

PRESSES
UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

François Laroque
Alain Morvan
Frédéric Regard

Histoire de la littérature anglaise

2259024

820



DES MÉTIERS ARTISAN

Histoire de la littérature anglaise

LE MOUVEMENT

06/07

Le mouvement romantique en Angleterre... (faint, mirrored text)

LE MOUVEMENT

Le mouvement romantique en Angleterre... (faint, mirrored text)

LE MOUVEMENT

Le mouvement romantique en Angleterre... (faint, mirrored text)

8
DHON
2520

DES MÊMES AUTEURS

FRANÇOIS LAROQUE

- Shakespeare et la fête*, Paris, PUF, 1988.
Shakespeare Festive World, Cambridge University Press, 1991 ; 2^e éd., 1993.
Shakespeare, comme il vous plaira, Paris, Gallimard, 1991 ; 2^e éd., 1995.
Anthologie de la littérature anglaise (en collaboration avec A. Morvan et A. Topia), Paris, PUF, 1991 ; 3^e éd., 1996.
The Show Within : Dramatic and Other Insets. English Renaissance Drama (1550-1642), Actes du Colloque de Montpellier (1991). Études réunies par François Laroque, coll. « Astraea, n° 4, 2 vol., Montpellier, 1992.
Le Docteur Faust, de Christopher Marlowe. Texte traduit (avec la collaboration de J.-P. Villquin), présenté et annoté par François Laroque, Paris, Garnier-Flammation, 1997.

ALAIN MORVAN

- La Tolérance dans le roman anglais de 1726 à 1771*, Paris, Didier-Érudition, 1984.
Conformité et déviances. Actes du Séminaire organisé par le Centre de Recherches sur l'Angleterre des Tudors à la Régence, réunis par Alain Morvan, Lille, PUL, 1984.
La Peur. Actes du Colloque organisé par le Centre de Recherches sur l'Angleterre des Tudors à la Régence, réunis par Alain Morvan, Lille, PUL, 1985.
Savoir et violence en Angleterre du XVI^e au XIX^e siècle. Études réunies par Alain Morvan, Lille, PUL, 1987.
Mémoires d'une marquise sous la Révolution, de John Moore. Texte traduit, présenté et annoté par Alain Morvan, Presses Universitaires de Bordeaux, 1989.
Anthologie de la littérature anglaise (en collaboration avec F. Laroque et A. Topia), Paris, PUF, 1991 ; 3^e éd., 1996.
Traduction et annotation du *Journal* de Samuel Pepys (en collaboration), Paris, Robert Laffont, 1994.
Histoire des idées dans les îles Britanniques (en collaboration avec Jean-François Gournay et Franck Lessay), Paris, PUF, 1996.

FRÉDÉRIC REGARD

- Éthique et esthétique des ténèbres. La naissance de l'œuvre romanesque de William Golding*, Saint-Étienne, Cierec, 1990.
Logique des traverses. Études réunies par Frédéric Regard, Saint-Étienne, Cierec, 1992.
« 1984 » de George Orwell, Paris, Gallimard, 1994.
Fingering Netsukes. Selected Papers from the First International William Golding Conference. Études réunies par Frédéric Regard, Saint-Étienne, PUSE, Faber & Faber, 1995.

1

Collection
Premier
Cycle

Histoire de la littérature anglaise

FRANÇOIS LAROQUE

Professeur à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III

ALAIN MORVAN

Recteur de l'Académie d'Amiens

FRÉDÉRIC REGARD

Professeur à l'Université Jean-Monnet, Saint-Étienne

EN COLLABORATION AVEC

LINE COTTEGNIES

Maître de conférences à l'Université de Paris VIII, Saint-Denis

ÉLIANE CUVELIER

Professeur honoraire à l'Université de Paris-Sorbonne, Paris IV

PIERRE ISELIN

Professeur à l'Université de Paris-Sorbonne, Paris IV

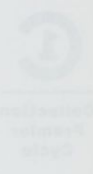
GISÈLE VENET

Professeur à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III

Presses
Universitaires
de France

puf

DL-06 05 1997, 17267



DEUXIÈME SÉRIE

FRANÇOIS LAROUSSE

1997, Paris, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

FRANÇOIS LAROUSSE

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997

Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, Université Paris-Sud, 1997, 1997, 1997



ISBN 2 13 048142 6
ISSN 1158-6028

Dépôt légal — 1^{re} édition : 1997, avril

© Presses Universitaires de France, 1997
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris



Sommaire

Introduction, XV

LE XVI^e SIÈCLE

Panorama du XVI^e siècle, 1

I. La poésie au XVI^e siècle

PAR LINE COTTEGNIES

La poésie dans le contexte de la Renaissance anglaise, 5

La poésie et la Cour, 5

Les genres poétiques, 8

Les poètes du XVI^e siècle, 12

Les poètes sous Henri VIII, 12

John Skelton, 12 ; *Sir Thomas Wyatt*, 12 ; *Henry Howard*, 13

Les poètes élisabéthains, 14

Sidney et Spenser, 14

Sir Philip Sidney, 14 ; *Edmund Spenser*, 17

Les contemporains de Sidney et de Spenser. Le genre du sonnet, 24

Michael Drayton, 24 ; *Samuel Daniel*, 25 ; *Fulke Greville*, 25 ; *Thomas Campion*, 26 ;

Le poème narratif mythologique, 27

Sir Walter Raleigh, *Marlowe*, *Shakespeare*, 27

Poésie méditative et philosophique, 27

Robert Southwell, 28 ; *Sir John Davies*, 28

Réalisme et satire, 30

II. Le roman élisabéthain et la prose au XVI^e siècle

PAR ÉLIANE CUVELIER

Les débuts du genre romanesque, 33

Les fondateurs, 35

John Lyly, 35 ; *Sir Philip Sidney*, 38

Évolution de la création romanesque, 40

Robert Greene, 41 ; *Thomas Lodge*, 48 ; *Les successeurs de Lyly et de Sidney*, 52 ; *Thomas Nashe*, 53 ; *Thomas Dekker*, 56 ; *Thomas Deloney*, 57 ; *Le roman bourgeois*, 60

La prose non romanesque au XVI^e siècle, 60

Les théoriciens, 60

L'éducation : *Roger Ascham*, *Richard Mulcaster*, 60

La littérature (les débuts de la critique littéraire), 61

La politique, 62

Les historiens, 64

Le temps des découvertes, 65

Les traducteurs, 65

Les récits de voyages, 65

III. Le théâtre au XVI^e siècle (1520-1603) : des origines du théâtre élisabéthain aux dramaturges phares

PAR FRANÇOIS LAROQUE

Les théâtres à Londres, 68

La structure des théâtres, 68

La scène, 69

Les spectateurs, 70

Les acteurs, 71

Le théâtre avant Marlowe et Shakespeare (en collaboration avec PIERRE ISELIN), 74

Les origines de la comédie, 74

John Heywood, 75 ; *Nicholas Udall*, 76 ; *William Stevenson*, 79

Le théâtre de Cour, 80

Autour de Lyly, 80

Les prédécesseurs de Lyly, 80 ; *John Lyly*, 82

L'influence de l'Italie et la polémique sur le théâtre, 83

George Gascoigne, 83 ; *George Whetstone*, 84 ; *Stephen Gosson*, 85

Les « University Wits », 86

Thomas Nashe et Thomas Lodge, 86 ; *George Peele et Robert Greene*, 87

La tragédie de vengeance, 88

Sackville et Norton, 88 ; *John Pickering*, 90 ; *Thomas Kyd*, 90

La tragédie domestique, 93

Période élisabéthaine, 94

Arden of Faversham, 94 ; *A Warning for Fair Women*, 94 ; *Two Lamentable Tragedies*, 95

Période jacobéenne, 95

A Yorkshire Tragedy, 95 ; *The Witch of Edmonton*, 96 ; *A Woman Killed with Kindness*, 96

Les dramaturges phares : Marlowe et Shakespeare, 98

Christopher Marlowe, 98

Hero and Leander, 100 ; *The Massacre at Paris*, 101 ; *Tamberlaine*, 102 ;
The Jew of Malta, 103 ; *Edward II*, 104 ; *D' Faustus*, 105

William Shakespeare, 107

Shakespeare dramaturge, 109

Les pièces historiques, 110 ; *Les comédies*, 112 ; *Les tragédies*, 116 ; *Les tragi-*
comédies romanesques, 119

Shakespeare poète, 122 ;

Venus and Adonis, 123 ; *The Rape of Lucrece*, 125 ; *The Sonnets*, 126 ; « *A*
Lover's Complaint », 128 ; *The Phoenix and the Turtle*, 129 ; *The Passionate*
Pilgrim, 129 ; *Divers poèmes*, 129

LE XVII^e SIÈCLE

I. La poésie au XVII^e siècle, de John Donne à Andrew Marvell

PAR LINE COTTEGNIES

La poésie « métaphysique », 135

John Donne, 138

La poésie d'inspiration religieuse, 141

George Herbert, 141 ; *Richard Crashaw*, 143 ; *Henry King*, 145 ; *Mildmay*
Fane, 145 ; *Henry Vaughan*, 145 ; *Thomas Traherne*, 147

Ben Jonson et les poètes « cavaliers », 147

Ben Jonson, 148 ; *Thomas Carew*, *Sir John Suckling*, *Richard Lovelace*, 151 ;
Robert Herrick, 154

Les poètes de transition, 155

John Cleveland, 155 ; *Francis Kynaston*, 156 ; *William Davenant*, 156 ;
Abraham Cowley, 156 ; *Edmund Waller*, 157 ; *Katherine Philips*, *Margaret*
Cavendish, 158

Andrew Marvell et John Milton, 158

Andrew Marvell, 159 ; *John Milton*, 162

II. La prose au XVII^e siècle (1600-1660)

PAR LINE COTTEGNIES

Les genres narratifs, 173

La fiction en prose, 173

Les narrations de voyage, 174

Les genres historiques, 175

Les biographies, 176

Les récits autobiographiques, 177

- La littérature non narrative en prose, 179
- Les essais, 179
 - Francis Bacon*, 180
 - Les caractères et les genres épistolaires, 182
 - Les sommes et les rhapsodies burlesques, 183
 - Thomas Coryat*, 183 ; *Robert Burton*, 183 ; *Thomas Browne*, 184 ; *Thomas Fuller*, 185 ; *Thomas Urquhart*, 185 ; *Izaak Walton*, 185
 - La prose sacrée, 186
 - La Bible de 1611, 186
 - Le sermon et les méditations, 187
 - Lancelot Andrewes*, 187 ; *John Donne*, 188 ; *Thomas Fuller*, 190 ; *Jeremy Taylor*, 190 ; *Walter Montague*, 191 ; *Thomas Traherne*, 191
 - Le sermon puritain et radical, 191
 - Écrits polémiques et politiques, 192
 - Gazettes et pamphlets politiques ou religieux, 192
 - Richard Hooker*, *William Prynne*, 193 ; *John Milton*, 194
 - La philosophie politique : les débats, 198
 - Thomas Hobbes*, 199
 - Philosophie et science, 201
 - Sir Francis Bacon*, 201 ; *William Harvey*, 202

III. Le théâtre au XVII^e siècle (1603-1642).

Le théâtre sous les premiers Stuart : Jacques I^{er} et Charles I^{er}

PAR GISÈLE VENET

- Continuité et diversité, 203
- Répétitions et différences, 208
- Satire et comédie citadine, 211
 - Londres et la comédie citadine, 211
 - Thomas Dekker*, 211 ; *Thomas Heywood*, 212
 - Satire et démesure : une poétique de l'excès, 213
 - John Marston*, 214 ; *George Chapman*, 215 ; *Ben Jonson*, 216
 - Le détachement ironique, 224
 - Thomas Middleton*, 224
- Poétique tragique et exubérance baroque, 228
 - Satire et vanités baroques, 229
 - Cyril Tourneur*, 229 ; *John Webster*, 232
 - La tragédie de l'État et le « moi » baroque, 236
 - George Chapman*, 236
- Pour un nouveau théâtre, 243
 - Imaginaire de l'évasion et tragicomédie, 244
 - John Day*, 244 ; *Francis Beaumont*, 244 ; *Beaumont et Fletcher*, 245 ; *John Fletcher*, 247

Les dramaturges caroléens, 249

Philip Massinger, 249 ; *John Ford*, 252

Les « Fils de Ben », 257

Nathan Field, 258 ; *Richard Brome*, 260 ; *Shakerley Marmion*, 264 ; *Thomas Nabbes*, 265

Les dramaturges royalistes, 265

William Cartwright, 266 ; *James Shirley*, 266 ; *John Suckling*, 270 ; *William Davenant*, 271 ; *Thomas Killigrew*, 273

Masques jacobéens et caroléens, 274

L'esthétique du Masque, 274

Thèmes et fonctions, 277

Conclusion, 279

LA RESTAURATION ET LES DÉBUTS DU XVIII^e SIÈCLE

PAR ALAIN MORVAN

Introduction, 281

John Bunyan, 283

La comédie de la Restauration, 285

Introduction, 285 ; *Sir George Etherege*, 287 ; *William Wycherley*, 289 ; *William Congreve*, 290

