discrétion pour n’être pas considéré comme une menace trop pressante par les autorités, et, d’autre part, les poètes mêlaient invariablement à leurs critiques de nombreux et dithyrambiques compliments à la beauté et à la vertu de la souveraine, sous-entendant par-là qu’elle devait sa légitimité politique à ses qualités

² Hérité du Tasse et de Guarini, ce type de théâtre avait notamment donné naissance à *The Lady of May* de Sidney (1578), à *Gallathea* de John Lyly (1585), à *The Arraignment of Paris* de George Peele (1584), ou, au commencement du règne de Jacques I^{er}, à *The Queen’s Arcadia* de Samuel Daniel (1605).

³ Des personnages comiques apparaissent par exemple dans *The Lady of May* et dans *The Queen’s Arcadia* ; et *Gallathea* aussi bien que *The Arraignment* font intervenir des divinités de la mythologie classique.

⁴ C’est ce que dit notamment George Puttenham dans son *Arte of English Poesie* (1589) : “[pastoral is of purpose] to counterfait or represent the rusticall manner of loves and communication; under the vaile of homely persons, and in rude speeches to insinuate and glaunce at greater matters, and such as perchance had not bene safe to have been disclosed in any other sort ” (éd. G. D. Willcock et A. Walker, Cambridge, Cambridge University Press, 1970 [1936], p. 38). Néanmoins, les critiques qui se faisaient jour dans la poésie pastorale étaient rarement “ rudes ”, cf. *infra*.

⁵ Curtis Perry qualifie de “ caractérologique ” cette dimension faussement intime de la pastorale élisabéthaine, “ *in order to distinguish it from a more conventional notion of inwardness as the telling of ‘what it is the heart’* ” (“ Arcadia Re-Formed : Pastoral Negotiations in Early Jacobean England ”, in Curtis Perry, *The Making of Jacobean Culture : James I and the Renegotiation of Elizabethan Literary Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 53).

Guillaume Forain

individuelles autant qu'à son rang, ce qui ne pouvait laisser de satisfaire une reine dont on sait combien elle était accessible à la flatterie⁶.

Mais en 1603, l'accession de Jacques VI d'Ecosse au trône des Tudors n'augurait pas bien de l'avenir d'une telle forme poétique : la rhétorique du sentiment amoureux n'était plus de mise pour qui voulait s'adresser au nouveau souverain. Ce dernier ne concevait de monde pastoral qu'organisé en communauté politique, soumise à un chef ; ainsi lorsqu'il définit métaphoriquement le rapport qui l'unit à son royaume en 1604 : " I am the Shepherd, and it is my Flocke "⁷. Les idées et la sensibilité du roi appelaient une esthétique pastorale nouvelle, plus ouvertement politique, mais également plus littérale : Jacques rêvait, en effet, de gouverner un pays essentiellement rural et attaché à des valeurs traditionnelles. Dès les premières années de son règne, il avait lancé un véritable programme de " repastoralisation " de l'Angleterre⁸, s'érigeant en défenseur des fêtes et des loisirs populaires d'origine ancestrale, sans l'évocation desquels il est impossible de comprendre pleinement quelle réalité recouvrait la notion de pastorale dans l'imaginaire anglais de la Renaissance. De fait, le substantif *pastoral* désignait alors aussi les spectacles et réjouissances qui marquaient certaines fêtes populaires (défilés, *pageants*), où apparaissaient des personnages clownesques déguisés en bergers et dansant la morrisque⁹ sous l'égide de Robin Hood, figure mythique des traditions festives de l'Angleterre rurale¹⁰. De même, on appelait *pastorals* les comédies ou intermèdes comiques des mystères, dans lesquels des bergers et des laboureurs clownesques, aux préoccupations prosaïques, se livraient à des bagarres bouffonnes et débitaient des plaisanteries triviales devant un parterre populaire tout égayé¹¹. Depuis le milieu du seizième siècle, ces traditions étaient mises à mal par

⁶ *The Shepherd's Calendar* de Spenser (1580) constitue un bon exemple de ce double discours de la poésie pastorale élisabéthaine.

⁷ *The Political Works of James I* éd. C. H. MacIlwain, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1918, p. 272.

⁸ Cette expression est empruntée à Leah Marcus (*The Politics of Mirth : Jonson, Herrick, Milton, Marvell and the Defense of Old Holiday Pastimes*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1986, p. 66).

⁹ Dans *The Whimzies or a New Cast of Characters* (1631), elle est appelée " morris pastorall " (cité par François Laroque dans *Shakespeare et la fête*, Paris, PUF, 1988, p. 149).

¹⁰ *Ibid.*, p. 148-150.

¹¹ Voir, par exemple, la " Seconde Pastorale " des Mystères de Towneley. J. J. Jusserand décrit ces personnages de la veine comique médiévale de la pastorale anglaise dans son *Histoire littéraire du peuple anglais* (tome 1, Paris, Librairie de Paris, 1911 [1894], p. 504).

les puritains, qui dénonçaient leur origine païenne et les considéraient comme une insulte à l’esprit de la religion chrétienne. En 1618, Jacques I^{er} avait pris officiellement leur défense avec une déclaration, publiée sous le nom de *Book of Sports*, dans laquelle il interdisait leur suppression, encourageant au contraire son peuple à les perpétuer¹². La reine Elisabeth, si elle avait personnellement une certaine sympathie pour cette culture pastorale populaire, avait pris soin de ne jamais s’y associer personnellement. Mais Jacques I^{er}, lui, avait consciemment entrepris d’y identifier son image royale – par opportunisme politique, peut-être, par goût personnel, sans aucun doute, mais aussi parce qu’il estimait que la conservation de ces traditions festives allait de pair avec le maintien de la monarchie¹³.

C’est dans le sens des idées de son nouveau maître que Jonson va redéfinir son art. Dès 1603, il s’emploie notamment à remodeler la pastorale de cour avec *The Althorpe Entertainment* : il s’y distancie ouvertement de l’intrigue pseudo-amoureuse, de l’atmosphère prétendument intime et du style précieux, et parfois abscons, si caractéristiques de la pastorale élisabéthaine. Représenté en plein air devant la reine Anne et le prince Henry, ce spectacle est une apologie transparente du “ style royal ” de Jacques I^{er}, et de l’avènement d’une nouvelle culture de cour, plus proche de la tradition populaire mais également moins critique envers le souverain¹⁴. Dès le début du règne, le poète se propose de mettre la pastorale de cour au service de l’idéologie royale.

¹² “ Our pleasure [...] is, That after the end of Diuine Seruice, Our good people be not disturbed, letted, or discouraged from any lawfull Recreation ; Such as dauncing, either men or women, Archery for men, leaping, vaulting, or any other such harmelesse Recreation, nor from hauing of May-Games, Whitson Ales, and Morrisdances, and the setting vp of Maypoles and other sports therewith vsed so as the same be had in due and convenient time, without impediment or neglect of diuine Seruice ” (*The Kings Maiesties Declaration to His Subiects, Concerning lawfull Sports to be used*, 1618, in James Craigie et Alexander Law éd., *Minor Prose Works of King James I and VI*, Edimbourg, Scottish Text Society, 1982, p. 107).

¹³ Voir Leah Marcus, *The Politics of Mirth, op. cit.*, p. 4-5.

¹⁴ Un groupe de fées remet à la reine Anne un bijou de la part de son hôte, Sir Robert Spencer, en gage de sa courtoisie, évoquée en termes amoureux, et la supplie de garder ce cadeau secret : “ beware you doe not tell ” (v. 151). Un satyre apparaît alors qui se moque de leur goût pour les cachotteries affectées : “ Not tell ? Ha, ha, [...] Say, that here he like the groues, And pursue no forraine loues : is he therefore to be deemed / Rude, or sauage? ” (v. 155-162). Il annonce que le nouveau roi ne prise pas ces petits mystères : “ a hand hath governance, / That hath giuen those customes chase, / And hath brought his owne in place ”

Guillaume Forain

Cependant, malgré les efforts de Jonson, la dimension critique de la poésie pastorale reste longtemps prédominante ; si elle est devenue plus directe, elle s'est aussi faite plus virulente, plus ouvertement anti-monarchique. Elle devient notamment l'outil de contestation politique de plusieurs écrivains protestants de tendance radicale, les "Spensériens" comme on les a parfois appelés : Greville, Daniel, Drayton, Wither, Browne, ou encore les frères Fletcher – des hommes qui, bien qu'issus d'horizons sociaux et culturels assez divers, étaient unis par leur admiration très marquée pour certaines grandes figures littéraires du précédent règne comme Spenser et Sidney, chantres d'un protestantisme chevaleresque à la fois militant et vertueux. Le nouveau règne les avait déçus en tous points : allié de l'Espagne, peu enclin à l'activisme religieux et ami des plaisirs, Jacques I^{er} remportait d'autant moins leurs suffrages qu'il proclamait en toute occasion la supériorité du pouvoir royal à tout autre pouvoir terrestre et le caractère illégitime et séditieux de toute contestation de ses décisions. L'acrimonie politique des Spensériens trouvait notamment un débouché dans un désaveu ouvert et jaloux des talents de Ben Jonson que le souverain protégeait de ses faveurs et qu'ils considéraient comme un thuriféraire servile de l'idéologie monarchique. Le masque tel que l'avait déveppé Jonson était précisément la quintessence de tout ce qu'ils abhorraient en matière artistique : une forme entièrement vouée à la célébration d'un pouvoir royal quasi-divin et irrésistible, un style littéraire solennel, pompeux, et des décors extravagants. Daniel et Greville semblent avoir envisagé non une suppression¹⁵, mais une "réforme" du masque de cour selon des critères esthétiques compatibles avec un protestantisme rigoureux¹⁶. Dans sa préface à *The Queen's Arcadia*, spectacle de cour qui porte également le titre d'*Arcadia Reformed* (1605), Daniel affirme ne pas vouloir montrer "[in] lowder stile the hidden mysteries, / And arts of thrones", et certaines remarques peu amènes

(v. 184-185). Il leur préfère les divertissements plus simples et plus sincères, ouverts aux gens modestes et désintéressés : le lendemain, des acteurs déguisés en clowns dansent la morrisque, introduits ainsi par leur porte-parole : "We are the Huisher to a Morrise, / (A kind of Masque) whereof good store is / In the countrey hereabout, / But this, the choise of all the rout" (v. 250-253) (*Ben Jonson*, vol. 7, *op. cit.*, p. 126-127 et 129).

¹⁵ A ce propos, il convient de rappeler que Daniel lui-même avait composé des masques pour la cour, dont le tout premier du règne, *The Vision of the Twelve Goddesses* (1604).

¹⁶ "Daniel seemed to have believed that the unprecedented scale of public adulation of the monarch in Jonson's masques was a sign of political decadence, still he only wanted reformation of the masque" (David Norbrook, "The Reformation of the Masque", in David Lindley éd., *The Court Masque*, Manchester, Manchester University Press, 1984, p. 96).

“ Culture de cour et idéologie : de l’usage de la pastorale... ”

semblent faire allusion à la scène en perspective introduite la même année par Jones dans *The Masque of Blacknesse*¹⁷.

Poussés par des insatisfactions politiques autant qu’artistiques, les Spensériens se tournèrent vers la poésie pastorale, notamment en 1613-1614, au moment où de lourdes tensions compliquaient les rapports entre le roi et son Parlement. Parmi leurs œuvres de l’époque figurent le poème “ Britannia’s Pastorals ” de William Browne (1613-1616), et surtout *The Shepherd’s Pipe* (1614), recueil d’églogues publié par Browne, mais incluant des pièces de George Wither, de John Davies ou de Christopher Brooke. Ces œuvres ont en commun un certain nombre d’idées et de caractéristiques stylistiques : l’équation entre la campagne – symbole de la vertu – et la liberté de parole, le rejet de la cour, lieu de corruption mais également de la contrainte de la pensée, l’expression vigoureuse d’idéaux protestants radicaux, et des teintes religieuses de plus en plus marquées, qui les orientent souvent vers la poésie protestante prophétique. De manière générale, ces œuvres étaient extrêmement critiques vis-à-vis du pouvoir établi, et plus particulièrement vis-à-vis des courtisans. À plusieurs reprises, le masque y est invoqué comme l’abrégé de tout ce qui est méprisable dans l’univers de cour. Ainsi cette épître de Daniel à la comtesse de Bedford :

[...] you may with an vndeuided brest
 [...] be spectator of the roles they act
 Who personate vppon this stage of Court,
 And note wth what poore cuning they compact
 All their disguisings [...]
 [...] howe
 Appearing not in their owne visages
 They all wear masks, and onlie are in shew¹⁸.

D’un point de vue artistique autant qu’idéologique, le masque apparaît dans cette poésie comme l’antithèse même de la pastorale.

En raison de son statut ambigu, puisqu’elle savait s’associer aussi bien aux éloges qu’aux blâmes adressés au roi et à son entourage, la pastorale était longtemps restée quasiment absente de la culture de cour jacobéenne, et ce malgré les efforts d’un Jonson. De fait, les porte-parole de l’idéologie royale éprouvaient

¹⁷ Cité par David Norbrook dans *Poetry and Politics in the English Renaissance*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1984, p. 201.

¹⁸ *Ibid.*, p. 214.

Guillaume Forain

une certaine méfiance pour ce genre littéraire. On a d'ailleurs souvent cru que Jonson lui-même, dans *The Forest* (1616), avait eu recours à la poésie pastorale pour mieux fustiger la cour : il y félicite, en effet, certains grands personnages pour la vie simple et vertueuse qu'ils mènent à la campagne, et vitupère la vie de cour pour sa futilité, qu'il symbolise lui aussi, dans son épître " To Sir Robert Wroth ", par le masque, qu'il avait pourtant si bien travaillé à élaborer :

How blessed art thou, canst love the country, Wroth,
 [...]

 And, though so near the city, and the court,
 Art ta'en with neither's vice, not sport [...]

 Nor thron'g'st (when masquing is) to have a sight
 Of the short bravery of the night ;

 To view the jewels, stuffs, the pains, the wit
 There tasted, some not paid for yet¹⁹ !

Cependant, les caractères "sentimental" et contestataire de la littérature pastorale ne suffisent pas à rendre compte de sa relative marginalité dans la culture de cour avant les années 1620. Une troisième raison doit être invoquée ici : c'est que la tendance qu'avait la pastorale à peindre les vertus d'une vie champêtre idéalisée ne convenait pas à l'esprit du temps, relativement optimiste et confiant dans les progrès de la civilisation. Dans la culture de cour, c'est alors cette dernière qui est représentée comme l'apogée du développement humain, tandis que la nature est presque systématiquement dépeinte comme le domaine du chaos et de la violence, en attente d'une société qui, en apportant la paix politique, fera triompher l'ordre, la prospérité, et le bien moral, société qu'incarnait en tout point la Grande-Bretagne du roi Jacques, nouvel âge d'or digne de celui d'Auguste²⁰. Cela est particulièrement évident dans la structure dialectique binaire du masque jonsonien : jusqu'au milieu des années 1610, le premier décor représente une nature sauvage, inquiétante, qui disparaît avec l'arrivée des nobles danseurs, les *masquers* ; surgissent alors des scènes architecturales idéales, des palais et des temples palladiens qui symbolisent le triomphe de la civilisation et la perfection de l'Angleterre jacobéenne. Mais à partir de 1616, cette structure se trouve inversée;

¹⁹ *Ben Jonson : The Complete Poems*, éd. George Parfitt, Harmondsworth, Penguin, coll. "Penguin Classics", 1996 [1975], p. 98, v. 1-12.

²⁰ "James's peaceful reign [...] became associated with an Augustan model of civilization" (Malcolm Smuts, "Concepts of Peace and War in Stuart Court Culture", in R. G. Asch, W. E. Voss et Martin Wrede éd., *Frieden und Krieg in der Frühen Neuzeit : Die europäische Staatenordnung und die aussereuropäische Welt*, Munich, Wilhelm Fink, 2001, p. 219).

le masque s’ouvre sur le monde réel, connu des spectateurs (le palais de Whitehall, par exemple), mais ce dernier disparaît ensuite pour faire place à une nature stylisée et paisible qui symbolise le monde idéal²¹. De fait, on peut parler d’un renouveau pastoral dans la culture de cour jacobéenne à partir de 1616 – il est significatif que ce soit cette même année que Jonson ait publié *The Forest*. Il faut voir entre autres, dans ce renouveau pastoral, une raison idéologique : la seconde partie du règne voit la multiplication des déceptions politiques de Jacques I^{er}, le ternissement de la réputation de la cour, et, plus généralement, la dégradation des rapports entre le souverain et son proche entourage et le reste du pays. Le retour de la pastorale au sein de la culture de cour paraît donc constituer un effort pour endiguer ce mouvement et redonner à l’image du roi et de la cour une dignité en partie perdue. Cette analyse vaut incontestablement pour les œuvres de Jonson : même dans *The Forest*, la campagne et la cour ne sont pas respectivement synonymes de vertu et de vice ; Jonson semble plutôt vouloir y louer les membres de l’aristocratie et de la *gentry* qui mènent – ou devraient mener – une vie paisible, loin de l’agitation militante de certains protestants, afin de faire rejaillir le prestige de leur vertu sur la cour et de la faire apparaître, plus que jamais, comme le pilier d’une Angleterre rurale traditionnelle aux mœurs simples et pures. Il s’agit moins, dans ces poèmes, d’opposer la campagne à la cour que de les réconcilier, et même de les identifier l’une à l’autre²². En fait, Jonson n’a eu de cesse, durant tout le règne, de faire de la pastorale un véhicule entièrement dévoué à la célébration de Jacques I^{er} et de sa cour.

Ironiquement, en 1621, avec *Pans Anniversarie*, c’est le genre artistique même dont la pastorale jacobéenne a si souvent fait son antithèse, le masque, qui va représenter l’aboutissement le plus complet de cette refonte idéologique, mais aussi esthétique de la pastorale. *Pans Anniversarie* offre le meilleur exemple du lien infrangible qui existe entre politique et esthétique dans la culture de cour jacobéenne.

1. *Pans Anniversarie* et son contexte historique

²¹ Stephen Orgel, *The Illusion of Power : Political Theatre in the English Renaissance*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1974, p. 49-51.

²² Voir l’analyse de David Norbrook dans *Poetry and Politics in the English Renaissance*, *op. cit.*, p. 183-185.

Guillaume Forain

Pans Anniversarie a longtemps fait figure d'exception dans le corpus jonsonien, et la critique est longtemps restée quasiment muette à son sujet. Outre le fait qu'il s'agisse du seul masque jacobéen véritablement pastoral, sans doute sa relative simplicité, si peu représentative des masques de Jonson, a-t-elle désarmé ses lecteurs : nul changement de décor spectaculaire²³, et une action relativement sommaire – la première scène découvre un paysage rural dans lequel les Arcadiens, figurés par les *masquers*, s'apprêtent à célébrer les rites annuels dédiés à Pan. Ils sont défiés à deux reprises par des trublions venus de Béotie, qui prétendent être meilleurs danseurs qu'eux, et donnent lieu à deux antimasques comiques. Mais par leur stupidité et par leur présomption, les Béotiens s'attirent le courroux de Pan, et sont définitivement chassés d'Arcadie. Cela a conduit plusieurs critiques à voir dans cette œuvre un spectacle innocent, sans prétention, uniquement voué à offrir un moment de divertissement au roi et à la cour : David Riggs, biographe de Jonson, y voit l'archétype du masque jonsonien de la fin du règne, "[which] seek[s] to remove James and his entourage from the sphere of political discourse [...] altogether"²⁴. Quant à Joseph Loewenstein, qui lui a consacré une étude détaillée²⁵, il affirme qu'il serait vain de vouloir lui donner une quelconque signification éthique ou politique : le caractère ambivalent de la pastorale, notamment à travers la convocation du personnage d'Echo, ne servirait qu'à affirmer la supériorité du pouvoir poétique sur le pouvoir royal dans le monde du masque²⁶.

C'est seulement récemment que Martin Butler a redonné à *Pans Anniversarie* une dimension plus politique en proposant une datation inédite du masque, qui n'aurait pas été représenté, comme on l'a longtemps cru, en août 1619, pour les cinquante-trois ans de Jacques I^{er}, mais le 6 janvier et le 11 février 1621, ce qui en ferait le masque de la Nuit des Rois que l'on croyait perdu²⁷. Cette

²³ La scène s'ouvre pour révéler les *masquers* assis autour de la fontaine de lumière, mais c'est là le seul changement de décor.

²⁴ *Ben Jonson : A Life*, Cambridge, Mass., et Londres, Harvard University Press, 1989, p. 266.