Les grands diaristes du XVII^e siècle, 293

Samuel Pepys, 293 ; *John Evelyn*, 295

John Dryden, 297

John Locke, 302

Alexander Pope, 303

Jonathan Swift, 308

Joseph Addison et Sir Richard Steele, 315

John Gay, 317

LES GRANDS ROMANCIERS DU XVIII^e SIÈCLE

PAR ALAIN MORVAN

Introduction, 321

Daniel Defoe, 325

Henry Fielding, 332

Tobias Smollett, 339

Samuel Richardson, 348

Laurence Sterne, 356

Dans la mouvance des grands romanciers, 363

Remarques préliminaires, 363 ; *Mary Davys*, 364 ; *Eliza Haywood*, 364 ; *Robert Paltock*, 366 ; *Sarah Fielding*, 367 ; *John Cleland*, 368 ; *Francis Coventry*, 370 ; *Henry Mackenzie*, 370

AUTOUR DE SAMUEL JOHNSON

PAR ALAIN MORVAN

- Introduction, 373
 Samuel Johnson, 374
 James Boswell, 380
 Oliver Goldsmith, 383
 Lord Chesterfield, 388
 Edward Gibbon, 389
 Richard Brinsley Sheridan, 390
 Edmund Burke, 392
 Charlotte Lennox, 394
 Frances Burney, 394

PRÉROMANTISME ET ROMANTISME

PAR ALAIN MORVAN

- Introduction, 397
 Vers la poésie romantique, 399
James Thomson, 399 ; *Edward Young*, 402 ; *William Collins*, 403 ; *Thomas Gray*, 404 ; *William Cowper*, 405 ; *Robert Burns*, 407 ; *William Blake*, 407
 Le roman gothique, 410
Horace Walpole, 410 ; *Clara Reeve*, 412 ; *William Beckford*, 412 ; *Ann Radcliffe*, 413 ; *Matthew Gregory Lewis*, 414
 Les poètes romantiques de la première génération, 415
William Wordsworth, 415 ; *Samuel Taylor Coleridge*, 422 ; *Robert Southey*, 428
 Les poètes romantiques de la seconde génération, 430
Lord Byron, 430 ; *Percy Bysshe Shelley*, 435 ; *John Keats*, 441
 Autour de Godwin, 445
William Godwin, 445 ; *Mary Wollstonecraft*, 447 ; *Mary Shelley*, 447
 Jane Austen, 451
 Sir Walter Scott, 458
 Essayistes et critiques romantiques, 463
Charles Lamb, 463 ; *William Hazlitt*, 467 ; *James Henry Leigh Hunt*, 468 ;
Thomas De Quincey, 468

L'ÉPOQUE VICTORIENNE (1837-1901)

PAR FRÉDÉRIC REGARD

Introduction générale : l'ère victorienne, 471

I. Le roman

- Le roman réaliste (1836-1872), 481
 Une fenêtre sur le monde, 482
Charles Reade, 482 ; *Charles Kingsley*, 482 ; *Benjamin Disraeli*, 482 ;
Wilkie Collins, 483 ; *Elisabeth Gaskell*, 483 ; *Anthony Trollope*, 484

Réalisme et subversion, 485

William Makepeace Thackeray, 485 ; *Charles Dickens*, 488

Réalisme et écriture féminine, 493

Les sœurs Brontë, 493 ; *George Eliot*, 498

La fin de l'époque victorienne (1865-1903), 503

Le divorce, 507

George Gissing, 507 ; *Samuel Butler*, 508

Une remise en question de l'identité, 509

George Meredith, 509 ; *Robert Louis Stevenson*, 512 ; *Edward Lear et Lewis Carroll*, 513

Deux conceptions de l'autorité, 515

Rudyard Kipling, 515 ; *Thomas Hardy*, 518

II. La poésie

Le « post-romantisme » (1842-1869), 523

Elizabeth Barrett Browning, 526 ; *Arthur Hugh Clough*, 527 ; *Matthew Arnold*, 528 ; *Alfred, Lord Tennyson*, 529 ; *Robert Browning*, 532

Vers le modernisme (1862-1909), 536

Entre idéalisation et désillusion, 539

George Meredith, 539 ; *Alfred Edward Housman*, 540 ; *Coventry Patmore*, 540 ; *James Thomson*, 541 ; *Thomas Hardy*, 541

Les pré-raphaélites, 543

Christina Rossetti, 544 ; *Dante Gabriel Rossetti*, 545 ; *William Morris*, 545

« Read it with the ears », 547

Algernon Charles Swinburne, 547 ; *Gerard Manley Hopkins*, 548

III. Le théâtre victorien et édouardien

Vers un théâtre populaire et réaliste (1843-1890), 553

Entre divertissement et mélodrame, 556

Tom Taylor, 556 ; *Dionysus Lardner Boucicault*, 556 ; *William Schwenk Gilbert*, 557

Vers un réalisme sérieux, 557

Thomas William Robertson, 557 ; *Arthur Wing Pinero*, 558

La naissance du théâtre moderne (1890-1920), 559

Art et engagement, 559

La réaction : *Oscar Wilde*, 560

La rupture : *George Bernard Shaw*, 562

LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE (1901-1950)

PAR FRÉDÉRIC REGARD

Introduction générale : le triomphe du « modernisme », 567

I. Le roman

L'époque « édouardienne », 573

Les « Édouardiens », 574

Arnold Bennett, 574 ; *John Galsworthy*, 575 ; *Herbert George Wells*, 576

La transition « prémoderniste », 577

Henry James, 578 ; *Joseph Conrad*, 581

Le roman moderniste (1910-1939), 584

Impressionnisme et antihumanisme, 584

Ford Madox Ford, 584 ; *Wyndham Lewis*, 586 ; *David Herbert Lawrence*, 588

Bloomsbury, 592

Edward Morgan Forster, 594 ; *Virginia Woolf*, 598« Dislocated Reason » : *James Joyce*, 602

L'après-modernisme (1928-1949), 608

Un laboratoire de formes, 612

Aldous Huxley, 612 ; *Christopher Isherwood*, 613 ; *Henry Green*, 614 ; *Joyce Cary*, 615 ; *Jean Rhys*, 615 ; *Lawrence Durrell*, 617 ; *Malcolm Lowry*, 618

Vers un « postréalisme », 620

Ivy Compton-Burnett, 620 ; *Graham Greene*, 622 ; *Evelyn Waugh*, 625 ; *George Orwell*, 628

II. La poésie

L'époque « moderniste » (1908-1922), 633

Les « Géorgiens », 638

John Masefield, 639 ; *Walter De la Mare*, 639 ; *Robert Bridges*, 639

Les « War Poets », 640

Rupert Brooke, 640 ; *Siegfried Sassoon*, 641 ; *Wilfred Owen*, 641 ; *Isaac Rosenberg*, 642

Du symbolisme au modernisme, 642

William Butler Yeats, 642 ; *Thomas Stearns Eliot*, 645

L'entre-deux-guerres : naissance d'un « postmodernisme » (1922-1944), 649

Le retour au mythe, 651

Robert Graves, 651 ; *Edwin Muir*, 652

La tentation mystique, 653

David Gascoyne, 653 ; *David Jones*, 654 ; *Hugh MacDiarmid*, 656

Politique et avant-garde, 657

Louis MacNeice, 657 ; *Wystan Hugh Auden*, 659

III. Le théâtre

- Vers un théâtre moderniste (1900-1920), 663
John Millington Synge, 665 ; *William Butler Yeats*, 667
- L'expressionnisme (1920-1950), 670
- L'antiréalisme, 672
Le théâtre ouvrier, 672 ; *John Boynton Priestley*, 673 ; *Noël Coward*, 673
- Expressionnisme et politique, 674
Wystan Hugh Auden et Christopher Isherwood, 674 ; *Sean O'Casey*, 675
- La renaissance du drame poétique : *T. S. Eliot*, 676

LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE (1950-1990)

PAR FRÉDÉRIC REGARD

Introduction générale : le refus de l'abstraction, 679

I. Le roman

- Du « postréalisme » au « postmodernisme » (1954-1962), 685
- Les néo-réalistes, 685
William Cooper, 685 ; *Charles Percy Snow*, 685 ; *Anthony Powell*, 686 ;
Angus Wilson, 687
- Les « Angry Young Men », 689
John Braine et John Wain, 690 ; *David Storey*, 691 ; *Alan Sillitoe*, 692 ;
Kingsley Amis, 692
- Le roman « spéculatif », 694
Iris Murdoch, 694 ; *Muriel Spark*, 697 ; *William Golding*, 699
- Le « postmodernisme » (1962-1990), 703
- Le retour à l'expérimentation (1962-1969), 707
- Une nouvelle avant-garde, 707
John Berger, 707 ; *B. S. Johnson*, 707 ; *Christine Brooke-Rose*, 709
- Comédie et « métafiction », 709
David Lodge, 709 ; *Malcolm Bradbury*, 710 ; *Anthony Burgess*, 711
- Une révolution des perspectives, 713
John Fowles, 713 ; *Doris Lessing*, 715
- Le jeu des perspectives (1970-1981), 717
- La « fantasy », 717
Russell Hoban, 717 ; *J. G. Ballard*, 718
- Le réalisme grotesque, 719
Ian McEwan, 719 ; *Martin Amis*, 720
- L'écriture féminine, 722
Emma Tennant, 724 ; *Fay Weldon*, 725 ; *Angela Carter*, 726

- Perspectives postcoloniales, 728
Vivianadhar Surajprasad Naipaul, 729 ; *Salman Rushdie*, 731
 « Explorations of history » (1981-1990), 734
D. M. Thomas, *Peter Ackroyd* et *Julian Barnes*, 734 ; *Graham Swift*, 737

II. La poésie

- Le retour à l'humanisme : entre exubérance et minimalisme (1946-1962), 739
Dylan Marlais Thomas, 742 ; *Philip Larkin*, 744
 Le « postmodernisme » (1966-1991), 747
 La revendication de l'excentricité, 749
 La « *New Narrative Poetry* », 749 ; La poésie « martienne », 750 ; L'écriture féminine, 750 ; La poésie « concrète », 751
 « Seeing things anew », 752
Charles Tomlinson, 752 ; *Ted Hughes*, 753 ; *Seamus Heaney*, 755

III. Le théâtre

- Le renouveau (1955-1965), 759
 Le théâtre politique, 760
Arnold Wesker, 761 ; *John Arden*, 762 ; *John Osborne*, 763
 Vers le théâtre postmoderne, 765
Harold Pinter, 765 ; *Samuel Beckett*, 767
 Le théâtre postmoderne (1964-1990), 771
 Le retour de la farce, 773
Peter Barnes et *Joe Orton*, 773 ; *Alan Ayckbourn*, 774
 L'écriture féminine, 775
Pam Gems et *Caryl Churchill*, 776
 Le théâtre de « l'éveil », 777
David Edgar, *David Hare* et *Howard Brenton*, 777 ; *Edward Bond*, 779
 Le théâtre « intellectuel », 782
Peter Shaffer, 782 ; *Tom Stoppard*, 783
 Index, 787



Introduction

Cette *Histoire de la littérature anglaise* fait suite à l'*Anthologie* publiée dans la même collection en 1991 et régulièrement rééditée. Elle a été conçue comme un ouvrage d'accompagnement du premier volume (ce que les Anglais nomment « a companion volume »), destiné à offrir aux étudiants des premiers cycles des universités et des classes préparatoires des développements plus substantiels que les seuls chapeaux d'introduction sur les auteurs et les œuvres présentés dans l'*Anthologie*.

Élaborée sur des bases et selon des principes identiques, l'*Histoire de la littérature anglaise* renvoie fréquemment le lecteur aux textes de l'*Anthologie*. L'index détaillé des auteurs et des œuvres lui permettra de circuler aisément dans l'ouvrage et de retrouver les informations nécessaires pour mieux se familiariser avec la période, le genre, les principales œuvres du ou des auteurs ou encore avec tel texte que l'on désire mieux situer ou cerner. L'ouvrage retrace également le contexte historique, idéologique et littéraire, de façon que ce qui entoure l'œuvre ne soit pas limité à une chronologie un peu sèche. Ce sont les rapports entre les œuvres, les auteurs et l'arrière-plan général qui sont stimulants dans l'histoire littéraire, pour mieux faire surgir des affinités, des correspondances et parfois des « écoles de pensée ». Les aspects relatifs à la théorie critique n'ont guère été pris en compte et ceci de manière délibérée. En effet, l'approche des textes s'est voulue aussi concrète et immédiate que possible sans que soient pour autant négligées les notions, les grandes tendances et la terminologie de la critique. On les retrouvera, ainsi que les grandes dénominations (comme, par exemple, « domestic

tragedy», le « Gothic novel » ou le « post-modernisme »), dans l'index des notions qui a été ajouté à l'index des noms et des œuvres. L'étudiant a donc ainsi à sa disposition un outil qui lui permet de suivre l'évolution d'un concept, à partir de sa date d'apparition dans la littérature anglaise jusqu'à ses différentes acceptions dans la critique contemporaine.

L'accent a de nouveau été mis sur la littérature anglaise allant de l'ère moderne (la Renaissance) à l'époque contemporaine puisque les auteurs et les textes qui sont ici pris en compte vont des années 1570 à 1996, couvrant ainsi plus de quatre siècles de littérature. Le choix de ne pas inclure la littérature de l'époque saxonne et médiévale prolonge le constat déjà fait dans l'*Anthologie*, et que la mise en place des DEUG rénovés dans les universités n'a fait que confirmer, à savoir qu'elle n'était plus enseignée dans les premiers cycles des cursus universitaires. Il a paru important d'insister sur l'époque contemporaine, en accordant une attention plus grande au XX^e siècle car c'est une période désormais privilégiée dans les programmes de littérature.