²⁵ *Responsive Readings : Versions of Echo in Pastoral, Epic, and the Jonsonian Masque*, New Haven, Yale University Press, 1984., p. 126-132.

²⁶ "In *Pan's Anniversarie* [...] the poetics make no overt claim to ethics. We can see how the claim of an amoral power for the main masque, a self-authenticating power based solely on the tradition of pastoral purity and pastoral charm, might lead to an assertion of the apolitical force of *Pan's Anniversarie*" (*Responsive Readings, op. cit.*, p. 130-131).

²⁷ Butler fonde sa thèse sur plusieurs arguments. Tout d'abord, la date de Noël 1620 qui figure sur la facturation de *Pans Anniversarie* par l'Echiquier serait une erreur due à un

datation permet d’éclairer le contenu du masque d’un jour nouveau : Jonson semble alors y faire allusion aux premiers événements de la Guerre de Trente Ans et contribue, de manière si limitée que ce soit, à dévoiler la ligne politique de Jacques I^{er} durant la première phase de ce conflit, qui marque un tournant dans le règne et dont on rappellera brièvement les grandes lignes.

On sait que la promotion de la paix internationale était l’un des piliers de l’édifice diplomatique élevé par Jacques I^{er} depuis le début de son règne anglais. Bien que prêtant à controverse, cette ligne politique n’avait pas rencontré d’opposition majeure dans le royaume tant qu’aucune guerre n’avait menacé d’éclater²⁸. Mais il en allait tout autrement depuis qu’en novembre 1620, l’électeur palatin Frédéric V et sa femme Elisabeth, respectivement gendre et fille de Jacques, avaient été chassés de leur nouveau royaume de Bohême²⁹ et avaient vu le Palatinat envahi par les troupes catholiques du Saint Empire et surtout de l’Espagne, principal allié du souverain britannique. Pour nombre de ses sujets, ce dernier ne pouvait plus reculer devant un engagement militaire qu’ils percevaient, dans une perspective protestante apocalyptique, comme la grande bataille tant attendue entre la vraie religion et les forces du mal. De fait, sans pour autant parler de la constitution d’une véritable opinion publique à cette époque, force est de constater qu’avec l’apparition des premiers journaux anglais, qui relataient l’évolution de la

secrétaire habitué à penser selon l’ancien calendrier. De plus, une lettre de John Chamberlain fait référence au masque représenté à la cour pour la Nuit des Rois de 1621 dans lequel un personnage de puritain fut “flowted and abused” (voir *infra*), et *Pans Anniversarie* est le seul masque de l’époque auquel cette remarque puisse s’appliquer. Il semblerait également que le seul dessin réalisé par Inigo Jones pour le décor de *Pans Anniversarie* qui nous reste forme un ensemble cohérent avec les trois dessins représentant la scène du soi-disant masque perdu de 1621. Enfin, le 79^e poème du recueil *The Underwood* de Jonson, offert à Charles I^{er} le 1^{er} janvier 1635, est en partie une reprise de *Pans Anniversarie*, ce qui semblerait suggérer que le poète considérait le propos de ce masque tout à fait adapté à un spectacle de cour hivernal (“ Ben Jonson’s *Pan’s Anniversarie* and the Politics of Early Stuart Pastoral”, *English Literary Renaissance*, 22:3, 1992, p. 397-398). Cette thèse sera ici retenue.

²⁸ Même si certains s’inquiétaient des sympathies espagnoles du monarque, il était généralement admis que ce dernier demeurait, malgré tout, un ferme défenseur de la cause protestante.

²⁹ Lorsque le royaume de Bohême, entraîné par les protestants, s’était révolté contre l’autorité du Saint Empire et avait proposé sa couronne à Frédéric, ce dernier, protestant convaincu et ennemi déclaré des Habsbourgs, l’avait acceptée, en dépit des pressions exercées conjointement par l’empereur Ferdinand, par Philippe III d’Espagne et par Jacques.

Guillaume Forain

situation militaire sur le continent³⁰, l'année 1620 vit l'émergence d'un phénomène sans précédent : la possibilité, pour les gens ordinaires, de discuter et de juger des événements politiques nationaux et internationaux par eux-mêmes³¹. A la cour, la faction protestante et anti-espagnole était également dominante, et comptait dans ses rangs deux des plus grands personnages du royaume : le duc de Buckingham, favori du souverain, et le prince Charles, héritier du trône, qui tentaient de gagner le roi à leur cause³².

Durant les dernières semaines de 1620, Jacques I^{er} avait maintenu une position ambiguë, tentant de préserver l'alliance avec l'Espagne, vers laquelle tendait toute sa politique internationale, tout en laissant cette dernière dans l'incertitude quant à une éventuelle aide militaire de l'Angleterre à Frédéric V³³. Mais ces perpétuels louvoiements contribuaient à dégrader l'atmosphère dans le pays, et surtout à Londres, où circulaient de nombreux pamphlets qui vilipendaient le roi, accusé de mépriser la cause protestante, ainsi que les Espagnols, l'ambassadeur Gondomar en tête, qui l'"ensorcelaient"³⁴ ; le 3 décembre 1620, l'ambassade d'Espagne avait dû être protégée des mécontents par une milice armée.

De nombreuses raisons concouraient à expliquer une réticence de la part du souverain à défendre la cause protestante en Europe³⁵, et tout d'abord son désir de

³⁰ Il s'agissait en fait de traductions de journaux hollandais.

³¹ Sarah Pearl, "Sounding to Present Occasions : Jonson's Masques of 1620-5", in David Lindley éd., *The Court Masque, op. cit.*, p. 61.

³² À ce sujet, voir D. H. Willson, *King James VI and I*, Londres, Jonathan Cape, 1956, p. 410.

³³ Le roi avait été vexé par l'offensive militaire espagnole au Palatinat à un moment où l'ambassadeur Gondomar l'assurait que son pays n'interviendrait pas dans les territoires de son gendre ; aussi avait-il laissé entendre au représentant de Philippe III qu'il pourrait bien se laisser convaincre par les Hollandais de combattre les troupes catholiques dans les Flandres, et il n'avait pas empêché certains préparatifs militaires allant dans ce sens (S. J. Houston, *James I*, Londres, Longman, coll. "Seminar Studies in History", 1995 [1973], p. 75-76).

³⁴ Martin Butler, "Ben Jonson's *Pan's Anniversary* and the Politics of Early Stuart Pastoral", art. cité, p. 380.

³⁵ Sans doute aussi Jacques I^{er} s'inquiétait-il de l'incapacité de son royaume à s'engager dans un conflit de longue durée, financièrement éprouvant, ainsi que de la supériorité numérique des catholiques en Europe. En outre, il mesurait probablement mieux que la plupart de ses contemporains le manque d'unité et de confiance qui régnait entre les différents peuples protestants, en Allemagne notamment. Il conservait également de

rester en toute occasion *rex pacificus*, l’arbitre par excellence de la paix internationale. Mais un autre facteur semble avoir été prédominant : Jacques est alors un homme fatigué, prématurément vieilli par la maladie, et plus sensible que jamais à toute contestation de son pouvoir. Il perçoit fort bien la tendance croissante des protestants radicaux à s’ingérer dans les affaires politiques, aussi n’a-t-il nulle envie de s’engager dans une guerre au profit d’une cause qui n’est pas celle du pouvoir royal, et qui nécessite la coopération d’un Parlement dont il sait qu’il lui sera plus hostile que jamais. En décembre 1620, excédé par les affaires liées à la guerre et notamment par la nouvelle habitude contractée par ses sujets de discuter de politique étrangère, il fait interdire par proclamation tout “excès de discours prolixes et licencieux sur les affaires d’État”, sous peine de sévères punitions³⁶. Il rappelle par là que la conduite de la politique étrangère appartient tout entière au domaine de la prérogative royale.

C’est à la même époque que l’ambassadeur de Venise, Girolamo Lando, s’étonne de l’intérêt nouveau que semble prendre le roi à faire représenter des masques à la cour, ce qu’il assimile, et il n’est pas le seul, à un désir de retrait des affaires publiques³⁷. Cette manière de réduire le masque à un divertissement superficiel et de lui nier toute dimension politique a d’ailleurs perduré jusqu’au vingtième siècle. Pourtant, on pourrait réfuter cette vision des choses : au contraire, Jacques I^{er} ne comprenait-il pas plus que jamais qu’il lui était possible de se servir du masque comme d’un véhicule d’expression de ses idées et de ses choix politiques ?

Le contexte immédiat des deux représentations de *Pans Anniversarie* semble légitimer cette hypothèse. La première eut lieu le 6 janvier 1621 en présence du maréchal de Cadenet, ambassadeur extraordinaire de Louis XIII et frère de son favori du moment, le connétable de Luynes. La France, témoin de la

l’animosité envers l’électeur palatin, qui s’était rendu doublement coupable en acceptant la couronne de Bohême, bafouant les principes de légitimité monarchique dont son beau-père se faisait le plus ardent défenseur et menaçant la paix internationale, notamment les relations amicales de l’Angleterre avec son alliée espagnole.

³⁶ “ A Proclamation against excesse of Lavish and Licentious Speech of matters of State ”, in J. F. Larkin et P. L. Hughes éd., *Stuart Royal Proclamations*, Oxford, 1973- , vol. 1, *James I, 1603-1625*, p. 495.

³⁷ “[...] the older his majesty grows the more he takes pleasure in what he did not care for when young ” (*Calendar of State Papers Venetian, 1619-1621*, p. 533-534 ; cité par Martin Butler dans “ Ben Jonson’s *Pan’s Anniversary* and the Politics of Early Stuart Pastoral ”, art. cité, p. 388).