Cette *Histoire de la littérature anglaise* est le fruit d'un travail d'équipe animé et coordonné par François Laroque, chargé de la direction de cet ouvrage. Il lui a paru opportun de ne pas imposer un moule ou un modèle unique à chacun, dans le souci d'éviter de faire poser le même type de contrainte sur des textes ou des auteurs qui pouvaient gagner à apparaître dans leur spécificité à l'intérieur de chacune des grandes époques concernées. Une même progression de type chronologique a néanmoins été adoptée pour chaque grand genre (la poésie, le roman, le théâtre) avec, pour le XVIII^e, le XIX^e ou le XX^e siècle, des regroupements autour d'un auteur-phare, d'un grand mouvement ou d'une école de style ou de pensée. Certaines répétitions étaient inévitables, de même que telle ou telle lacune. Il était impossible de prétendre à un travail exhaustif en un seul volume, fût-il de taille respectable comme le présent ouvrage. Les étudiants désireux d'approfondir leurs lectures ou leurs recherches pourront se référer utilement aux bibliographies qui suivent les notices. Nous avons seulement cherché ici à leur faciliter les choses en mettant à leur disposition des grandes synthèses, que nous avons voulues aussi claires que possible, pour leur permettre d'avoir une vue d'ensemble sur une période, un genre ou un auteur.

F. L.

Le XVI^e siècle

La Renaissance anglaise, qui suit de près la Réforme, connaît une éclosion relativement tardive par rapport à l'Italie et à la France, puisqu'elle n'apparaît que bien après la mi-temps du siècle, aux alentours des années 1570. Sans doute les péripéties d'une époque troublée par les guerres civiles et les persécutions religieuses n'était guère propice à l'apparition d'une littérature de haute qualité. Il fallut la longue période de stabilité inaugurée par le règne d'Élisabeth I^{re} (1558-1603), qui se trouve coïncider avec la seconde moitié du siècle, pour que l'Angleterre voie à son tour naître l'efflorescence des styles et des œuvres dans la plupart des grands domaines de la littérature et des arts.

Le XVI^e siècle est d'abord le siècle de la Réforme qui entre dans les faits et les esprits avec la dissolution des monastères en 1538, ouvrant ainsi au domaine privé les terres et l'énorme patrimoine immobilier détenu par les abbayes, avec des vastes demeures et des jardins (comme le monastère des *Blackfriars* à Londres qui sera en partie un lieu de résidence pour des aristocrates et en partie transformé en théâtre privé). La publication du *Book of Common Prayer*, en 1549, permit de fixer le rite de la liturgie anglaise depuis que le latin avait été banni des services religieux, tout comme les traductions de la *Bible* (celle de Tyndale et Coverdale, de Genève et celle dite des Évêques) allaient permettre au plus grand nombre d'accéder aux textes sacrés, en attendant que paraisse en 1611 le chef-d'œuvre de la *Version autorisée* du roi Jacques I^{er}. Dans l'Angleterre élisabéthaine, le protestantisme devient militant, voire triomphant,

1. Voir *Anthologie* p. 183-186.

et il est accompagné d'un fort mouvement de patriotisme populaire, surtout dans les années qui suivirent l'échec de l'*Invincible Armada* de Philippe II en novembre 1588.

En dehors des avancées techniques et scientifiques, comme l'importation par Caxton d'une presse à Westminster en 1480, qui allait permettre la diffusion rapide du livre et de la gravure, l'époque est encore marquée par l'importance de l'activité de traduction. Celle-ci allait rendre accessible en anglais un certain nombre de textes de l'Antiquité gréco-latine avec la traduction des *Vies* de Plutarque par Thomas North en 1579, celle des *Métamorphoses* d'Ovide par Arthur Golding en 1565-1567, des tragédies de Sénèque entre 1559 et 1581, mais aussi de grands ouvrages contemporains : ainsi le *Roland furieux* de l'Arioste est-il traduit par Sir John Harington, en 1591, les *Essais* de Montaigne par John Florio en 1603 et certaines nouvelles de Boccace par William Painter en 1567, pour ne donner ici que quelques exemples. Toutes ces œuvres vont fournir aux dramaturges un ensemble de sources où ils vont librement puiser la matière de leurs intrigues, recyclant ainsi sur la scène des théâtres publics une partie de la littérature écrite disponible. On voit ainsi Shakespeare démarquer très directement Plutarque dans tel passage célèbre d'*Antony and Cleopatra*, imitant en cela une pratique courante à une époque où, en l'absence de droit d'auteur, tout le monde pille à peu près tout le monde. Ironique et détaché, Montaigne n'avait-il pas déjà remarqué que « nous ne faisons que nous entregloser » ?

C'est en partie grâce à la force de la langue et de la versification que ce fonds d'images et d'histoires trouvait à la fois résonance et intensité sur la scène, dans les grandes fresques poétiques comme *The Faerie Queene* de Spenser ou des romans pastoraux comme *The Arcadia* (1590) ; mais il ne faut pas négliger l'apport des nombreux traités de rhétorique et de poétique comme *The Arte of English Poesy* (1589) de George Puttenham (1529-1590), ou *An Apology for Poetry* (1583) de Sir Philip Sidney (1554-1586). Pour ce qui est de la poésie dramatique, c'est-à-dire du théâtre, dont les pamphlétaires Stephen Gosson et Philip Stubbes critiqueront violemment « l'immoralité », Sidney s'en prend au non-respect des règles d'Aristote pour ce qui est des unités de lieu et de temps. Cette liberté à l'égard de règles académiques est l'une des caractéristiques principales du théâtre élisabéthain, surtout si on le compare avec le théâtre classique français ou le drame anglais de la Restauration. Pour ce qui est du caractère didactique, on le retrouve dans les publications de cette époque dans les traités de Thomas Elyot (1490-1546), notam-

ment dans *The Boke named the Governor* (1531), où il est principalement question de philosophie morale et d'éducation ; on retrouve un souci analogue chez Roger Ascham (1515-1568), auteur d'un éloge du tir à l'arc (*Toxophilus*, 1545) et de préceptes destinés aux maîtres d'école, *The Scholemaster* (1570). Toutes ces œuvres s'inscrivent dans le cadre du développement de l'humanisme en Angleterre et dans le sillage de *Utopia*, l'ouvrage publié en 1516 par l'ami d'Érasme qu'était Thomas More. Ce livre, d'abord publié en latin, devait être traduit en anglais en 1551 et il eut un profond retentissement dans le domaine de la pensée philosophique et politique ainsi que dans celui de la littérature, puisqu'on peut y trouver des échos jusqu'en 1611, dans une pièce comme *The Tempest*¹.

Pour ce qui est de la prose, ce qui fascine les Élisabéthains, en dehors des textes sacrés, ce sont, d'une part, les pamphlets satiriques dénonçant les vices ou les méfaits des escrocs à Londres (les « cony catching pamphlets »), les romans pastoraux et, semble-t-il aussi, la littérature de voyages, pleine de récits merveilleux agrémentés de planches et de gravures mêlant souvent exactitude et fantaisie, et qui donnaient une idée de la faune et de la flore de ces contrées lointaines. C'est en effet en 1589 que Richard Hakluyt publie ses *Principall Navigations, Voiages and Discoveries of the English Nation made by sea or over land... at any time within the compass of these 1500 yeares*. Voilà donc une époque extrêmement inventive, aussi curieuse que créatrice, au cours de laquelle naquirent le genre du roman, le journalisme et les grands reportages avec leurs notes d'exotisme et leurs périphésies haletantes.

Tout ceci se retrouve dans les images utilisées par les dramaturges et les poètes, comme on le voit dans l'exclamation émerveillée de Donne devant le corps nu de sa maîtresse (« Oh my America, my new found lande »)², qui n'hésitent pas à incorporer ces données nouvelles au champ traditionnel de l'inspiration. Tout est affaire de passage entre l'ancien et le nouveau, mais il s'agit aussi de préserver un équilibre entre la nécessité d'une certaine continuité et la réalité des profonds renouvellements, pour ne pas dire bouleversements, que connaît cette époque. C'est là que réside toute la complexité, l'intérêt et la beauté d'un grand nombre de ces textes de la Renaissance, qui, ne l'oublions pas, marquent le début de l'ère moderne.

1. Voir *Anthologie*, p. 55-133.

2. Voir *Anthologie*, p. 154.

I. La poésie au XVI^e siècle

La poésie dans le contexte de la Renaissance anglaise

La poésie et la Cour

L'accession au pouvoir d'Henri VII (1485), et plus encore celle d'Henri VIII (1509), coïncident en Angleterre avec l'essor de l'humanisme, dont le représentant le plus marquant est Sir Thomas More, ami et hôte d'Érasme¹. C'est également une période de renouveau poétique. Même si la poésie latine est encore abondante, la littérature en langue vernaculaire connaît un développement considérable, comme dans l'ensemble des pays européens à cette époque, développement qui se nourrit des traductions anglaises de nombreuses œuvres antiques (comme Homère, Horace, Ovide, Virgile)² et, vers la fin du siècle, de grands textes modernes, italiens surtout. C'est ainsi qu'en plus du *Livre du Courtisan* de Baldassare

1. Sir Thomas More (1478-1535), humaniste et courtisan, auteur de l'*Utopie* (1516) dont le rayonnement sera durable. Il est exécuté en 1535 pour son attachement au catholicisme et sa critique du régime d'Henri VIII. Érasme (1469 ?-1536), originaire des Pays-Bas et auteur, entre autres, des *Adages* (1500) et de l'*Éloge de la folie* (1509), séjourne pendant plusieurs années en Angleterre. Proche de More, il eut une influence considérable dans ce pays.

2. Deux livres de l'*Énéide* de Virgile sont traduits par Henry Howard, comte de Surrey, et publiés en 1557. Drant traduit Horace en anglais en 1567 (*Art of Poetry, Epistles, Satires*) ; l'*Iliade* et l'*Odyssee* d'Homère sont traduites entre 1596 et 1608 par George Chapman. Enfin les *Métamorphoses* d'Ovide traduites en anglais par Arthur Golding sont publiées en 1567.

Castiglione (1478-1529) traduit par Sir Thomas Hoby en 1561, particulièrement important dans le renouveau du néo-platonisme¹, on peut désormais lire Pétrarque² en anglais, traduit, entre autres, par Sir Thomas Wyatt, tout comme les grandes épopées romanesques du *Roland Furieux* de l'Arioste ou de la *Jérusalem délivrée* du Tasse³. Enfin, l'Angleterre s'ouvre aussi à la littérature française avec, à partir de 1592, la traduction par Joshua Sylvester de *La Sepmaine* du grand poète protestant français du Bartas, grand poème religieux sur les origines du monde, ou encore la traduction par Edmund Spenser (1569 et 1591) des *Antiquités de Rome* de du Bellay⁴. Il est de tradition que la poésie anglaise du XVI^e siècle ne soit pas publiée tout de suite. En revanche, elle connaît généralement une importante diffusion sous forme manuscrite dans les cercles cultivés, essentiellement à la Cour, véritable centre littéraire. Cet état de fait témoigne du tabou dont fait alors l'objet la publication de poésie (en particulier la poésie lyrique) pour les aristocrates : si tourner des vers doit en effet faire partie des accomplissements de tout homme du monde, il est néanmoins considéré comme indécent d'imprimer ses vers, car c'est là s'exposer aux yeux du commun et faillir à l'exigence aristocratique de « discrétion ». Si l'on connaît néanmoins assez précisément aujourd'hui les goûts aristocratiques du XVI^e siècle, c'est grâce à l'existence de nombreux carnets manuscrits (« miscellanies ») où chacun copiait les poèmes qu'il avait pu lire ici ou là ; ces

1. Courant de pensée lié à la redécouverte de Platon dès le XIV^e-XV^e siècle en Italie, un peu plus tard ailleurs, qui génère divers mouvements philosophiques, littéraires et artistiques à la Renaissance.

2. Francesco Petrarca (1304-1374), poète et humaniste italien, auteur d'un ouvrage qui allait essaimer dans toute l'Europe occidentale, le *Canzoniere*, recueil de poèmes amoureux, en particulier des sonnets, dédiés à Laure et écrits dans une langue raffinée. A la mort de la jeune femme qu'il adorait de loin, le poète fait d'elle une figure quasi divine.

3. Lodovico Ariosto, dit l'Arioste (1474-1533), poète italien auteur de l'un des romans en vers les plus célèbres de la Renaissance, *Roland Furieux* (1516 et 1532, traduit en anglais en 1591 par Sir John Harington), et Torquato Tasso, dit le Tasse (1544-1595), poète italien auteur de *Renaud* (1562) et de *La Jérusalem délivrée* (1580, traduite en 1600 par Edward Fairfax), figurent parmi les auteurs italiens les plus lus aux XVI^e-XVII^e siècles.

4. Guillaume de Salluste, seigneur du Bartas (1544-1590), huguenot français, auteur de poèmes religieux dont *La Sepmaine* ou *La création du monde* (1578-1584) ; Joachim du Bellay (1522-1560), poète français de la Pléiade, auteur de *La Défense et illustration de la langue française* (1549) et de recueils de sonnets comme *Les regrets* ou *Les antiquités de Rome* (1558).