Guillaume Forain

dégradation des relations anglo-espagnoles, considérait le moment opportun pour affaiblir la position internationale de l'Espagne en se rapprochant du royaume des Stuarts, et Cadenet venait offrir au prince Charles la main d'une des sœurs de son maître, Henriette-Marie. Il venait également proposer le soutien de son pays à l'Angleterre dans l'éventualité où cette dernière s'engagerait sur la voie de la guerre, en échange de quoi le roi Jacques devrait fermer les yeux sur la persécution des huguenots de La Rochelle. Cet appui inespéré de la France contre l'Espagne avait renouvelé les espoirs des partisans d'une intervention armée dans le Palatinat ; à la cour, Cadenet fut accueilli avec force amitiés. Mais l'ambassade fut un échec : Jacques I^{er} refusait décidément de s'engager dans le conflit ; il le fit comprendre au maréchal lors d'une audience privée qui se révéla désastreuse. Cadenet était-il préparé à cet événement ? Quelque temps auparavant, *Pans Anniversarie* avait déjà esquissé la future réponse du roi à l'ambassadeur : bien que composé alors que l'on ignorait encore tout de la venue de ce dernier, le masque fut le principal et le plus officiel des divertissements donnés en son honneur. Lors de sa représentation, Cadenet était assis aux côtés du souverain dans la somptueuse Salle des Banquets nouvellement élevée par Inigo Jones, dans laquelle nul n'avait été admis qui n'eût au moins le rang de baron³⁸. Dans un contexte si officiel, on a peine à croire que les spectateurs aient considéré *Pans Anniversarie* comme un spectacle léger et sans conséquences. Le masque, qui tournait les Protestants en dérision, semblait suggérer que l'offre de la France n'intéressait pas le roi, et que ce dernier n'avait pas l'intention de suivre le parti belliciste.

Comme pour confirmer la relation étroite qui existait entre la politique royale à venir et le message de *Pans Anniversarie*, ce dernier fut donné à nouveau le 6 février, alors que résidaient alors à Londres six ambassadeurs dépêchés par les Provinces-Unies, qui voulaient décider l'Angleterre à attaquer les Flandres espagnoles avec elles pour faire contrepoids à l'invasion du Palatinat par les catholiques. Mais les Hollandais n'y furent pas invités : ils durent se contenter d'assister à un masque plus modeste, installés loin du roi³⁹, tandis que *Pans Anniversarie* régala l'ambassadeur d'Espagne, assis au côté de Jacques et entouré de tous les honneurs, ainsi que l'agent des Flandres espagnoles⁴⁰. Au vu du contenu

³⁸ *Ibid.*, p. 390.

³⁹ Ce masque, " A Masque of the Middle Temple ", fut donné à Whitehall le 13 février (John Finett, *Finetti Philoxenis*, Londres, 1656, p. 73-74 ; cité par M. S. Steele dans *Plays and Masques at Court During the Reigns of Elizabeth, James and Charles*, New Haven, Yale University Press, et Londres, Oxford University Press, 1926, p. 211).

⁴⁰ *Calendar of State Papers Venetian, 1619-1621*, p. 579 ; cité par Martin Butler dans " Ben Jonson's *Pan's Anniversary* and the Politics of Early Stuart Pastoral ", art. cité, p. 388.

du masque, tout cela paraissait destiné à montrer à toute la cour que le roi conservait entière sa sympathie pour l’Espagne – ce que les années à venir n’allaient pas démentir.

Une précision s’impose à ce stade de notre analyse : il serait largement excessif de considérer les masques de Jonson dans leur ensemble comme une armature de propagande entièrement asservie à Jacques I^{er}. Comme on l’a montré à maintes reprises depuis le nouvel historicisme, l’idéologie des masques de cour est beaucoup moins monolithique qu’on pourrait le croire : malgré leur dimension panégyrique, ils sont souvent l’occasion pour leurs auteurs ou leurs commanditaires d’exposer devant le monarque des idées opposées aux siennes⁴¹. Mais, comme nous le verrons, *Pans Anniversarie* résiste en grande partie à une telle analyse : il semble que Jonson se soit largement contenté, en cette occasion, de se faire l’écho de la position royale – bien qu’il reste impossible de déterminer s’il ne faisait qu’interpréter cette position ou si ses propos lui avaient été dictés par Jacques lui-même. Et c’est indéniablement la dimension pastorale du masque qui permet de mettre en relief son message politique.

2. “ PAN is our All ”⁴² ou l’Arcadie faite monarchie

À la lecture du masque, une idée s’impose avec force : tous les motifs de la pastorale se trouvent associés à l’idéologie monarchique de Jacques I^{er}, et ceci dès les premiers vers, chantés par trois nymphes qui répandent des fleurs en l’honneur de Pan. La première tirade du berger (v. 26-45), dans laquelle plus de trente espèces de fleurs sont mentionnées, semble avoir une valeur purement symbolique : elle place d’emblée le masque dans la tradition de la littérature pastorale, qui fait souvent usage de motifs floraux, et, plus spécifiquement de la pastorale à caractère panégyrique – ce passage rappelle, par exemple, l’églogue

⁴¹ La thèse du nouvel historicisme selon laquelle des points de vue différents, voire contradictoires sur une même question peuvent se rencontrer dans un même objet culturel a notamment été reprise, affinée et adaptée au masque de cour dans le dernier ouvrage collectif paru sur ce sujet, *The Politics of the Stuart Court Masque* (éd. David Bevington et Peter Holbrook, Cambridge, Cambridge University Press, 1998) ; lire l’introduction des deux éditeurs (p. 1-19) et l’article théorique déterminant de Martin Butler, “ Courtly Negotiations ” (p. 20-40).

⁴² *Ben Jonson*, vol. 7, op. cit., v. 192. Toutes les citations de *Pans Anniversarie* seront extraites de l’édition de Herford et de Simpson.

Guillaume Forain

d'avril du *Shepherd's Calendar* de Spenser (1579), dans lequel les fleurs sont des termes de comparaison qui servent à mettre en relief la beauté et la légitimité de la reine Élisabeth. Ici, les fleurs nommées semblent souvent choisies moins pour leurs qualités propres que pour leur association à la royauté⁴³. Elles doivent avant tout servir à embellir l'autel que les Arcadiens ont élevé à Pan ; et de toute évidence, ce dernier n'est autre que le roi Jacques, et l'Arcadie sa cour.

Il convient d'insister sur le traitement particulier qui est réservé à la figure de Pan dans ce masque. Jonson avait déjà identifié le roi à ce dieu dans des spectacles de cour plus anciens, notamment dans *The Althorpe Entertainment* et dans *Oberon*. Il s'agissait, conformément à la culture littéraire du temps, de la divinité de la tradition pastorale issue de l'hymne homérique à Pan, décrit comme un être assez fruste, synonyme de rire et de plaisirs sensuels, et considéré, comme tel, avec une certaine méfiance⁴⁴. Le poète avait fait fi de ces connotations critiques pour célébrer, à travers Pan, un Jacques I^{er} ami des plaisirs gaulois et des joies simples. Mais les temps avaient changé : les mœurs de la cour, ainsi que les scandales qui l'avaient éclaboussée durant les années précédentes, alimentaient des critiques de plus en plus nombreuses, qui en faisaient l'antre de tous les vices ; aussi le souverain et son entourage étaient-ils devenus fort susceptibles à toute remarque mettant leur moralité en doute. Jonson lui-même avait éprouvé cette susceptibilité trois ans auparavant, lors de la représentation du masque *Pleasure Reconciled to Virtue*⁴⁵. Aussi, pour ne donner matière à réprobation ni aux uns ni aux autres, se devait-il de présenter une image moralement irréprochable du roi et de la cour. Dans le masque de 1621, c'est dans une perspective largement stoïcienne qu'il réinterprète la figure de Pan : la phrase "*PAN is our All*" (v. 192) est directement inspirée de cette tradition, qui associait à tort l'étymologie du nom "Pan" au mot qui signifie "tout" en grec. Ce Pan stoïcien est une métaphore de la nature, une divinité universelle mystérieuse et omniprésente qui organise le monde. Comme dans *The Althorpe Entertainment*, Jonson purge le dieu de ses aspects négatifs, mais dans le masque de 1621, il s'agit de ses aspects les moins nobles (sa

⁴³ "*the Queene of May, [...] King-cups, [...] Flour-de-luces, Lillies, [...] Crowne-imperiall, Kings speare, [...] Meadowes Queene*" (v. 16, 31, 34, 36 et 41).

⁴⁴ C'est le cas, par exemple, dans l'églogue de décembre de *The Shepherd's Calendar*. Voir également *Ovid's Metamorphoses Englished* de George Sandys (1632) et *The Faithful Shepherdess* de John Fletcher (1610).

⁴⁵ Voir les nombreux commentaires des contemporains dans G. E. Bentley, *The Jacobean and Caroline Stage*, Oxford, Clarendon, vol. 4, p. 670-671. Jonathan Goldberg offre une analyse politique convaincante de l'échec de ce masque dans *James I and the Politics of Literature* (Stanford, Stanford University Press, 1989 [1983], p. 126-127).

simplicité un peu rude, attachement aux plaisirs terrestres), ceux-là mêmes qui définissaient le Pan du divertissement de 1603. Le dieu est à présent défini comme une puissance bienveillante, qui assure le bien-être matériel des Arcadiens en les préservant des intempéries et des maladies et en assurant la fécondité de leurs troupeaux (v. 192-203). Jonson songeait sans doute ici à certains rites de fertilité païens, qui prêtaient des pouvoirs similaires à la personne royale⁴⁶. Cette définition stoïcienne de Pan ne constituait pas une nouveauté absolue en Angleterre ; mais, comme le constate Martin Butler, c’était la première fois que l’on y recourait pour célébrer un monarque régnant⁴⁷. Ce Pan à la fois tout-puissant et généreux qui assure la sérénité aux Arcadiens était tout indiqué pour laisser entendre que Jacques, par son pacifisme, s’évertuait à rendre ses sujets heureux. Ce rapprochement entre Pan et le roi Stuart est d’autant plus frappant que dans le masque, la figure de Pan se teinte de connotations christiques : il est désigné comme “ *the best of shepherds* ” (v. 184), menant les Arcadiens et leurs troupeaux vers les plus riches pâturages. . En outre, selon W. T. Furniss, les hymnes des Arcadiens seraient directement inspirés de la Bible et de la liturgie anglicane⁴⁸. Cette dimension religieuse s’intègre parfaitement dans le cadre mystique des masques jonsoniens, qui font souvent référence à la nature quasi-divine de la royauté. Aussi, lorsque Pan est présenté sous l’aspect plus inquiétant d’un dieu vengeur, est-on tenté d’y lire un avertissement bien réel à ceux qui aspirent à s’occuper de politique étrangère. Les Béotiens en font l’expérience qui, en prétendant danser mieux que les Arcadiens sont menacés d’être transformés en moutons :

beware of presuming, or how you offer comparison with persons so neere Deities.
[...] let them come, and not expect the anger of a Deitie to pursue them, but meet them. [...] They shall be sheepe. (v. 154-155 et 237-240)

⁴⁶ W. T. Furniss, “ Ben Jonson’s Masques ”, in R. B. Young, W. T. Furniss et W. G. Madsden, *Three Studies in the Renaissance : Sidney, Jonson, Milton*, New Haven, 1958, p. 136. Furniss voit également dans l’intervention des Béotiens, menée par un homme d’épée, un dérivé de la *sword dance* traditionnelle, qui était elle-même, à l’origine, un rite de fertilité.