« mélanges » témoignent avec éloquence de l'éclectisme des lecteurs d'alors : outre les poèmes dans un goût moderne, qui imitent l'italien, on y trouve maints poèmes dans le goût médiéval (« rhyme royal »¹, chansons, prophéties populaires en vers ou encore récits de propagande pseudo-arthuriens), qui témoignent de l'influence de Chaucer².

Après une période de sanglants conflits religieux qui voit se succéder sur le trône Édouard VI et Marie Tudor, l'année 1558, avec l'avènement d'Élisabeth I^{re}, marque le retour à la stabilité avec la fin, pour un temps, des incertitudes dynastiques. C'est aussi là une date importante pour l'évolution des genres poétiques, avec l'ouverture croissante de l'Angleterre à l'art et à la littérature du continent. La reine Élisabeth voit en effet dans le mécénat une forme de contrôle efficace des nobles oisifs et frondeurs, en particulier par le biais d'un culte de la personnalité qui exploite de manière privilégiée certaines formes poétiques³. Tour à tour Gloriana, Astrée ou la Reine Vierge⁴, Élisabeth I^{re} est alors unanimement célébrée par les poètes anglais comme l'incarnation de la Majesté, de la Beauté ou de la Justice et, avec le renouveau du néo-platonisme, comme l'Idée même de la perfection. Dans les sonnets écrits à l'imitation de Pétrarque, et qui connaissent à cette période une vogue sans précédent, la reine est chantée comme l'incarnation de la Dame idéale, concentrant en elle toutes les perfections physiques et spirituelles, au premier rang desquelles figure la chasteté. Soucieuse de promouvoir une culture de Cour fastueuse tout en limitant la dépense pour la couronne, la reine encourage la pratique du mécénat parmi ses courtisans de haut rang. C'est ainsi que la famille Sidney et son entourage jouèrent alors un rôle considérable dans le développement de la Renaissance anglaise vers la fin du

1. Forme poétique caractérisée par une découpe en strophes de sept décasyllabes (avec un schéma de rimes *ababbc*) que le poète Chaucer (voir *infra*) avait rendue populaire.

2. Geoffrey Chaucer (1340 ?-1400) est le plus important poète médiéval anglais. Marqué par l'influence du poète italien Boccace (1313-1375) et par *Le roman de la rose*, il est l'auteur de *Troilus et Cressida* et surtout des *Contes de Cantorbéry* (1526).

3. Voir Roy Strong, *The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry*, Thames & Hudson, Londres, 1977.

4. Gloriana est une figure allégorique incarnant la Gloire ; dans la mythologie, Astrée, déesse de la Justice, se retira au ciel après la fin de l'âge d'or. Le règne d'Élisabeth I^{re} est identifié au retour mythique d'Astrée sur une terre enfin débarrassée de ses péchés. Quant à la figure de la Reine Vierge, elle justifie le célibat de la reine pour en faire un symbole de l'indépendance de l'Angleterre face à l'Europe catholique.

XVI^e siècle¹. Élisabeth promeut certains de ses poètes courtisans au rang de poètes officiels, mais l'extrême précarité du statut de poète favori, soumis aux moindres aléas de la faveur royale, favorise l'éclosion parallèle de genres poétiques comme l'épître familière ou les genres pastoraux où s'exprime, par contraste, un stoïcisme inspiré en particulier d'Horace.

Les genres poétiques

La hiérarchie des genres poétiques au XVI^e siècle est largement héritée de l'Antiquité. Elle place la pastorale à la base et l'épopée au sommet. Sans une connaissance préalable de ces notions élémentaires, partagées par l'ensemble des Élisabéthains, il n'est pas de compréhension possible de cette poésie.

Le mode pastoral célèbre une image idéalisée de la vie rurale et oppose les loisirs de cette vie à l'agitation qui règne à la Cour et dans le monde des affaires. Le bonheur dans la retraite s'oppose alors à la poursuite de la fortune à la Cour, à la ville ou à la guerre. Parmi les genres pastoraux, on compte les chansons célébrant les joies ou les peines amoureuses des bergers, et les églogues ou dialogues entre bergers, qui constituent soit un concours poétique soit une réflexion satirique sur les inégalités sociales. Enfin, s'insèrent aussi dans cette catégorie les élégies, drames ou « romances » pastoraux.

A peu près au même niveau dans la hiérarchie littéraire, il faut compter les genres satiriques. Quelques-uns de ces poèmes sont issus de la tradition médiévale et s'inspirent notamment de *Piers Plowman*², tandis que d'autres, comme par exemple les satires épistolaires de Sir Thomas Wyatt (voir *infra*), sont à rapprocher des satires antiques, celles d'Horace et de Juvénal notamment. Les années 1590 voient une recrudescence de ces poèmes satiriques, généralement en pentamètres iambiques avec, par exemple, Joseph Hall, John Marston ou même déjà le jeune John Donne. L'univers des satires est une société peuplée de sots, courtisans flagorneurs,

1. Mary Sidney, comtesse de Pembroke (1564-1621), sœur de Sir Philip Sidney, fut une grande mécène, elle-même poète et traductrice (de Pétrarque notamment) à ses heures. On lui doit une brillante version des Psaumes.

2. Œuvre attribuée à William Langland (vers 1372-1389), qui se présente sous la forme d'un rêve allégorique. Un paysan y dénonce les injustices de la société, dues en particulier à la corruption du clergé.

hommes de loi véreux, marchands cupides ou amants naïfs. Enfin l'époque se reconnaît dans l'épigramme à la manière de Martial, poème satirique bref qui connaît un développement considérable, même si beaucoup sont écrits en latin.

Un peu plus haut dans la hiérarchie, les genres lyriques connaissent un essor important. Les poèmes lyriques, relativement brefs, ont des sujets variés : louanges, poèmes amoureux, célébrations de la nature, etc. Le genre le plus noble en est l'éloge, avec d'abord l'hymne en l'honneur du Créateur et ensuite l'éloge célébrant des gens de bien ou des événements importants. La diction est noble et le style élevé, pour s'accorder aux sujets, avec un mode d'adresse qui ne varie pas : par de nombreuses apostrophes, il s'agit de donner à voir un objet digne d'admiration. L'un de ces genres est l'épithalame, poème écrit en l'honneur d'un mariage, qui commence par un éloge des époux pour narrer de manière linéaire les événements qui ont rythmé le jour des noces. Le plus célèbre en est sans doute l'*Épithalamion* de Spenser (voir *infra*), dont les strophes longues (de dix-sept à dix-neuf vers) présentent une étonnante complexité métrique. De nombreux poèmes lyriques, qui suivent un rythme précis ou comportent un refrain, sont destinés à être chantés. On en compte de trois ordres : les ballades populaires, avec des strophes de quatre vers simples ; des airs polyphoniques comme le madrigal à deux ou plusieurs voix, dont la complexité nécessite des paroles une grande clarté ; enfin l'air strophique pour voix seule, pour lequel un accompagnement au luth est prévu. Dans ce dernier cas, la pensée est souvent plus complexe et c'est la mélodie répétitive qui se soumet aux impératifs du sens.

Le genre lyrique le plus populaire au XVI^e siècle est sans conteste le sonnet, dont les années 1580-1590 constituent l'âge d'or. Inventé par Pétrarque au XIV^e siècle (voir note *supra*), il est adapté en Angleterre par Sir Thomas Wyatt et Henry Howard, comte de Surrey (voir *infra*). Il explore les états amoureux complexes, et parfois contradictoires, d'un amant qui à la fois désire et idolâtre sa maîtresse, grande dame inaccessible, mise sur un piédestal. Les thèmes conventionnels en sont la perfection physique et morale de la belle, sa cruauté, le pouvoir qu'elle exerce sur son amant, ainsi que l'anxiété que provoque son absence ou encore les tourments de la passion. Il en existe trois variantes en Angleterre : tout d'abord la forme dite « italienne », adoptée par Wyatt et Sidney (voir *infra*), où un octain ou deux quatrains (avec des rimes de type *abbaabba*) précèdent un sizain ou deux tercets (*cdcdcd* ou *cdecde*) ; la seconde est

celle qu'adopte Edmund Spenser où un distique succède à trois quatrains (avec un schéma en *abab/bcbc/cded*). Enfin la troisième, introduite par le comte de Surrey et pratiquée par William Shakespeare, voit trois quatrains (*abab/cdcd/efef/gg*) précéder un distique¹.

Si l'on s'élève encore dans la hiérarchie des genres, il convient de dire quelques mots des genres tragiques, comme la complainte. Les modèles sont ici Boccace et ses imitateurs anglais, par exemple les auteurs du *Mirror for Magistrates* (1559)². Dans la complainte, à teneur morale, le fantôme d'un homme puissant se lamente sur son sort et adjure les lecteurs d'être plus humbles ou vertueux. La *Rosalind* de Daniel appartient à cette catégorie, puisque l'héroïne s'y présente comme ayant failli en raison de sa condition de femme. On peut rattacher à ce type de poème le genre érotico-mythologique – dérivé des *Métamorphoses* d'Ovide mais influencé par ses imitateurs italiens – en vertu du caractère souvent tragique des histoires narrées. Très en vogue à la cour, il se caractérise aussi par la franchise de son érotisme. On peut ranger dans cette catégorie les poèmes mythologiques courts (de plusieurs centaines de vers) comme *Venus and Adonis* de Shakespeare ou *Hero and Leander* de Marlowe (voir *infra*).

Au sommet de la hiérarchie se situent les genres nobles, ressortissant au mode héroïque, qui glorifient les valeurs d'honneur, de courage, de loyauté et s'incrincent dans un projet d'exaltation de la nation. Le genre principal en est l'épopée, poème long (comprenant généralement plusieurs milliers de vers) qui retrace l'histoire héroïque d'un peuple sur le modèle d'Homère et de Virgile. Ces épopées procèdent d'un projet conscient : il s'agit pour le poète, par le recours à cette forme inspirée de poésie, de doter sa nation d'un passé épique (en langue moderne) afin de mieux en célébrer la grandeur présente. *The Faerie Queene* de Spenser, par exemple, il s'inscrit parfaitement dans ce type d'ambition, bien qu'il s'agisse d'une épopée en partie « romantique », c'est-à-dire possédant des caractéristiques propres à la « romance ». Par ce dernier terme, il faut entendre une œuvre longue en vers ou en prose, inspirée davantage de l'Arioste ou du Tasse (voir notes *supra*) que des

1. Pour des illustrations concernant toute cette section de présentation, on pourra se reporter à *l'Anthologie de la littérature anglaise* (PUF, 1991), p. 5-39. Voir aussi *infra*.

2. Ouvrage célèbre publié par William Baldwin qui s'inscrit dans la tradition médiévale du *contemptus mundi* (mépris du monde). Il consiste en une suite de vies d'hommes illustres ayant connu une fin tragique.

auteurs antiques, et qui présente des intrigues complexes à multiples rebondissements, dans lesquelles intervient le merveilleux. A la différence de l'épopée qui privilégie l'aspect de la fondation d'un état, en particulier dans la guerre, la « romance », qui n'est pas tout à fait synonyme de roman, met l'accent sur l'intrigue amoureuse des princes qu'elle met en scène.

Ce rapide tableau des genres ne doit pas faire oublier que l'époque élisabéthaine pratique le mélange des genres bien plus encore qu'elle ne les hiérarchise : on se trouve rarement, en définitive, en présence d'approches puristes dans le domaine littéraire. Sir Philip Sidney, auteur d'un ouvrage important où il tente de donner à la poésie ses lettres de noblesse, *The Apology for Poetry* (aussi connue sous le titre de *The Defense of Poesie* et publiée en 1595), offre même un fondement théorique au mélange des genres : « if severed they be good, the conjunction cannot be hurtful »¹. Cette période voit néanmoins certains genres relativement neufs prendre leurs caractères propres, en particulier des schémas de rimes qui leur deviennent spécifiques, comme pour le sonnet. Cette nouveauté n'exclut pas la survivance de formes poétiques plus anciennes : dans ses poèmes narratifs, Shakespeare utilise notamment une strophe chaucérienne, strophe de six pentamètres (un quatrain et un distique) dans *Venus and Adonis* ou la « rime royale » (sept pentamètres rimant selon le schéma *ababbcc*) dans *The Rape of Lucrece*. La forme métrique la plus répandue vers 1560-1570 est, quant à elle, le distique iambique dont le premier vers possède douze syllabes et le second quatorze². Il faut enfin noter que c'est vers cette époque qu'Henry Howard introduit dans sa traduction de Virgile le « blank verse », le pentamètre iambique non rimé qui allait devenir le vers par excellence de la tragédie élisabéthaine.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE. — M. H. Abrams, *The Norton Anthology of English Literature*, vol. 1, New York et Londres, 1962 ; Boris Ford (éd.), *The Age of Shakespeare, The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 2, Harmondsworth, 1955, rééd. 1982 ; J. W. Lever, *The Elizabethan Love Sonnet*, Londres, 1956, rééd. 1968 ; David Norbrook (éd.), *The Penguin Book of Renaissance Verse 1509-1659*, Harmondsworth, 1992 ; Christopher Ricks (éd.), *English Poetry and Prose 1540-1674, The Penguin History of Literature*, vol. 2, Harmondsworth, 1970, rééd. 1993.