⁴⁷ “ Ben Jonson’s *Pan’s Anniversary* and the Politics of Early Stuart Pastoral ”, art. cité, p. 374. Pour une analyse plus détaillée de la figure de Pan dans l’Angleterre de la Renaissance, voir également Patricia Merivale, *Pan The Goat-God*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1969.

⁴⁸ “ Ben Jonson’s Masques ”, art. cité, p. 135 et 137.

Guillaume Forain

La paix de Pan n'est pas faiblesse : celui qui a comblé les Arcadiens de bienfaits peut aussi bien rendre leur vie difficile : “*But if he frowne, the sheepe (alas) / The Shepheards wither, and the grasse*” (v. 200-201). Le message du masque est clair ; pour mener une vie sans heurts, il faut accepter de plaire à Pan : “*strive, strive to please him*” (v. 203). Si le monde pastoral est présenté comme un idéal, Jonson insiste sur son caractère conditionnel, c'est-à-dire fragile : son existence est soumise à l'obéissance des Arcadiens à un pouvoir d'origine divine. Le poète rappelle ici aux courtisans qu'ils sont tenus, par devoir mais aussi pour leur propre intérêt, de respecter la suprématie du pouvoir royal⁴⁹.

Dans le masque, Pan représente l'autorité suprême et incontestée à laquelle les Arcadiens doivent allégeance ; aussi n'est-il pas étonnant que l'Arcadie soit définie, quant à elle, comme une communauté politique, un “*Common-wealth*” (v. 162). A l'exception d'Arcas, le chef des Arcadiens, que figure le prince Charles, les bergers ne sont pas présentés de manière individualisée ; ils n'ont d'identité qu'à travers leur appartenance à la communauté, dont la perfection est exprimée par une métaphore musicale : par l'union de tous ses membres et leur soumission à Pan, “*best of singers*” (v. 172), elle est une “*harmonie*” (v. 162). Il est donc légitime que les Arcadiens célèbrent le dieu pour “*the Musique of his peace*” (v. 68), et viennent renforcer cette harmonie en s'unissant par leurs danses aux divinités de la nature :

*See where the silver-footed Fayes doe sit,
The Nymphes of wood and water,
Each trees, and Fountaines daughter.
Goe take them forth, it will be good
To see some wave it like a wood,
And others wind it like a flood ;
In springs,
And rings,
Till the applause it brings,
Wakes Eccho from her seate,
The closes to repeate [...] (v. 208-218)*

⁴⁹ Comme l'avait rappelé Jacques I^{er} en décembre 1620, l'interdiction de discuter de politique étrangère ne s'étendait pas qu'aux plus modestes de ses sujets : “[We] straitly command [Our loving Subjects] *from the highest to the lowest*, to take heed, how they intermeddle [...] with causes of State” (“A Proclamation against excesse of Lavish and Licentious Speech of matters of State”, *op. cit.*, p. 496). C'est moi qui souligne.

Les danses des Arcadiens sont en phase avec la musique des sphères, à tel point que leurs festivités réveillent Écho, “*the truest Oracle on ground*” (v. 220) : de même qu’elles témoignent de la parfaite concordance de la vie arcadienne avec les éléments, grâce à l’enseignement de Pan, de même le masque, dédié au roi Jacques, est un reflet de l’organisation divine du monde et de la légitimité de la monarchie de droit divin.

Cette représentation d’un Pan dont les principes politiques sont fondés sur les lois naturelles permet de présenter la nature sous un jour nouveau. Nous avons vu que durant la première moitié du règne, Pan était associé, dans les spectacles de cour de Jonson, à une nature sauvage. C’est le cas, par exemple, dans le décor réalisé par Inigo Jones pour *Oberon* : les satyres du premier tableau, qui font de Pan le dieu de la licence, évoluent dans un paysage inquiétant, lunaire, fait de rochers, de pics élevés et pointus plongés dans l’obscurité ; bien que quelques arbres apparaissent, l’absence de végétation y est quasi-totale. Ce décor est destiné à préparer, par contraste, l’apparition soudaine du palais d’Obéron, chef-d’œuvre d’architecture qui représente l’Angleterre jacobéenne, c’est-à-dire la civilisation parvenue à son zénith⁵⁰. Rien de tel ici : la nature sur laquelle règne Pan est une campagne paisible, verdoyante, sans lignes brutales ; elle est une métaphore de la cour de Jacques I^{er}, modèle de vertu qui contraste avec les valeurs des citadins béotiens qui envahissent provisoirement la scène. Cette opposition n’a rien de traditionnel : en effet, c’était alors sur l’opposition entre la campagne, d’une part, et la ville ou la cour, de l’autre, que se fondait généralement la pastorale anglaise. Mais cette assimilation de la cour à la nature, si elle peut sembler paradoxale, est rendue parfaitement cohérente, parce que la nature représentée dans *Pans Anniversarie* a été modelée selon les codes culturels de la cour. Elle ressemble davantage au jardin d’un palais qu’à un véritable paysage rural : ordonnée selon des principes rigoureusement symétriques, circonscrite derrière l’arche richement décorée du proscenium, elle ressemble davantage à un tableau qu’à la campagne véritable⁵¹. Il s’agit d’une nature idéalisée, ordonnée par une providence bienveillante, qui illustre à merveille le principe de la légitimité naturelle de la

⁵⁰ Pour une analyse et une reproduction des principaux décors d’*Oberon*, voir Stephen Orgel, “ To Make Boards to Speak: Inigo Jones’s Stage and the Jonsonian Masque ” (*Renaissance Drama*, N. S. 1, 1968, p. 131-135).

⁵¹ Pour une reproduction des dessins de Jones pour *Pans Anniversarie* et pour le “ masque perdu ” de la Nuit des Rois de 1621, voir Stephen Orgel et Roy Strong, *Inigo Jones : The Theatre of the Stuart Court*, Londres, Berkeley et Los Angeles, Sotheby Park Bernet and University of California Press, 1973, vol. 1.

Guillaume Forain

monarchie tel qu'il est exprimé par Jacques I^{er}, ainsi que la nécessaire sujétion des courtisans au souverain.

Annabel Patterson estime que dans l'Angleterre des deux premiers Stuarts, la pastorale devint la principale – pour ne pas dire l'unique – expression artistique des bienfaits de la paix royale⁵². Certes, il était déjà d'usage, dans l'imaginaire culturel des années 1603-1620, d'associer le thème de la paix à une nature paisible et harmonieuse. Mais la nature évoquée était souvent plus géorgique que bucolique : décrite comme une terre féconde, cultivée et labourée par des fermiers, elle ressemblait fort à la campagne anglaise d'alors⁵³. Dans *Pans Anniversarie*, le rapport à la nature est tout autre : les Arcadiens sont des pâtres, non des laboureurs, et sans la bonne volonté du dieu, ils ne pourraient dominer la nature et en tirer une quelconque subsistance. Ils sont tels que Jacques I^{er} rêve ses sujets : entièrement dépendants de leur maître.

Dans *Pans Anniversarie*, la pastorale a donc une fonction largement allégorique. Certes, Jacques I^{er} voyait avec méfiance la croissance de la population à Londres, et exhortait constamment les membres de la noblesse et de la *gentry* à demeurer dans leurs terres pour y maintenir l'hospitalité traditionnelle⁵⁴. Mais ici, il n'est pas vraiment question de prôner un retour à la campagne ; il s'agit avant tout de formuler une idéologie dans un cadre esthétique qui la mette en valeur. C'est donc un univers pastoral entièrement adapté à un panégyrique solennel de la monarchie de droit divin qui est mis en scène dans le masque. Cela n'était pas nouveau en soi, mais c'était la première fois qu'un rapport aussi systématique entre la pastorale et les idées politiques de Jacques I^{er} était présenté dans un masque de cour.

⁵² “ The relationship between culture and national and internal peace [...] became under the Stuarts virtually synonymous with pastoral ” (*Pastoral and Ideology: Virgil to Valéry*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1987, p. 134).

⁵³ Ainsi, dans une brochure publiée anonymement en 1618, Thomas Middleton célèbre la paix jacobéenne en ces termes : “ *the frolic countryman opens the fruitful earth and crops his plenty from her fertile bosom* [...] ” (Malcolm Smuts, “ Concepts of Peace and War in Stuart Court Culture ”, art. cité, p. 219).

⁵⁴ Voir notamment son discours de 1616 à la Chambre étoilée (*Political Works, op. cit.*, p. 343-344).

3. Des Béotiens dans le masque : “ too pure an aire for so grosse Braines ”⁵⁵

De même que la pastorale, le masque est fondé sur un contraste philosophique entre deux mondes : celui des courtisans et de leurs vertus, réelles ou idéales, et celui de personnages aux valeurs contraires à celles de cette communauté, et qui la menacent. Ainsi, dans *Pans Anniversarie*, les Arcadiens sont opposés aux Béotiens, dont la littérature classique a fait leurs traditionnels ennemis. Dans le masque jonsonien, ce dualisme philosophique s’était progressivement converti en un dualisme de forme, et plus précisément, à partir de 1609, en une division en antimasque et en “masque principal” (*main masque*). Dans tous les cas, le masque était régi par une logique dialectique : présentation de ce qui s’oppose à la perfection de la cour, puis disparition ou soumission de toute opposition avec l’arrivée des *masquers* sur scène⁵⁶. Souvent, les personnages de l’antimasque incarnaient des passions auxquelles les courtisans étaient susceptibles de succomber, et qu’ils devaient vaincre afin que triomphât la vertu et qu’advînt le masque principal⁵⁷. Tel n’est pas le cas dans *Pans Anniversarie* ; de toute évidence, les Béotiens représentent des individus et des valeurs qui sont extérieurs au monde de la cour, ou tout du moins qui sont censés l’être : ils semblent évoquer les partisans d’une intervention armée dans le Palatinat et leur protestantisme offensif.