1. *English Critical Texts*, éd. D. J. Enright et Ernst De Chickera (Oxford, Clarendon Press, 1962), p. 23.

2. On l'appelle communément le « poulter's (ou poulterer's) measure », selon l'habitude des volaillers d'ajouter deux œufs à la douzaine.

Les poètes du XVI^e siècle

Les poètes sous Henri VIII

La poésie des poètes courtisans sous les Tudors reflète par ses zones d'incertitude les contradictions résultant d'un statut de dépendance : serviteurs du roi, ils sont soumis à son bon vouloir ; séduits par l'humanisme, ils sont tentés d'en exprimer les grandes idées dans une poésie moins servile.

John Skelton

L'œuvre de John Skelton (1460?-1529), poète sous Henri VII puis sous Henri VIII, apparaît encore largement marquée par la tradition poétique médiévale, vivace jusque vers 1520, moment où s'imposent de nouvelles modes issues du continent, en particulier en raison de l'ouverture à la poésie italienne. Après la mort du roi Henri VII, auprès de qui il jouissait d'une grande faveur, Skelton voit son étoile décliner à la nouvelle Cour d'Henri VIII, parce qu'il s'était opposé au Cardinal Wolsey, le principal conseiller du roi. Il se tourne alors par dépit vers le public londonien en se consacrant à la satire dans la plus pure tradition médiévale, avec notamment *Collyn Clout* (1522), où un paysan dénonce les abus de l'église. Plus tard, Edmund Spenser verra en Skelton un véritable représentant de l'humanisme protestant et il reprendra son personnage de Colin. Après cette incursion dans le domaine de la satire, Skelton revient à la poésie de Cour et, après avoir obtenu le pardon de Wolsey, il retrouvera la faveur du roi vers la fin de sa vie.

Thomas Wyatt

C'est une carrière tout aussi troublée que connaît Sir Thomas Wyatt (1503-1542), souvent considéré comme le courtisan de la Renaissance par excellence. Après avoir voyagé au service du roi sur le continent où il peut s'intéresser à l'humanisme européen, il rentre à Londres pour traduire Pétrarque qu'il introduit ainsi en Angleterre. En dépit de sa carrière de poète courtisan, certains de ses poèmes adoptent un point de vue sceptique à l'égard de la rhétorique de l'éloge de Cour ; et il faut noter à cet égard qu'il n'écrit

effectivement pas de poésie de circonstance. Son univers imaginaire dénote un sens aigu des jeux de pouvoir et des stratégies qui gouvernent les échanges dans le domaine amoureux comme dans la sphère politique. Mettant à la mode la poésie néo-pétrarquiste, et le sonnet en particulier, sa poésie est extrêmement novatrice, bien que la syntaxe en soit parfois confuse. Wyatt est amené à s'opposer directement au roi lui-même, lorsque son amour pour Anne Boleyn est contrarié par la décision d'Henri VIII d'en faire sa seconde épouse. Dans certains de ses poèmes, comme dans le sonnet « Who so list to hunt I know where is an hind », il donne libre cours à l'expression de sa frustration :

There is written her fair neck round about
Noli me tangere for Cesar's I am
 And wild for to hold though I seem tame (v. 12-14).

Wyatt compose alors plusieurs épîtres satiriques, où il s'inspire directement de l'Antiquité et non plus de la tradition anglaise médiévale. L'une d'elles, « My own John Poyntz », emprunte une tonalité ouvertement républicaine ; elle est d'ailleurs directement imitée d'une satire républicaine contemporaine d'un poète italien. Il ose même une allusion au destin tragique de Sir Thomas More, exécuté en 1535, à travers l'évocation de Caton. Ce poème, qui a le mérite de tenter d'adapter la « terza rima » à la langue poétique anglaise, constituera un modèle de rhétorique pour les partisans ultérieurs du républicanisme. Cependant, fruit des aléas de la vie courtisane plus que d'une véritable conviction, ce républicanisme fait long feu, et Wyatt revient à des genres plus conventionnels. Vers la fin de sa vie, il compose une traduction des Psaumes qui fera date.

Henry Howard

Henry Howard, comte de Surrey (1517-1547), ne cache pas sa dette à l'égard de Wyatt et écrira même une élégie pour célébrer sa mémoire. Outre d'avoir perfectionné le sonnet à l'anglaise (voir *supra*), on lui doit une traduction des livres II et IV de l'*Énéide* de Virgile qui introduit le « blank verse » (pentamètres non rimés) dans la poésie anglaise. Destinée à évoquer la majesté du vers latin (non rimé) et s'inscrivant pour cette raison dans un projet humaniste, cette particularité formelle revêt un aspect révolutionnaire qui allait peu après s'imposer dans le discours dramatique. Particulièrement jaloux de son rang, Howard exalte

dans sa poésie les valeurs de la société chevaleresque telles que l'honneur, l'amitié ou le service (dans les liens de vassalité ou les rapports amoureux), bien davantage que n'avait pu le faire Wyatt. Avec élégance, Howard poursuit la voie tracée par Wyatt, acclimatant le sonnet néo-pétrarquiste à la langue anglaise, mais avec plus de naturel. Leurs poèmes, après avoir circulé sous forme manuscrite, seront publiés pour la première fois dans une anthologie qui voit le jour en 1557, *Tottel's Miscellany*. Sa fierté de grand aristocrate conduira Howard à s'opposer ouvertement au roi à de multiples reprises et, lors de l'accession au trône d'Édouard VI, il sera accusé de conspiration pour s'emparer lui-même de la couronne, puis exécuté.

Les poètes élisabéthains

Sidney et Spenser

Philip Sidney

Ce courtisan raffiné, souvent décrit comme l'exemple même de l'aristocrate de la Renaissance, Sir Philip Sidney (1554-1586) est issu de l'une des plus grandes familles anglaises : sa mère n'est autre que la sœur du comte de Leicester, Robert Dudley, qui fut l'un des prétendants malheureux de la reine Élisabeth. Après les meilleures études, à Oxford en particulier, il passe trois années, de 1572 à 1575, à voyager en Europe : en France – où il est le témoin horrifié du massacre de la Saint-Barthélémy, le 24 août 1572, qui fera de lui un ardent défenseur de la cause protestante –, mais aussi en Allemagne, en Autriche et en Italie où il fréquente les grands esprits de son temps. De retour en Angleterre, il semble promis au plus bel avenir, mais tarde cependant à recevoir une distinction royale digne de son rang, malgré, en 1577, une mission diplomatique à Vienne couronnée de succès. Courtisan assidu, il se consacre aussi à l'étude et à la littérature parmi les savants, hommes d'église et poètes protégés par sa propre famille, voire par lui-même. En 1583, il épouse Frances, fille de Sir Francis Walsingham, le secrétaire d'État de la reine, chargé des Affaires intérieures et de la police secrète du royaume. Blessé lors du siège de Zutphen, aux Pays-Bas, lors d'une campagne militaire contre les Espagnols, il meurt peu après, emporté par la gangrène.

Sa mort précoce allait donner un statut de héros national à celui que l'on nommait « the English Petrarch », bien qu'il n'eût rien publié de son vivant, sa poésie n'ayant connu qu'une diffusion manuscrite au sein de l'élite des courtisans. Parmi les innombrables élégies qui furent écrites pour honorer sa mémoire, on retiendra en particulier celle d'Edmund Spenser, qui lui avait déjà dédié de son vivant *The Shepherds Calendar* en 1579 (voir *infra*).

La contribution de Sidney à la littérature anglaise de la fin du XVI^e siècle est considérable. Outre un roman chevaleresque et pastoral écrit en prose, *The Arcadia* (1590), d'ailleurs largement entrecoupé de poèmes, on lui doit également *Astrophel and Stella* (1591), l'une des premières séquences de sonnets anglaises imitée de Pétrarque (voir *supra*) avec une ligne narrative cohérente ainsi que, à l'instar du *Canzoniere*, des chants plus longs entre les sonnets. Les cent-huit sonnets de ce recueil sont adressés à la dame aimée (Stella) par celui qui se désigne comme l'« amant de l'étoile » (Astrophil). Avant Sidney, George Gascoigne (1539-1578) est peut-être le premier poète à avoir publié un recueil de sonnets néopétrarquistes, *A Hundred Sundry Flowers* (1573). Enfin, Sidney est également théoricien, avec l'un des premiers traités critiques sur la poésie, *The Apology for Poetry*, écrit vers 1580 et publié en 1595 (voir *supra*), dans lequel il exprime son désir de renouveler la poésie néopétrarquiste qui déjà lui paraissait largement répétitive.

Ce souci d'insuffler un élan neuf à la poésie, on le voit à l'œuvre dans ce qui apparaît comme son chef-d'œuvre, *Astrophil and Stella*. Ce recueil comporte toutes les caractéristiques d'un *Canzoniere* pétrarquiste, retraçant une histoire d'amour, depuis les premières joies et les premiers tourments de l'amoureux transi, jusqu'au désespoir de la passion contrariée. Comme certaines références autobiographiques en témoignent, Sidney y met en scène les affres de l'amour sans espoir qu'il voue à Penelope Devereux, épouse de Lord Rich. Deux sonnets en particulier (sonnets 24 et 37), qui reposent sur la polysémie du mot « rich », confirment l'aspect autobiographique de l'ensemble. Néanmoins, on aurait tort de n'y voir que l'expression d'une frustration personnelle : le poète se met en scène dans un théâtre de la passion, où les conventions de la poésie néopétrarquistes sont revues et rénovées au fur et à mesure qu'elles sont évoquées. Les sonnets qui ouvrent la séquence revêtent, à cet égard, la forme d'un véritable manifeste poétique où abondent les références à la théorie. Le poète s'y montre la plume à la main, à la recherche d'une inspiration originale :

I sought fit words to paint the blackest face of woe,
Studying inventions fine, her wits to entertain ;

...

Biting my truant pen, beating myself for spite,
'Fool,' said my muse to me ; 'look in thy heart, and write'.

(Sonnet 1, v. 5-6, 13-14.)

Sidney explore ici le problème central pour les poètes de la Renaissance du statut de l'imitation littéraire et, partant, celui de la sincérité : comment imiter les meilleurs modèles tout en étant sincère ? Au cœur de l'œuvre de Sidney, on peut distinguer un conflit entre deux conceptions de l'imitation : selon Aristote, redécouvert au XVI^e siècle, la poésie, fondée sur la « mimesis », est l'imitation des actions humaines au moyen des mots, et peut impliquer une certaine idéalisation dans le but de rendre universels les faits narrés. Cette conception de la poésie s'oppose à celle d'Horace et des rhéteurs, qui voient dans l'imitation des grands modèles le fondement de la littérature, vue dès lors comme un entraînement de type rhétorique. En appelant au cœur et à l'inspiration, Sidney entend réconcilier ces deux versions de l'imitation. En s'inscrivant délibérément en faux contre le grand cliché du coup de foudre, lieu commun hérité de l'amour courtois qui précède Pétrarque, son second sonnet confirme cette intention de remettre en cause les expressions conventionnelles de la passion pour privilégier une nouvelle sincérité : « Not at first sight, nor with a dribbed shot, / Love gave the wound which while I breathe will bleed » (sonnet 2, v. 1-2). Son amour a connu d'autres prémices ; il est le produit d'une lente évolution : « Till by degrees it had full conquest got » (v. 4).

L'originalité du recueil tient par-dessus tout à la tonalité qui y domine. Par la parodie et l'exagération constante des clichés littéraires, notamment érotiques, le locuteur d'*Astrophil and Stella*, projection dramatisée de l'auteur, établit une relation de connivence avec son lecteur, qui est en partie fondée sur l'humour. Le poète met en scène les ambivalences et les apories inhérentes à l'amour néo-pétrarquiste, auxquelles, incidemment, il donne quelques-unes de leurs expressions les plus originales :

Now I, wit-beaten long by hardest Fate,

So dull am that I cannot look into

The ground of this fierce *Love* and lovely hate :

Then some good body tell me how I do,

Whose presence, absence, absence presence is ;

Blissed in my curse, and cursed in my bliss (sonnet 60, v. 9-14).

Les paradoxes et les oxymores¹ du discours amoureux conventionnel, qui ont pour but d'évoquer les peines d'un amant toujours souffrant, deviennent soudain sous sa plume la fulgurante expression de l'état mélancolique de l'homme : dans ce qui semble bien être une anticipation d'Hamlet, il se montre oscillant entre le désir de l'action et l'abandon à la méditation amoureuse. Cette mélancolie s'exprime pleinement dans quelques sonnets très noirs, qui tranchent sur le reste de la série, généralement plus joyeuse². Certains critiques ont pu voir dans cette attitude une expression symbolique de la position politique de Sidney, dont la carrière à la Cour fut, semble-t-il, un échec, en dépit de la préférence que put lui marquer la reine à une époque. Loin des afféteries de certains de ses contemporains, il donne une nouvelle vigueur à des images conventionnelles qu'il met du même coup à distance dans une langue raffinée et directe. Cette séquence, caractérisée par une diversité extrême dans ses structures formelles ou syntaxiques, puisque le poète n'y expérimente pas moins de trente-trois schémas de rimes différents, parachève l'acclimatation du sonnet en Angleterre.