De fait, les Béotiens sont principalement caractérisés par leur attitude belliqueuse. Leur représentant est un maître d’armes qui fait irruption sur scène alors que les rites à Pan s’appêtent à être célébrés, envahissant littéralement le territoire des Arcadiens pour les provoquer, avec le désir avoué de les ridiculiser et de les anéantir :

certaine bold Boyes of *Bæotia* [...] are come to challenge the *Arcadians* at their owne sports, call them forth on their owne holy-day, and Daunce them down on their owne Greene-swarth. [...] if singing, you shall be sung downe, if dauncing, daunc’d downe. There is no more to be done with you, but know what ; which it is;

⁵⁵ V. 251.

⁵⁶ C’est dans *The Masque of Queenes* (1609) que Jonson présente, pour la première fois, deux mondes symétriques et antithétiques : l’antimasque des sorcières, et le “masque principal” des reines.

⁵⁷ Ainsi, dans *The Haddington Masque* (1608), Vénus, qui représente la sexualité débridée, doit accepter de suivre les décrets d’Hymen : sans éradiquer l’amour physique, il faut en contrôler les dérives potentielles en le soumettant à la sanction sociale du mariage, dont ce masque est une apologie.

Guillaume Forain

and you are in smoke, gone, vapour'd, vanish'd, blowne, and [...] in a word of two sillables, Nothing (v. 57-60 et 73-77).

Cette brusque apparition d'étrangers, et, qui plus est, de citadins, dans le monde arcadien n'a rien d'un *topos* littéraire ; et elle est d'autant plus remarquable que depuis 1609, il était devenu fort rare de voir les personnages de l'antimasque et du masque principal apparaître en même temps sur scène – dans l'univers philosophique du masque jonsonien, le bien et le mal ne pouvaient coexister. Cette innovation revêt donc une valeur hautement symbolique : les personnages de l'antimasque n'apparaissent plus comme des passions humaines qui doivent être surmontées par les courtisans, c'est-à-dire comme des composantes inhérentes au monde de la cour-Arcadie, mais comme une agression illégitime commise par des individus qui n'ont pas droit de cité dans ce monde aux valeurs pacifiques.

L'incompatibilité des Béotiens avec ces valeurs est d'autant plus évidente qu'elle se traduit, dans le masque, par l'opposition très marquée entre deux genres. En effet, le rejet des festivités arcadiennes et la référence à Epaminondas, le plus grand des généraux thébains (v. 99-100), semblent indiquer que les Béotiens se définissent selon des valeurs épiques, qui, par définition, sont antithétiques des valeurs pastorales. Pourtant, les Béotiens n'apparaissent jamais comme dangereux, parce que leurs propos et leur attitude, qu'ils voudraient héroïques, sont systématiquement tournés en ridicule : le contraste entre masque et antimasque prend donc l'aspect d'un contraste entre pastorale et burlesque. Cela est visible dès l'irruption du maître d'armes, qui s'écrie : “ Roome ” (v. 52), ce qui le place d'emblée dans la tradition comique nationale du *folk drama*⁵⁸. Ses propos excessifs font de ce personnage un fanfaron dont le manque de courage est révélé à la première menace qui pèse sur lui : pris de peur à l'idée d'être transformé en mouton, il supplie qu'on l'épargne (v. 242-243). En fait, loin d'être de nobles héros, les Béotiens semblent tout droit sortis du petit peuple de Londres : le nom Epaminondas, qui n'apparaît que sous la forme tronquée d'“ Epam ”, est porté par un étameur (v. 96-100) ; la petite troupe compte, en outre, un arracheur de dents, un jongleur, un moissonneur, un réparateur de soufflets, un marchand d'allumettes, un horloger et un fabricant de souricières (v. 97-131)⁵⁹. Ces personnages ont d'ailleurs perdu tout aspect humain ; par une réduction métonymique typique des

⁵⁸ Joseph Loewenstein, *Responsive Readings, op. cit.*, p. 127. Pour une définition du *folk drama*, voir François Laroque, *Shakespeare et la fête, op. cit.*, p. 54-59.

⁵⁹ Plusieurs de ces personnages se retrouvent d'ailleurs dans les comédies de Jonson (voir par exemple l'étameur dans *A Tale of a Tub*, I.3, et le moissonneur et le fabricant de souricières de *Bartholomew Fair*, II.4).

comédies de Jonson, ils sont définis par leur seule profession, qui conditionne jusqu’à leur apparence physique : un calembour fait de l’étameur “un homme de métal”⁶⁰ (v. 98), le jongleur peut mouvoir ses membres avec une telle agilité qu’il semble avoir perdu toute apparence humaine, et le réparateur de soufflets a les pieds déformés. Les Béotiens ressemblent à des objets qui prennent la forme qu’on leur donne et qui nécessitent une aide extérieure pour fonctionner normalement : leurs pieds ont été taillés pour être tous identiques ; ils ont besoin du réparateur de soufflets pour respirer, du marchand d’allumettes pour rester chauds, et de l’horloger pour être à l’heure. Leur aspect comique se trouve renforcé par le contraste qui existe entre leur idiome et celui des Arcadiens : alors que ces derniers chantent en vers iambiques rimés, les Béotiens parlent une prose ordinaire qui convient peu au noble cadre des fêtes arcadiennes ; leurs propos sont d’ailleurs, en plusieurs occasions des citations littérales des comédies de Jonson⁶¹. Dans *Pans Anniversarie*, la comédie réduit l’épopée à une forme de burlesque inoffensif qui, comme tel, devient compatible avec la pastorale, mais doit se soumettre à ses conventions. Ce triomphe générique de la pastorale sur l’épopée semble annoncer l’issue politique de la bataille amorcée dans le monde réel : le pacifique Jacques I^{er} saura démontrer leurs torts aux séditionnaires qui veulent la guerre.

En effet, cette présentation comique des Béotiens vise à mettre l’accent sur le caractère illégitime de leurs prétentions : s’ils désirent vaincre les Arcadiens dans un concours de danse, ils ne tardent guère à montrer qu’ils n’en ont pas les capacités. Ceci constitue manifestement une allusion au peuple anglais, qui, selon Jacques I^{er}, prétend déterminer la politique étrangère alors que qu’il n’y entend goutte. Le maître d’armes affirme que le groupe compte dans ses rangs un ancien homme politique, mais celui-ci est devenu un simple fabricant de pièges à souris ; le “philosophe” est ainsi désigné parce qu’il est vraisemblablement le seul des Béotiens à savoir lire et écrire (v. 141-143). Leur mentor, quant à lui, est un tailleur qui s’est improvisé prophète (v. 132) et qui, à défaut, semble-t-il, de savoir lire, interroge l’avenir sur de vieilles tapisseries. Utiliser le mot “*prophet*” n’avait rien d’innocent à une époque où se multipliaient les *prophesyings*, ces réunions où des pasteurs qui se prétendaient inspirés interprétaient la Bible dans une perspective apocalyptique hostile au pouvoir établi. Si, comme Martin, Butler l’avance, *Pans Anniversarie* a été représenté pour la Nuit des Rois de 1621, il s’agirait là du

⁶⁰ L’homophonie entre “mettle” (courage, trempe) et de “mettall” (c’est d’ailleurs ce dernier mot qui apparaît dans le Folio de 1640), sur laquelle joue Jonson, était fréquemment exploitée dans les pièces de l’époque (cf. *Measure for Measure*, I.1.48).

⁶¹ Voir le commentaire sur *Pans Anniversarie* par Herford et Simpson dans *Ben Jonson, op. cit.*, vol. 10, p. 610-611.

Guillaume Forain

personnage auquel pense John Chamberlain lorsqu'il écrit que l'on s'est moqué d'un puritain à la cour⁶². Dans ce cas, il ne pouvait apparaître aux spectateurs que comme une caricature de ce clergé contestataire⁶³. Le tailleur indique d'ailleurs à ses fidèles comment "conquérir", ("conquer", v. 135), un maître-mot pour les puritains qui prônaient une certaine agressivité politique⁶⁴. La plupart des Béotiens paraissent incapables de penser par eux-mêmes, aussi sont-ils une proie facile pour le tailleur, dont ils admirent les discours sans même les comprendre, comme semble le révéler le psittacisme du maître d'armes :

[he] bids us goe on crosse-leg'd, or however thred the needles of our owne happiness, goe through-stitch with all, unwind the clew of our cares, he hath taken measures of our mindes, and will fit our fortune to our footing (v. 136-140).

Le tailleur a complètement endoctriné ces gens, dont il a fait ses doubles grotesques, prêts à exécuter ses moindres commandements : s'il s'est emparé de l'esprit des Béotiens, le moissonneur, lui, est chargé de "réformer" – le mot est significatif – leurs pieds (pour leur faire prendre même forme). Nulle part mieux qu'ici ne sont exprimées l'ignorance et la crédulité du petit peuple anglais, mais aussi la tyrannie des radicaux protestants, qui entendent lui imposer leur propre système de références. Il n'est donc nullement surprenant qu'à la fin du masque, Jonson fasse de la stupidité des Béotiens – ce *topos* de la littérature pastorale – le symbole même de leur pays :

Now let them returne with their solide heads, and carry their stupiditie into *Bæotia*, whence they brought it, with an embleme of themselves, and their Countrey (v. 248-250).

En outre, comme pour distinguer mieux encore les Béotiens des Arcadiens, Jonson les érige en représentants agressifs d'une culture vulgaire qui est tout l'opposé de la culture raffinée de leurs paisibles hôtes, et qu'incarne leur spectacle, destiné à supplanter celui des *masquers*. Il est frappant de constater à quel point ce spectacle

⁶² " On Twelfth Day [there was a] maske [...] which was handsomely performed, but that there was a puritan brought in to be flowted and abused, which was somewhat unseemly and unseasonable, specially as matters now stand with those of the religion in France " (*The Letters of Chamberlain*, éd. N. E. MacClure, Westport, Conn., Greenwood Press, 1979 [1939], vol. 2, p. 333).

⁶³ De plus, le prophète est tailleur, et les métiers du textile étaient connus, à l'époque, pour favoriser le protestantisme radical (voir le commentaire sur les vers 132-133 dans *Ben Jonson, op. cit.*, vol. 10, p. 610-611).

⁶⁴ Il s'agit d'une référence biblique tirée du *Book of Revelation* (6,2).

prétend ressembler à un masque : non seulement les danses, qui rassemblent l’essentiel de la troupe, en sont la pièce maîtresse, mais les autres aspects du masque y sont tous représentés – la musique, jouée par l’étameur sur sa timbale, un substitut de mise en scène, avec les tours du jongleur, et la poésie, le maître d’armes ayant longuement expliqué les raisons de l’arrivée inattendue des Béotiens en Arcadie et décrit chacun des intrus⁶⁵. Le prétexte, ou *occasion*, a été fourni par le tailleur, qui détermine quel est le moment le plus propice à de victorieuses conquêtes pour les Béotiens, et l’éternité à laquelle aspire le masque⁶⁶ est prise en compte par le “ philosophe ”, qui s’appête à noter par sténographie les danses de la compagnie pour en faire un “ memoriall ” (v. 143-145). Mais ce spectacle n’est qu’une imitation grotesque des festivités des Arcadiens, avec lesquelles il ne peut prétendre rivaliser ; témoin l’apparence ridicule des Béotiens, qui contraste avec la dignité et la noblesse des *masquers*, témoin leurs danses – sans doute des danses populaires comme la morrisque – , mais également leur musique, une suite bruyante de battements identiques rappelant le charivari de Mardi gras, et non la musique harmonieuse et élaborée qui accompagne les rites des Arcadiens : “ *Pam, pam, pam* [...] That’s the straine ” (v. 99-100)⁶⁷. Ce spectacle ressemble bien plus aux réjouissances du petit peuple anglais qu’aux divertissements prisés par la cour. D’ailleurs, les Béotiens n’apprécient pas les chants et les danses de leurs hôtes contraints : “ They looke for some sheepish devises here in *Arcadia*, not these ” (v. 233-234). Comme l’indique le mot “ devises ” – qui signifie spectacle, mais aussi masque – , les Béotiens boudent les rites solennels et compliqués de cet univers pastoral dont ils ne comprennent pas les valeurs philosophiques, et, ce qui est sous-entendu, politiques. De même que, pour eux, la guerre vaut mieux que la paix, de même un spectacle pastoral se doit d’être adapté aux goûts simples des joyeux compères qu’ils sont – “ mad merry Greekes, Lads of life ” (v. 86-87), “ Gamesters ” (v. 231). Cela n’est pas sans faire écho au monde réel : l’indifférence des Béotiens pour les réjouissances des Arcadiens rappelle celle du peuple anglais pour la pastorale de style élevé, évoquée par John Fletcher dans l’avertissement au

⁶⁵ Dans le masque médiéval (appelé “disguising” ou “mumming”, puis “mask”), des personnages costumés apparaissaient dans la salle où se trouvaient le souverain et ses proches et leur rendait hommage en silence ; puis les deux groupes dansaient séparément. Etant donné la nature allégorique de ce spectacle, on prit peu à peu l’habitude de l’introduire par un discours ou une sorte de débat à teneur littéraire. Dans une large mesure, le masque jonsonien est une forme très élaborée de ce divertissement.

⁶⁶ Voir, à ce sujet, la préface de Jonson au masque *Hymenæi* (1606), v. 6-19.

⁶⁷ Les fragments musicaux des masques qui nous sont parvenus sont consignés dans A. J. Sabol, *Four Hundred Songs and Dances for the Stuart Court Masque*, Providence, Rhode Island, Brown University Press, 1978.

Guillaume Forain

lecteur qui précède le texte de *The Faithful Shepherdess*, où il affirme que l'échec de sa tragi-comédie doit être imputé à l'ignorance et à la trivialité du public populaire, pour qui la pastorale doit fleurir bon l'humour rustique des fêtes de village⁶⁸. En prétendant imposer aux Arcadiens leurs propres normes esthétiques, les Béotiens rappellent peut-être la "réforme" protestante du masque de cour envisagée par un Daniel et un Greville. A ce propos, peut-être peut-on voir dans le "philosophe" une caricature des écrivains protestants radicaux dont le renom se fondait sur l'admiration des couches populaires, ces mêmes écrivains qui prétendaient s'approprier la pastorale au profit de leur cause politique, et notamment George Wither, que Jonson raillera bientôt dans un autre masque⁶⁹.

Les Béotiens ont montré toute l'étendue de leur vulgarité et de leur ignorance ; il est temps pour les Arcadiens de réagir, et le berger signifie aux intrus qu'il est temps pour eux de partir :

your folly may deserve pardon, because it hath delighted : But, beware of presuming, or how you offer comparison with persons so neere Deities. Behold where they are, that have now forgiven you, whom should you provoke again with the like, they will justly punish that with anger, which they now dismiss with contempt. Away. (v. 153-158)

Il faut ici évoquer le contexte des deux représentations de *Pans Anniversarie* : la Nuit des Rois et Mardi gras marquaient deux jours de fêtes qui étaient traditionnellement synonymes de renversement de la hiérarchie sociale, et pendant lesquels on pouvait se moquer à plaisir du pouvoir en place. C'est dans ce cadre que l'irruption des Béotiens en Arcadie fait pleinement sens : elle apparaît notamment comme la transposition d'une coutume spécifique à Mardi gras selon laquelle le peuple se ruait dans les théâtres, forçait les acteurs à jouer des morceaux de ses pièces préférées, et, s'il n'était pas satisfait, mettait tout à sac⁷⁰. Le caractère exceptionnel de la date autorisait de telles pratiques, et ce caractère se retrouve

⁶⁸ " It is a pastoral tragi-comedy, which the people seing when it was played, having ever had a singular gift in defining, concluded to be a play of country hired shepherds in gray cloaks, with curtailed dogs in strings, sometimes laughing together, and sometimes killing one another ; and missing Whitsun-ales, cream, wassail, and morris-dances, began to be angry " (cité par François Laroque dans *Shakespeare et la fête*, op. cit., p. 47).

⁶⁹ Deux ans seulement séparent *Pans Anniversarie* du masque *Time Vindicated to Himselfe and to his Honors*, dans lequel Jonson fera une violente satire de George Wither sous les traits de Chronomastix, écrivain de tendance puritaine à la culture littéraire indigente, fort apprécié de la populace.

⁷⁰ François Laroque, *Shakespeare et la fête*, op. cit., p. 106.

dans le masque de Jonson, puisque les Béotiens, qui viennent troubler les fêtes pour Pan, sont tolérés par leurs hôtes. Mais l’autorité politique, si elle pouvait, comme les Arcadiens, s’amuser elle-même de ces désordres sur le moment (v. 153), ne les tolérerait que provisoirement. Prétendre rivaliser plus avant avec le pouvoir légitime, c’était risquer d’être châtié : c’est cette idée que l’on retrouve en substance dans le discours du berger. Aussi les derniers mots du masque tirent-ils les conséquences de l’épisode des Béotiens en exhortant les courtisans-Arcadiens à se méfier de leurs inférieurs sociaux ; si une certaine liberté peut leur être accordée en de rares occasions, il faut veiller avant tout à les surveiller, à les contrôler, afin de préserver la société du désordre :

doe not trust your hirelings [...]
See, yond’ they goe, and timely doe
The office you have put them to,
But if you often give this leave,
Your sheepe, and you they will deceave. (v. 274-278)

Protégé par Pan, le monde pastoral triomphe donc. Mais cette victoire n’entraîne pas la réhabilitation des vaincus : les Arcadiens n’éprouvent aucun désir d’éduquer les Béotiens, de les aider à décoder les conventions qui régissent leur monde pour les rendre meilleurs ; témoin de leur incompréhension des rites de ses congénères, le berger les force à quitter l’Arcadie sans explication. En d’autres termes, l’univers de la pastorale est récupéré au profit de la seule culture de cour, et prend par-là un aspect idéologique : seuls ceux qui comprennent ses conventions sont véritablement en mesure de participer à la vie politique ; et ces élus si fortunés ne peuvent appartenir qu’à l’entourage du souverain. Si les affaires étrangères relèvent des “ mystères d’Etat ”, “ no Theames or subjects fit for vulgar persons, [being] far beyond their reach or capacitie ”, comme Jacques I^{er} l’avait rappelé en décembre 1620⁷¹, de la même manière, l’univers arcadien demeure, par définition, interdit aux Béotiens, dont la proverbiale stupidité est présentée comme simplement irrémédiable : “ This is too pure an aire for so grosse Braines ” (v. 250-251). Peut-être même peut-on penser que cette pastorale curialisée a une valeur avant tout symbolique, en ce sens qu’elle est prisée autant pour le plaisir artistique qu’elle procure en elle-même que pour ce qu’elle *signifie* – l’idée d’un code qui doit demeurer inaccessible aux non-initiés, c’est-à-dire à tous ceux qui n’appartiennent pas au monde clos de la cour. L’esthétique pastorale se fait ici esthétique du secret et de l’exclusivité sociale.

⁷¹ “ A Proclamation against excesse of Lavish and Licentious Speech of matters of State ”, *op. cit.*, p. 495.

Conclusion – masque de cour et pastorale : succès et limites

En proposant de nouveaux paramètres idéologiques pour interpréter la pastorale, *Pans Anniversarie* illustre à merveille l'évolution de la culture de cour dans les dernières années du règne de Jacques I^{er} et pose déjà les jalons du masque caroléen. En effet, si les thèmes et les motifs pastoraux innervent *Pans Anniversarie* de part en part, c'est moins la pastorale qui structure et modifie la forme et l'esprit du masque que ce dernier qui adapte, asservit la pastorale à ses propres fins politiques. Cela n'a d'ailleurs rien de surprenant à une époque où les intellectuels se définissent de plus en plus en termes esthétiques⁷² et où la polarisation entre Jacques I^{er} et ses opposants se double d'une polarisation entre culture de cour et culture populaire, chacune jetant son dévolu sur certaines formes esthétiques pour en faire des instruments au service de sa seule idéologie. Ainsi, à partir de *Pans Anniversarie*, et en quelques années, la pastorale va être entièrement récupérée au profit de l'idéologie monarchique⁷³.

Il est plus que probable que Jacques I^{er} a applaudi à ce masque pastoral : il semblait alors rêver, en effet, d'un univers culturel qui se fît l'écho de ses idées politiques, et dans lequel il se sentît parfaitement à son aise. On peut se demander si ce masque ne contribua pas à façonner l'imaginaire du roi : ainsi, c'est sous les traits de Pan que ce dernier se peint quand en 1623, lors du séjour du prince Charles et de Buckingham en Espagne, il fait circuler à la cour un poème par lequel il veut rassurer les esprits sur les conséquences de cet événement⁷⁴. Son discours est similaire à celui du masque de Jonson ; les habitants de l'Angleterre-Arcadie doivent faire confiance à Pan, leur maître, pour régler seul les problèmes qui les préoccupent :

⁷² Voir l'introduction de David Norbrook à *Poetry and Politics in the English Renaissance*, *op. cit.*, p. 1-17.