Cependant, à la différence de Pétrarque, Astrophel ne procède pas à la sublimation progressive d'un amour terrestre impossible au profit d'un amour de nature spirituelle. Au contraire, la fin du recueil le montre peu à peu réconcilié, semble-t-il, avec sa nature d'amant prisonnier de sa passion. D'aucuns ont pu voir dans cette conclusion l'expression allégorique de la résignation du Protestant face à sa nature d'homme déchu.

Edmund Spenser

Salué dans son épitaphe comme le « Prince des poètes de son temps », Edmund Spenser (1552 ?-1599) est une figure singulière au XVI^e siècle, en ce qu'il se présente comme un véritable poète professionnel au service de sa vocation. Son œuvre et les tensions qu'elle manifeste illustrent les rapports complexes qu'entretient la littérature avec la Cour sous Élisabeth I^{re}. Après de brillantes études à l'école des « Merchant Taylors », où il eut pour maître l'humaniste Richard Mulcaster, il va ensuite à Cambridge où il publie quelques pièces dans un recueil collectif, essentiellement des traductions de

1. Figure de rhétorique qui juxtapose des mots de sens opposé, et qui est particulièrement à l'honneur dans cette poésie (« living death », « burning ice »...).

2. Voir par exemple le sonnet 89, cité dans *Anthologie de la littérature anglaise*, p. 17.

Du Bellay et de Pétrarque (voir *supra*). Celles-ci témoignent déjà d'un intérêt pour la littérature étrangère, qui ne se démentira jamais par la suite. C'est ainsi qu'il s'intéresse particulièrement au néo-platonisme italien, comme en témoignent ses *Four Hymns*, publiés seulement en 1596, mais auxquels il travaille déjà. La publication de *The Shepherd's Calendar* en 1579 avec sa dédicace à Sidney (voir *supra*) lui attire la protection du cercle des Sidney et des Leicester, et c'est sans doute grâce à leur appui qu'en 1580 il est nommé secrétaire de Lord Grey de Wilton, gouverneur de la colonie irlandaise, qu'il suit dans son poste. Employé du gouvernement, il acquiert à bas prix une terre dans le comté de Cork, où il reçoit la visite de Sir Walter Raleigh (voir *infra*), favori de la reine, dont il devient l'ami. Il s'installe dans ce domaine, ne faisant plus par la suite que de brefs séjours londoniens. C'est dans ce qu'il faut bien appeler cet exil qu'il écrit son élégie à Sidney, «Astrophel», et commence son grand poème épique, *The Faerie Queene*, dont il fait publier les trois premiers livres à Londres en 1590.

De retour en Irlande, à contrecœur semble-t-il, il compose *Colin Clouts Come Home Again* (1595), commentaire satirique de la vie de Cour telle qu'elle lui est apparue lors de sa visite londonienne. Le succès de la *Faerie Queene*, dédicacée à la reine Élisabeth, lui permet de bénéficier d'une pension à partir de 1591. Il publie alors, sous le titre de *Complaints*, divers poèmes de jeunesse (1591) dont «The Ruins of Time», méditation sur la perte de ses amis proches comme Leicester ou Sidney. En 1594, il épouse en secondes noces Élisabeth Boyle, qu'il avait courtisée dans son recueil de sonnets *Amoretti*, qu'il publie alors avec l'*Épithalamion*, poème raffiné composé en l'honneur de leur union. En 1596, il rend visite à son ami le comte d'Essex, nouveau favori de la reine, et écrit *Prothalamion* en son honneur, publiant parallèlement les livres IV à VI de la *Faerie Queene* ainsi que ses hymnes. A son retour en Irlande, il assiste, impuissant, à l'incendie de son château lors d'une insurrection et il doit quitter les lieux. Très affecté par ces épreuves, il rentre à Londres où il mourra dans le dénuement. C'est grâce à l'appui financier du comte d'Essex qu'il pourra être enterré dans l'abbaye de Westminster.

Avec la publication du *Shepherd's Calendar*, Spenser se présente avec audace sur la scène publique non pas comme un poète de cour, mais comme un grand poète protestant au service de la nation anglaise. Inspirée des *Églogues* et des *Géorgiques* de Virgile, qu'il entendra aussi imiter avec sa grande épopée, cette œuvre

variée, à forte teneur didactique, est un mélange de différents genres (dialogues, fables, odes, élégies, plaintes). C'est pour Spenser un espace d'expérimentation poétique : il n'y utilise pas moins de treize types de vers différents, qui lui permettent de démontrer ses talents variés. Il y élabore déjà le style qui lui sera propre, un style qui veut marier les archaïsmes de lexique et de syntaxe, hommages appuyés au poète médiéval Chaucer (voir *supra*), aux apports de la poésie antique. Le héros en est Colin Clout, amant, poète et berger, que l'on suit du mois de janvier à décembre. Plusieurs temps forts rythment cette progression, comme au mois d'avril, l'éloge à la reine Élisabeth sous le masque d'Élisa, la reine des bergers. Le thème principal du *Calendar* est celui de la responsabilité du poète dans les affaires de son temps, en particulier dans la cause protestante : Spenser y offre, notamment en mai, septembre et octobre, une satire virulente contre les pasteurs corrompus qui symbolisent le clergé de l'église catholique romaine, satire dont John Milton s'inspirera plus tard dans « Lycidas » (voir *infra*) :

Though under colour of shepherds, sometime
 There crept in Wolves, ful of fraude and guile,
 That often devoured their own sheep,
 And often the shepherds, that did keep them (« May », v. 126-129).

Avec *Amoretti*, écrit au début des années 1590, Spenser démontre cette fois sa maîtrise de la poésie néo-pétrarquiste, qu'il adapte néanmoins au souci moral qui est le sien. Outre l'originalité de la structure du sonnet qu'il transforme pour lui donner un aspect plus dynamique, avec un nouveau schéma de rimes (*abab/bcbc/cdcd/ee*), il innove sur le fond. Le poète décrit en effet la cour passionnée qu'il fait à sa dame comme obéissant en apparence aux règles imposées par le genre ; mais tout se termine cette fois par le triomphe du mariage qui, dans une perspective protestante, est particulièrement valorisé. Le recueil de Spenser peut de fait se lire comme une critique protestante de la démarche pétrarquiste : l'archétype littéraire de l'amant passif et masochiste, en admiration devant une dame cruelle et changeante, y est finalement rejeté du fait de son caractère artificiel et immature, comme dans le sonnet 54 où le poète abandonne sa maîtresse insensible¹. Le poète s'inspire plutôt ici de la seconde partie du *Canzoniere* de Pétrarque, où ce dernier faisait de son amour sublimé pour Laure

1. Voir *Anthologie*, p. 27.

une manifestation de l'amour divin dans une perspective chrétienne. L'autre influence majeure est, à l'opposé, celle de Ronsard, dont Spenser s'inspire pour les sonnets du début du recueil avec quelques invitations à l'amour parfois assez coquines (sonnet 27 par exemple). Car même si, dans *Amoretti*, l'amour est soumis à un dessein plus noble, cette première partie du recueil (jusqu'au sonnet 67) explore longuement la nature du désir amoureux, y compris dans ses aspects les plus sensuels. Là, le poète pousse les ambivalences et les clichés de la poésie néo-pétrarquiste dans leurs derniers retranchements, affirmant son désir pour une dame qui est le reflet même de l'Idée platonicienne, l'image de la perfection divine (« The glorious image of the maker's beautie », sonnet 61, v. 1). Il lui arrive de tomber dans l'excès de maniérisme lorsqu'il décrit par exemple les légions de petits amours décochant leurs flèches depuis l'œil de la femme aimée (sonnet 16) : « I mote perceive how in her glancing sight/Legions of loves with little wings did fly... » (v. 5-6).

Pour la vingtaine de sonnets restants, qui constituent l'aboutissement d'un cheminement spirituel, le ton change et les conventions néo-pétrarquistes en viennent à servir une célébration du mariage chrétien. Dans la première partie, le poète avait exprimé certaines réserves sur son obsession amoureuse, qui le détournait de ses devoirs supérieurs, le service de Dieu (sonnet 46) et de sa souveraine. Il avait, en particulier, négligé sa vocation de chantre du régime élisabéthain en abandonnant son épopée incomplète :

Great wrong I do, I cannot deny,
To that most sacred Empress, my dear dread,
Not finishing her Queen of fairy,
That mote enlarge her living praises dead (sonnet 33, v. 1-4).

Dans la seconde partie, en revanche, son amour permet de le réconcilier avec toutes ses obligations : le service de la dame est vu comme une forme d'action de grâces, et c'est aussi là une forme de prélude au culte rendu à la reine (sonnet 80). Spenser revient ici aux fondements du néo-platonisme chrétien pour faire de l'amour partagé entre l'amant et sa maîtresse une étape de l'élévation spirituelle vers Dieu. Dans cette perspective, le mariage apparaît, dès lors, comme un idéal chrétien de félicité atteinte ici-bas et comme un moyen de servir le créateur : « So let us love, deare love, like as we ought :/Love is the lesson which the Lord us taught » (sonnet 68, v. 13-14). Le poète résout ainsi les contradictions inhérentes

au néo-pétrarquisme par le recours à un argument théologique et philosophique. La sexualité au sein du mariage apparaît dans *Amoretti* purifiée de toute ambivalence (sonnet 84), puisqu'au cœur de cette conception de l'amour réside la foi dans le caractère divin du corps humain.

Ce credo est aussi celui de l'*Épithalame*, poème d'environ quatre cents vers en l'honneur du mariage de Spenser avec Élisabeth Boyle dont les sonnets sont comme le préambule. Ce long poème de vingt-quatre strophes au rythme et à la métrique complexes suit les vingt-quatre heures de la journée des noces avec, au centre, la cérémonie nuptiale qui transforme une petite ville irlandaise en véritable temple sacré, à la fois païen et chrétien. Ce long poème, maintes fois imité au XVII^e siècle, prend un rythme incantatoire en raison de la répétition d'un même vers à la fin de chaque strophe : « Do ye to her of joy and solace sing, / That all the woods may answer and your eccho ring » (v. 35-36).

Le chef-d'œuvre de Spenser, *The Faerie Queene*, dont il n'achève que les six premiers livres sur les douze annoncés¹, est une œuvre complexe et inclassable, véritablement encyclopédique par les multiples citations et allusions qu'elle fait à la littérature antique et moderne, à la mythologie comme à la théologie. Cette fresque gigantesque et grouillante de vie constitue une synthèse extrêmement personnelle de l'épopée classique dont l'*Énéide* est le modèle avoué, du roman de chevalerie revu par Chaucer et enfin de la « romance » (voir *supra*) à l'italienne. Cette dernière, sorte d'épopée fabuleuse dont le *Roland furieux* de l'Arioste (voir *supra*) est l'exemple parfait, affiche une prédilection pour les chevaliers, les dragons, les enchanteurs et toutes les autres figures du merveilleux, qui sont mis en scène dans des intrigues bariolées, fourmillant de personnages secondaires, riches en rebondissements de toutes sortes, et dont le but essentiel est de susciter la surprise, voire l'émerveillement. Le décor de la *Faerie Queene* (« Fairyland ») décrit dans une langue aux archaïsmes nombreux, est indéniablement un paysage de « romance » : forêts et sources enchantées, rochers escarpés, châteaux et grottes profondes sont le cadre où évoluent chevaliers, bêtes féroces, déesses, magiciens et nymphes.

Mais la *Faerie Queene* peut aussi, à un niveau plus élémentaire, se lire comme un livre de conduite, en particulier le livre six, à l'ins-

1. Un fragment d'un septième livre, connu sous le nom de « Mutabilitie Cantos », fut publié en 1609 (voir *Anthologie*, p. 31-32).

tar du *Livre du courtisan* de Castiglione (voir *supra*), qui devait être la bible des gentilhommes de son temps. Spenser affiche en effet un dessein didactique, mettant en scène la victoire du bien sur le mal grâce à une allégorie de six vertus, qui correspondent à chacun des six livres qu'il eut le temps d'écrire : la sainteté, la tempérance, la chasteté, l'amitié, la justice et la Courtoisie. Cet aspect le rattache davantage à des poèmes allégoriques du type de la *Jérusalem libérée* du Tasse (voir *supra*), à laquelle Spenser lui-même fait allusion dans une lettre à Sir Walter Raleigh (voir *infra*) qu'il publie en guise de préliminaire. S'il faut l'en croire, son poème doit être lu comme une série de récits allégoriques : au livre I, le chevalier Redcross est le chevalier de la sainteté (un avatar de saint Georges, le patron de l'Angleterre) ; au livre II, Sir Guyon incarne le chevalier de la tempérance et au livre III, la guerrière Britomart représente la chasteté. En cette dernière, il faut voir une allusion à Élisabeth, la Reine Vierge : Spenser ne fait pas secret de son dessein de devenir le chantre nationaliste de l'Angleterre protestante, et vise ici à offrir à son pays la première grande épopée anglaise. A bien des égards, *The Faerie Queene* peut en effet se lire comme une allégorie à la gloire de la Réforme et de la reine Élisabeth, par cette réécriture de l'histoire de la civilisation britannique sous la forme d'un roman arthurien. L'œuvre de Spenser s'inscrit à l'évidence dans le mouvement plus large de la renaissance des légendes arthuriennes, qui furent récupérées par les Tudors afin de donner une légitimation historique à leur dynastie. Elle participe aussi, de manière plus générale, à la vogue du retour à la chevalerie et à la courtoisie qui marque les milieux aristocratiques des deux dernières décennies du siècle. De nombreuses allusions contemporaines, notamment les critiques répétées de l'église catholique, contribuent à donner une dimension d'allégorie politique à son œuvre. Il faut néanmoins noter que Britomart n'est pas tout à fait la représentation d'Élisabeth I^{re} : en elle, l'amour chaste débouche finalement sur le mariage, dans un mouvement qui rappelle celui des *Amoretti*. En revanche, elle est indubitablement Gloriana, la reine des fées que, du début jusqu'à la fin de l'épopée, le roi Arthur recherche pour l'épouser, même si l'abondance des épisodes intermédiaires nous distrait constamment de cette union promise et contribue à donner à cette œuvre « gothique » sa dimension d'allégorie de la condition humaine.