⁷³ A partir de Charles I^{er} surtout, les opposants au pouvoir royal abandonneront la pastorale, à laquelle il préféreront le registre géorgique (voir Annabel Patterson, *Pastoral and Ideology*, *op. cit.*, p. 138).

⁷⁴ Alors que Jacques était en pleines transactions avec l'Espagne pour marier son fils à l'une des infantes, Charles et Buckingham s'étaient enfuis d'Angleterre à l'insu de tous – y compris du roi – pour se rendre à Madrid, dans l'espoir d'obtenir la main de la jeune fille au plus vite. Cette escapade ne contribua pas peu à l'échec des négociations pour un mariage qui était, du reste, for impopulaire en Angleterre.

“ Culture de cour et idéologie : de l’usage de la pastorale... ”

Whatt : suddayne Chance hath darkt of late
 The glorye of th’ Arcadian State
 The ffleecye fflockes, reffuse to feede
 The Lambes to playe the Ewes to breede.
 The Altares smoak the Offringes Burne
 That Jacke and Tom⁷⁵, may safe Returne.

[...]

Kinde Sheappeardes, that have lov’d them longe
 bee not soe rashe, in Censuring wronge
 Correct your ffeares, leave off to murne,
 the Heavens will favour there returne,
 Remitt the Care, to Royall Pan
 Of Jacke his Sonne, and Tom, his Man⁷⁶.

Si Jonson épure la pastorale de sa veine populaire pour l’intégrer au monde exclusif du masque de cour, c’est parce qu’il semble avoir pris conscience de ce que Leah Marcus qualifie de “paradoxe d’Etat” – l’identification de la monarchie jacobéenne à la culture populaire, dont elle est précisément l’une des cibles principales⁷⁷. Il n’est pas fortuit que ce paradoxe se soit révélé en tant que tel au tournant des années 1620, alors que les tensions politiques entre le parti du roi et l’ensemble du pays sont devenues plus ou moins irréconciliables : dans *Pans Anniversarie*, le concept néo-historiciste d’“endiguement” (*containment*) par l’ordre établi de toute opposition⁷⁸ est quelque peu mis à mal. Les valeurs de l’antimasque menacent trop le monde du masque principal pour être simplement canalisées par lui : elles doivent être proprement éradiquées. Jonson avait compris qu’opérer une synthèse entre différentes lignes politiques, comme il avait tenté de le faire dans plusieurs de ses précédents masques, était devenu une impossible gageure. Aussi n’y a-t-il point ici de négociation entre des tendances idéologiques divergentes, et encore moins de conciliation : évidée de toute référence critique au roi, la pastorale vient réaffirmer la dimension panégyrique du masque et présenter l’image illusoire d’une cour unie autour de la figure monarchique et insensible aux préoccupations du reste du pays. Jonson feint de penser que le militantisme

⁷⁵ Charles et Buckingham.

⁷⁶ Cité par Annabel Patterson dans *Pastoral and Ideology*, *op. cit.*, p. 146.

⁷⁷ *The Politics of Mirth*, *op. cit.*, p. 3.

⁷⁸ Stephen Greenblatt, “Introduction”, in Stephen Greenblatt éd., *The Power of Forms in the English Renaissance*, Norman, Okla., Pilgrim, 1982, p. 4 ; “Invisible Bullets : Renaissance Authority and its Subversion”, in Alan Sinfield et Jonathan Dollimore éd., *Political Shakespeare : New Essays in Cultural Materialism*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985, p. 18-47.

Guillaume Forain

protestant est absent du monde de la cour, et l'assimile cavalièrement à la culture populaire, jusque là défendue par le roi : tous deux sont rejetés comme un seul et même objet hors du masque. En dernière analyse, la pastorale apparaît ici comme une métaphore de toute culture, venant illustrer l'idée que ce qu'on appelle culture populaire n'est en fait qu'un mélange d'ignorance et de vulgarité⁷⁹, et prétendant ainsi ôter toute crédibilité aux prétentions des ennemis de la politique royale. La faction anti-espagnole de la cour ne pouvait manquer de se sentir visée par le spectacle des Béotiens, qui tournait en dérision le parti protestant belliciste en l'identifiant aux classes les plus frustes⁸⁰ ; et il est fort possible que la supplication du maître d'armes au berger, "O spare me, by the law of Nations, I am but their *Ambassadour*"⁸¹ (v. 242-243), ait été perçue comme une allusion peu courtoise au maréchal de Cadenet et aux représentants des Provinces-Unies en Angleterre. Le rejet des valeurs de l'antimasque ne pouvait plus fonctionner comme un mécanisme de renforcement de la communauté des courtisans, dont la désunion était aussi criante qu'elle était irréductible.

Cependant, en même temps qu'il retire la pastorale des mains des séditeux pour la circonscrire au monde du panégyrique royal, derrière les murs du palais, Jonson ne rappelle-t-il pas au roi et à ceux qui partagent ses convictions politiques qu'ils doivent rester sur leurs gardes ? L'anniversaire de Pan n'est qu'une journée de vacances : "to day you have liv'd at large" (v. 272). On peut, certes, se complaire l'espace de quelques heures dans cette Arcadie idéale où tout n'est qu'ordre et beauté, mais celle-ci reste un espace imaginaire, et la cour n'est pas à l'abri des menaces et des tensions, comme l'intrusion des Béotiens en témoigne. En invoquant l'esprit des festivités populaires dans le masque, Jonson indiquait peut-être au souverain qu'il était périlleux de s'enfermer dans une culture entièrement spécifique à la cour, de se complaire dans un monde parfait imaginaire, dans lequel la monarchie pouvait vaincre sans obstacle toutes les oppositions. La culture populaire méritait d'avoir droit de cité dans le masque, ne fût-ce que pour rappeler au roi l'existence du monde extérieur. Cela paraît d'autant plus plausible que

⁷⁹ "Defenders of royal policies neutralised criticism by presenting themselves as champions of all culture and learning, against ignorant Puritan fanatics" (David Norbrook, "Reformation of the Masque", in David Lindley éd., *The Court Masque, op. cit.*, p. 100).

⁸⁰ John Chamberlain rapporte qu'au cours de la soirée de la première représentation de *Pans Anniversarie*, il y eut une querelle entre Lord Digby, l'un des principaux partisans d'une politique pro-espagnole à la cour, et Sir George Goring, un proche de Buckingham (Martin Butler, "Ben Jonson's *Pan's Anniversary* and the Politics of Early Stuart Pastoral", art. cité, p. 392).

⁸¹ C'est moi qui souligne.

“ Culture de cour et idéologie : de l’usage de la pastorale... ”

Jonson se fera l’écho de telles idées par la suite, notamment dans sa pièce pastorale *The Sad Shepherd* (1637), où il semble affirmer que si les puritains, ennemis de la culture populaire traditionnelle, méritent d’être vitupérés, ceux qui ne jurent que par une culture raffinée ne valent guère mieux – une idée à rebours du propos général du masque de 1621⁸². Dans *Pans Anniversarie*, en voulant plaire à Jacques I^{er}, Jonson, fin observateur des hommes de son temps, esquisse déjà les tendances idéologiques de la future cour caroléenne, en même temps qu’il semble anticiper les dangers de son enfermement politique et culturel.

⁸² Voir notamment le prologue, dans lequel Jonson s’adresse aux “ *finer eares* ” (v. 2) : “ *he [that hath feasted you these forty yeares] now present you with such wooll, / As from meere English Flocks his Muse can pull, [...] it being a Fleece, / To match, or those of Sicily, or Greece. [...] But here’s an Heresie of late let fall ; / That Mirth by no meanes fits a Pastorall ; [...] Whence can sport in kind arise, / But from the Rurall Routs and Families? [...] But that no stile for Pastorall should goe / Current, but what is stamp’d with Ah, and O ; / Who judgeth so, may singularly erre [...]* ” (Ben Jonson, *op. cit.*, vol. 7, p. 9-10, v. 9-55).

Guillaume Forain

Bibliographie sélective

1. Sur le masque jonsonien.

Butler, Martin, “ Private and Occasional Drama ”, in A.R. Braunmuller et Michael Hattaway éd., *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 136-148.

— “ Courtly Negotiations ”, in David Bevington et Peter Holbrook éd., *The Politics of the Stuart Court Masque*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 20-40.

Lindley, David, “The Masque of Stuart Culture”, in Linda Levy Peck éd., *The Mental World of the Jacobean Court*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 209-229.

Orgel, Stephen, *The Illusion of Power : Political Theatre in the English Renaissance*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1974.

Welsford, Enid, *The Court Masque : A Study in the Relationship Between Poetry and the Revels* (1927), rééd. New York, Russel & Russel, 1962.

2. Sur *Pans Anniversarie*.

Butler, Martin, “ Ben Jonson’s *Pan’s Anniversarie* and the Politics of Early Stuart Pastoral ”, *English Literary Renaissance*, 22:3, 1992, p. 369-404.

Furniss, W. T., “ Ben Jonson’s Masques ”, in R. B. Young, W. T. Furniss et W. G. Madsen, *Three Studies in the Renaissance : Sidney, Jonson, Milton*, New Haven, 1958, p. 130-137.

Loewenstein, Joseph, *Responsive Readings : Versions of Echo in Pastoral, Epic, and the Jonsonian Masque*, New Haven, Conn. : Yale University Press, 1984.

“ Culture de cour et idéologie : de l’usage de la pastorale... ”

3. Sur la pastorale anglaise à l’époque de Jacques I^{er}.

Chaudhuri, Sukanta, *Renaissance Pastoral and its English Developments*, Oxford, Clarendon Press, 1989.

Marcus, L. S., *The Politics of Mirth : Jonson, Herrick, Milton, Marvell and the Defense of Old Holiday Pastimes*, Chicago et Londres , University of Chicago Press, 1986.

— “ Politics and Pastoral : Writing the Court on the Countryside ”, in Kevin Sharpe et Peter Lake éd., *Culture and Politics in Early Stuart England*, Londres et Basingstoke, Macmillan, 1994, p. 139-159.

Norbrook, David, *Poetry and Politics in the English Renaissance*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1984.

Patterson, Annabel, *Pastoral and Ideology: Virgil to Valéry*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1987.

Perry, Curtis, “Arcadia Re-Formed : Pastoral Negotiations in Early Jacobean England”, in Curtis Perry, *The Making of Jacobean Culture : James I and the Renegotiation of Elizabethan Literary Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 50-80.