Le propos didactique de Spenser ne saurait être séparé du contexte idéologique de l'œuvre : en moraliste, il entend enseigner

par l'exemple. Mais l'allégorie morale elle-même n'est pas aussi univoque qu'il y paraît : les personnages, loin d'être des incarnations statiques des vertus considérées, connaissent une évolution au cours de laquelle ils sont amenés à réviser leurs valeurs et leurs croyances, ce qui rend la lecture de ce long poème, écrit sur plusieurs années, extrêmement complexe. Rien, finalement, ne semble fixé une fois pour toutes dans cette allégorie « tournante », et le caractère énigmatique de la voix énonciatrice, particulièrement floue, en renforce la complexité.

Les différents livres suivent une structure totalement distincte. Le premier livre, presque clos sur lui-même, est une sorte d'épopée en miniature centrée sur un héros, Redcross, qui est une réécriture de la légende de saint Georges avec une imagerie proche de celle de l'*Apocalypse* de saint Jean : la quête du chevalier s'achève avec la mort du dragon qui retenait prisonniers les parents d'Una, sa dame, qu'il épouse. A un niveau allégorique et moral, cette intrigue peut s'interpréter comme les combats du héros chrétien contre les diverses manifestations du mal (l'erreur, l'hypocrisie, les sept péchés capitaux, le désespoir), auxquelles il cède en partie en dépit de nombreuses manifestations de la présence divine. Il devra donc passer par la Maison de la Vertu pour y être purgé de ses péchés et retrouver la vraie foi (protestante), et avec elle le salut. Le livre II, écrit selon un schéma de quête analogue, est centré sur le chevalier Guyon, menacé par la violence et le désir, avec en particulier l'épisode de la tentation par l'enchanteresse Acrasia, sorte de Circé médiévale, dans le Jardin des Délices (« Bower of Bliss »)¹. Le chevalier finit par détruire celui-ci avec une violence troublante. Le livre III, où se croisent plusieurs intrigues concernant Britomart ainsi que d'autres héroïnes, peut se lire comme une critique de l'idolâtrie inhérente au néo-pétrarquisme : véritable catalogue des perversions sexuelles, il se clôt sur une apologie du mariage. Le livre IV offre une perspective tout aussi polyphonique que le livre III ; les intrigues amoureuses, complexes, s'enchevêtrent. On y a vu, entre autres, une allusion à la liaison orageuse entre la reine et Raleigh, sous les traits de Belpheobe et de Timias. Spenser exprime avec une grande prudence les critiques que lui inspire le destin de Raleigh, en disgrâce à partir de 1592 en raison de son mariage secret avec une dame d'honneur de la reine. Le livre V,

1. Voir *Anthologie*, p. 28-30. Milton saura se souvenir de ce passage dans *Comus* (voir *infra*).

quant à lui, porte, plus que tout autre, l’empreinte de la situation politique qui lui est contemporaine : après avoir sommairement décrit l’exécution de Marie, la reine d’Écosse, et la victoire anglaise sur la grande Armada espagnole (1588), l’auteur consacre un long récit allégorique au thème de la justice mais pour justifier la brutale occupation anglaise de l’Irlande, sujet qui lui tient particulièrement à cœur. Enfin, le livre VI présente la quête du chevalier de courtoisie, Calidore, qui donne lieu à des commentaires de plus en plus désenchantés de la part de Spenser, rendu mélancolique par le spectacle de l’arbitraire. C’en est fini, désormais, de la clarté des oppositions entre les forces du bien et du mal : l’allégorie s’avère toujours plus complexe à décrypter et la courtoisie plus problématique, dans ce monde en pleine mutation.

La *Faerie Queene*, considérablement négligée au XX^e siècle en raison de sa difficulté, est une œuvre colossale, comme en témoigne l’influence qu’elle eut aux XVII^e et XVIII^e siècles : elle y fut notamment responsable de la vogue des romans épiques. Dans le domaine de la versification, Spenser y met au point une strophe originale, dite par la suite « spensérienne », qui sera imitée notamment par Byron, Keats ou Tennyson (voir *infra*) : composée de neuf vers (huit pentamètres iambiques et un alexandrin), elle suit un schéma de rimes original (*ababbcbcc*). Caractérisée par sa force allitérative, elle convient particulièrement au style noble qu’exige l’épopée.

Les contemporains de Sidney et de Spenser. Le genre du sonnet

L’exceptionnelle moisson de talents à l’époque élisabéthaine ne devrait pas faire oublier les poètes peut-être moins importants, mais qui contribuent à faire de cette période, qui est aussi celle de William Shakespeare (1564-1616, voir *infra*)¹, un âge d’or de la littérature anglaise. Parmi le grand nombre d’auteurs de sonnets, Michael Drayton (1563-1631), ami de Shakespeare et, comme lui, dramaturge et poète, s’est particulièrement illustré dans ce genre avec son recueil *Idea’s Mirror* (1594), auquel il ne cessera de travailler jusqu’à l’édition définitive de 1619 (*Idea*). Ces sonnets, marqués par l’influence de Sidney, frappent par leur intensité dramatique. Il s’agit d’une poésie de l’instant, vigoureuse et passionnée, qui n’est pas sans évoquer la « poésie métaphysique », en particulier le

1. Voir *Anthologie*, p. 41-133.

versant profane de la poésie de son contemporain John Donne (1572-1631) (voir *infra*)¹. Dans le sonnet 61, par exemple, Drayton donne la parole à un amant délaissé qui feint de congédier sa maîtresse sans ménagement :

Since there's no help, Come let us kiss and part,
 Nay, I have done : You get no more of Me,
 And I am glad, yea glad with all my heart,
 That thus so cleanly I my Self can free (v. 1-4).

Poète professionnel, il contribue à tous les genres de son époque depuis la pastorale jusqu'à l'épopée historique. D'abord au service d'un courtisan influent, Sir Henry Goodyere, il subit un revers de fortune en s'aliénant l'entourage de Jacques I^{er}, qui succède à Élisabeth sur le trône d'Angleterre en 1603. Le relatif insuccès de son ambitieux poème sur la campagne anglaise, *Poly-Olbion* (1612-1622), jugé démodé par ses contemporains, ne fait qu'accroître son amertume, qui lui inspire plusieurs satires des abus de la Cour. Il retrouve la sérénité pendant les dernières années de sa vie, en trouvant protection auprès d'un pair du royaume, Edward Sackville, comte de Dorset.

Samuel Daniel

La carrière de Samuel Daniel (1563-1619) est tout autant marquée par les aléas du mécénat. Poète, courtisan, diplomate et traducteur, il occupe le poste de précepteur dans plusieurs familles aristocratiques influentes. Il entre notamment au service de la comtesse de Pembroke, sœur de Sidney (voir *supra*) et de Fulke Greville (1554-1628) – lui-même poète à ses heures, proche de Sidney, et son biographe posthume. Daniel, par son aisance et sa maîtrise de genres variés, depuis le sonnet jusqu'à la tragédie en passant par le poème historique (*The Civil Wars*, 1595), est une figure respectée à la Cour. A la mort de Spenser en 1599, il y occupera *de facto* la fonction de Poète Lauréat. Sous Jacques I^{er}, il écrit plusieurs Masques² de Cour, mais il perd la faveur royale au profit de Ben Jonson (1572-1637) (voir *infra*). C'est par son recueil de sonnets, *Delia* (1592), maintes fois révisé, qu'il est aujourd'hui connu. Daniel y

1. Voir *Anthologie*, p. 151-156.

2. Divertissement de Cour à forte teneur allégorique qui comprend danses, textes et chants, et qui a la particularité d'inclure des spectateurs, les « masques », par le biais des danses notamment (voir *infra*).

manifeste une intention réformatrice, qu'il exposera par la suite dans son traité poétique *The Defence of Rime* (1603), réponse à celui du poète Thomas Campion (voir *infra*). Outre une défense de la rime traditionnelle, Daniel entend faire la chasse aux ornements pour mettre à nu la vérité de la pensée et du sentiment. Ce souci de la vérité par-delà les effets de style est essentiellement une réaction contre les excès de la poésie néo-pétrarquiste. Le résultat n'est cependant pas toujours à la hauteur des ambitions de l'auteur ; car Daniel, à force de dépouillement et de souci de clarté, tombe dans la banalité quand il reprend les *topoi* du genre. Néanmoins, quelques sonnets atypiques (en particulier les sonnets 32 à 38), qui prennent pour sujet le passage de la beauté et du temps, touchent par leur intensité.

Thomas Campion

La querelle qui oppose Daniel à Thomas Campion (1567-1620) porte essentiellement sur la possibilité d'appliquer à la poésie anglaise la prosodie latine qui, elle, est non rimée et se fonde sur une appréciation quantitative de la longueur du vers et non plus simplement sur le nombre de syllabes ou d'accents. A l'appui de sa théorie, qu'il expose dans son traité, *Observations in the Art of English Poesy* (1602), Campion compose notamment le charmant poème *Rose-Cheeked Laura*, d'une exceptionnelle musicalité :

Rose-cheeked Laura, come,
Sing thou smoothly with thy beauty's
Silent music, either other
Sweetly gracing (v. 1-4).

Pour le reste, les deux poètes partagent un même souci de mesure et de simplicité. Campion, poète et musicien, est l'auteur de cinq volumes d'airs de Cour raffinés, publiés sous Jacques I^{er} (à l'exception du premier, publié en 1601), puis de plusieurs Masques de Cour (voir *supra*). Sa poésie représente un tournant dans l'histoire de la musique anglaise et de la chanson de Cour. A un moment où le madrigal anglais, qui privilégiait l'arrangement musical aux dépens du texte chanté, commence à faire place à l'air (« ayre »), poème plus complexe chanté en solo avec accompagnement de luth, Campion prône un mariage plus étroit du texte et de la mélodie. Comme avait tenté de le faire son aîné, le grand compositeur William Byrd (1543-1623), il compose à la fois le poème et son accompagnement, au lieu, comme la plupart de ses contempo-

rains, d'adapter des vers déjà existants. Sa poésie, qui évoque le classicisme d'un Ben Jonson (voir *infra*), allie le naturel et le raffinement de la diction à une remarquable clarté syntaxique.

Le poème narratif mythologique

Les vingt dernières années du XVI^e siècle voient l'apparition d'un genre nouveau, celui de l'épopée courte, poème mythologique qui fait une place discrète à l'érotisme (voir *supra*). Inspirés notamment d'Ovide, ces poèmes ont pour sujet une histoire d'amour tragique. C'est ainsi que, vers la fin du siècle, outre le *Venus and Adonis* (1593) de Shakespeare, sont notamment publiés *Scylla's Metamorphosis* (1589) de Thomas Lodge (1558-1625) ou *Salmacis and Hermaphroditus* (1602) de Francis Beaumont (1584-1616). Christopher Marlowe (1564-1593), quant à lui, est plus connu comme dramaturge que comme poète, mais il ne s'en illustre pas moins dans cette forme avec *Hero and Leander* (1598), véritable chef-d'œuvre en miniature que sa mort brutale l'empêche d'achever (voir *infra*)¹.

Poésie méditative et philosophique

Parallèlement à ces genres en vogue à la Cour et dans les cercles des beaux esprits londoniens, certains auteurs écrivent dans la solitude de leur cabinet et choisissent la poésie comme véhicule de l'expression d'une réflexion d'ordre philosophique ou religieux.

Walter Raleigh

Bien que courtisan accompli, Sir Walter Raleigh (1552?-1618), soldat, historien, philosophe, ne fut qu'accessoirement poète. Grand favori de la reine de 1575 à 1592 – date de son mariage secret avec une dame d'honneur d'Élisabeth qui l'amène à faire un bref séjour en prison –, il connut un destin exceptionnel. Grand voyageur, il est surtout célèbre pour avoir fondé la colonie de Virginie en Amérique, et on lui doit aussi l'introduction du tabac en Angleterre. Soupçonné d'avoir voulu comploter contre Jacques I^{er} lors de sa succession, il fut emprisonné en 1603 et libéré seulement en 1616, pour participer à une expédition en Guyane qui se solda

1. Voir *Anthologie*, p. 35-39.

par sa capture par les Espagnols et son exécution à son retour en Angleterre.

Homme impulsif, parfois brutal, réputé pour son franc parler, il était d'un tempérament sombre et mélancolique. Mis à part un long poème composé en l'honneur de la reine Élisabeth, « *The Ocean to Cynthia* », dont il ne subsiste que des fragments manuscrits, il est l'auteur de quelques poèmes désabusés, réflexions fulgurantes et tragiques sur le sens de la vie et sur la vanité du monde, comme « *On the Life of Man* », qui fut ensuite mis en musique par William Byrd¹. C'est surtout pour son ouvrage historique en prose, *The History of the World* (1614), écrit à la Tour de Londres durant sa captivité, qu'il est connu aujourd'hui. Il fut un mécène important, parrainant notamment Spenser qu'il amena à la Cour. Il fut sans doute aussi, avec Marlowe et Chapman, à l'origine de la création du mystérieux groupe connu sous le nom d'« École de la nuit » (« *School of Night* »), dont on pense qu'il s'agissait d'une société littéraire et philosophique marquée par l'influence de la pensée libertine.

Robert Southwell

Robert Southwell (1561-1595) est une voix singulière dans la poésie anglaise du XVI^e siècle. Catholique, il fait ses études chez les Jésuites au collège anglais de Douai et il est ordonné prêtre en 1584. De retour en Angleterre en 1586, il est arrêté en 1592, torturé puis finalement exécuté en 1595. Ses poèmes, fortement marqués par la tradition iconographique des emblèmes², sont écrits pendant ses années d'emprisonnement ; ils seront publiés après sa mort en 1602. Ce sont des méditations graves et intenses qui expriment une foi brûlante, dont la plus célèbre est un poème sur la nativité, « *The Burning Babe* »³.

John Davies

L'homme de loi Sir John Davies (1569-1626), qui mena des études à Oxford puis dans les « *Inns of Court* » (les écoles de droit

1. Voir *Anthologie*, p. 23.

2. L'emblème est une image symbolique accompagnée d'une légende en vers (la devise), qui était à l'origine destinée à illustrer un mot ou une notion. Vers la fin du XVI^e siècle et surtout au XVII^e siècle, il tend à devenir une image pieuse ou morale accompagnée d'une méditation en prose ou en vers.

3. Voir *Anthologie*, p. 13.

londoniennes), fait, lui, une carrière de courtisan et de poète exemplaire : il exerce diverses charges dont, à partir de 1603, celle d'avocat général pour l'Irlande. En 1596, il publie *Orchestra, or A Poem of Dancing* (1596), son poème didactique le plus célèbre. Celui-ci traite d'un sujet central pour les Élisabéthains, l'importance de la danse, à la fois comme expression de la sociabilité et comme allégorie de l'harmonie sociale et cosmique. Comme prétexte à cette réflexion, Davies prétend restituer un épisode qui, selon lui, aurait dû figurer dans l'*Odyssée* d'Homère : Antinous, prétendant à la main de Pénélope en l'absence d'Ulysse, demande à celle-ci de danser et, dans le débat qui s'ensuit, il se met en devoir de lui démontrer que la danse est le principe même de la cosmologie et de l'ordre naturel. C'est là une façon pour l'auteur de rendre un hommage indirect à la reine, en exprimant une idée centrale de son époque, celle de la hiérarchie des choses et des êtres selon leur rang, ce que E. M. W. Tillyard a appelé « the Elizabethan World Picture »¹ : de même que la musique des sphères ordonne le mouvement des choses célestes, la musique permet la maîtrise des passions par l'individu et préside à l'ordre social. *Orchestra* est un poème ambitieux aux harmonies subtiles, composé en strophes chaucériennes, ou « rhyme royal » (voir *supra*) où abondent les allitérations.

Ses *Hymns to Astraea* (1599), également dédiés à la reine Élisabeth, sont plus singuliers encore. Il s'agit d'une série de poèmes acrostiches (dont la première lettre de chaque vers compose le nom de la reine) fortement influencé par la pensée néo-platonicienne. Le résultat est sans doute plus curieux que véritablement poétique, mais Davies, en donnant ici une expression aboutie au versant philosophique du culte de la reine Élisabeth, trouve parfois des accents quasi mystiques lorsqu'il fait d'Élisa un principe d'amour et de lumière :

E arth now adieu, my ravished thought
 L ifted to heaven, sets thee at naught ;
 I nfinite is my longing,
 S ecrets of Angels to be taught,
 A nd things to heaven belonging (Hymne XIII, v. 1-5).

Dans un autre domaine que celui du panégyrique, on lui connaît aussi une amusante série de sonnets manuscrits satiriques, les « Gullig Sonnets », qui s'en prennent aux conventions néo-

1. *The Elizabethan World Picture*, Londres, 1943.

pétrarquistes. En 1600, Sir John Davies publie un second poème didactique, *Nosce Teipsum* (« connais-toi toi-même »), long poème didactique où il s'attache à démontrer l'immortalité de l'âme. Cet ouvrage est surtout connu aujourd'hui pour ce qu'il nous révèle des idées communément admises à l'époque élisabéthaine.

Réalisme et satire

En dehors de la Cour, il faut compter la ville de Londres au nombre des centres littéraires à l'époque élisabéthaine, car s'y rassemblent littérateurs, dramaturges et mécènes potentiels. C'est dans les tavernes que se réunissent ceux que l'on nomme les *University Wits*, c'est-à-dire les écrivains et les auteurs issus des universités d'Oxford et de Cambridge (voir *infra*), qui composent leurs œuvres dans les vingt dernières années du XVI^e siècle. En dehors de Christopher Marlowe, on y trouve Thomas Nashe (1567-1601) et Thomas Lodge (1558?-1625), qui s'illustrent essentiellement dans la fiction en prose et dans le genre satirique (voir *infra*). John Marston (1576-1634), homme de loi puis membre du clergé et qui évolue dans ce milieu, est peut-être le plus audacieux des satiristes. En 1598, il publie *The Scourge of Villainy* (ainsi qu'une édition augmentée l'année suivante), recueil de satires qui sera brûlé en place publique. La fin du règne d'Élisabeth, comme le début de celui de Jacques I^{er}, est une période relativement sombre et instable, où des tensions politiques se manifestent. L'éclosion du genre satirique est à rattacher à ce pessimisme ambiant. La poésie amoureuse reflète elle aussi cette crise, avec l'avènement d'un style plus « réaliste » et une diction plus directe, qu'il faut interpréter comme une critique du néo-pétrarquisme. A cet égard, Francis Beaumont (1584-1616), déjà mentionné pour son poème narratif, incarne ce besoin de renouveau qui, déjà, annonce les développements du XVII^e siècle. Ses poèmes ne seront rassemblés qu'en 1640 mais ils circulent sous forme manuscrite bien avant cela. Sa macabre élégie à Lady Markham, datant de 1609, marque l'aboutissement de cette phase « réaliste » et satirique de la poésie fin-de-siècle. Le poète s'y montre courtisant un cadavre grouillant de vers dans lesquels il feint de voir ses rivaux. Dans le même temps, il tourne en dérision les images conventionnelles du panégyrique ou de la poésie amoureuse qui, pour idéaliser leur sujet, font la part belle aux bijoux et

autres parures. Dans ce passage, il s'adresse aux vers qui rongent son corps :

But feed your selves so as you most may grace her.
 First, through her ear-tips see you make a paire
 Of holes, which, as the moist inclosed aire
 Turnes into water, may the clean drops take,
 And in her ears a pair of jewels make (v. 57-60).

L'âge d'or de la poésie élisabéthaine, d'une extraordinaire richesse, est bel et bien clos au tournant du siècle, et l'héritage néopétrarquiste, désormais constamment remis en cause, annonce un désir de renouveau qui allait donner naissance à la « poésie métaphysique » (voir *infra*).

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE. — Robert Ellrodt, *Neoplatonism in the Poetry of Spenser*, Genève, 1960 ; Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago, 1980 ; Thomas M. Greene, *The Light in Troy : Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven et Londres, 1982 ; Richard Helgerson, *Self-Crowned Laureates : Spenser, Jonson, Milton and the Literary System*, Berkeley, 1983 ; Pierre Lefranc, *Raleigh écrivain : l'œuvre et les idées*, Paris, 1968 ; C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford, 1936 ; Stephen May, *The Elizabethan Courtier Poets*, Columbia, 1991 ; Richard McCoy, *The Rites of Knighthood : The Literature and Politics of Elizabethan Chivalry*, Berkeley, 1989 ; David Norbrook, *Poetry and Politics in the English Renaissance*, Londres, 1984 ; Maureen Quilligan, *The Language of Allegory*, Ithaca, 1979 ; Gary Waller, *English Poetry in the Sixteenth Century*, Londres, 1986, rééd. 1993 ; Frances Yates, *Astraea : The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, 1975.

II. Le roman élisabéthain et la prose au XVI^e siècle

Les débuts du genre romanesque

Le roman anglais de la Renaissance prit un essor soudain avec la publication, en 1578 et 1580, des deux parties de l'*Euphues* de John Lyly : son succès immédiat, à la Cour d'Élisabeth et dans les milieux cultivés, inaugurait une mode qu'allaient suivre, durant une quinzaine d'années, les hommes de lettres avides de réussite. L'éclosion apparemment brusque de ce genre résultait en fait du legs de traditions narratives variées. Dans les romans élisabéthains se retrouve en effet la trace de récits d'amours et d'aventures grecs et latins, tels que les *Éthiopiennes* d'Héliodore, *Daphnis et Chloé* de Longus, *L'Ane d'or* d'Apulée, ou les *Métamorphoses* d'Ovide. L'inspiration provenait également des « romans de Troie », popularisés à partir de 1477 grâce à l'imprimerie de William Caxton, des légendes arthuriennes, et des romans de chevalerie comme *Amadis de Gaule*, *Palmerin of England* ou *Robert le Diable*, remplis d'aventures merveilleuses, de combats héroïques, de monstres, de conversions spectaculaires, de princesses inaccessibles, de paysages irréels et symboliques. Plus près d'eux, les écrivains anglais trouvaient le modèle du roman pastoral chez l'Italien Sannazaro (*Arcadia*, 1504), et l'Espagnol Montemayor (*Diana*, 1542).

Entre 1560 et 1575 parurent des collections de contes traduits d'auteurs continentaux comme Boccace, Bandello, Cinthio ou

Marguerite de Navarre. Ces recueils offraient des intrigues romanesques d'amours passionnées et contrariées, assorties, en un mélange captivant, d'épisodes sensationnels, cruels, parfois horribles. *The Palace of Pleasure* (1566-1567) de William Painter (c. 1525-1594) s'ouvre sur quelques récits empruntés à l'Antiquité, suivis d'histoires d'amour médiévales et contemporaines, propres, selon l'auteur, à dissiper la mélancolie. L'apport de ce livre à la littérature élisabéthaine se révéla capital, puisqu'il rapportait les destins tragiques de Timon d'Athènes, Lucrèce, Coriolan, Roméo et Juliette. Il fournit des sources non seulement à Shakespeare, qui en tira également l'argument de *All's Well That Ends Well*, mais aussi à certains dramaturges jacobéens et caroléens¹ comme Fletcher, Webster, Marston, Shirley. L'année 1567 vit aussi la parution des *Tragicall Discourses*, treize contes traduits, par l'intermédiaire des versions françaises de Boaiustau et Belleforest, par Geoffrey Fenton (1539-1608), et dédiés à Lady Mary, mère de Sir Philip Sidney. Fenton et Painter accordent au genre oratoire une place importante, dans les discours et monologues délibératifs des amoureux, plus tard repris par Lyly et ses successeurs. A cette rhétorique des personnages s'ajoutent des digressions morales et didactiques qui alourdissent et ralentissent le déroulement de l'intrigue. C'est en 1576 que parut *A Petite Palace of Pettie his Pleasure*, de George Pettie (1548?-1589), douze contes tirés en majorité de Tite-Live et d'Ovide. Ses personnages, censés appartenir à l'Antiquité, évoluent pourtant à la cour des princes de la Renaissance. Contrairement aux deux auteurs précédents, Pettie ne s'intéresse pas à la *novella* italienne, et songe seulement à cultiver la rhétorique : à cet égard, on peut voir chez lui la préfiguration de l'euphuisme. A la lecture de ces traductions, les romanciers anglais purent apprendre l'art du récit, le choix des épisodes significatifs et le sens de l'effet.

Le tout premier roman élisabéthain, paru en 1573, *The Adventures of Master F. J.* de George Gascoigne (1539?-1577), traduit, selon l'auteur, de l'italien, apparaît cependant comme un ouvrage de fiction original. L'action se déroule dans un manoir anglais et consiste en une intrigue amoureuse entre le héros et deux femmes de la famille, sur fond de vie quotidienne.

¹ I. Périodes correspondant au règne de Jacques I^{er} (1603-1625) et de Charles I^{er} (1625-1642).

Les fondateurs

John Lyly

John Lyly (1554?-1606), petit-fils d'un célèbre grammairien ami d'Érasme et de Sir Thomas More, appartenait à une famille de lettrés. Installé à Londres après ses études à Oxford, il devint secrétaire d'un aristocrate mécène, fonction qui lui permit d'observer la Cour, où il découvrit les « gentilshommes italianisés », futurs objets de sa satire dans *Euphues*. Le titre de son roman offrait à ses contemporains un sens explicite : le nom du héros n'est autre en effet qu'un adjectif grec signifiant « heureusement doué », et le sous-titre, *The Anatomy of Wit*, renvoie à la fois à l'idée de dissection, d'analyse démonstrative, et à la notion d'activité créatrice, imaginative, de l'esprit. Le reste de la page de titre (toujours complexe au temps de la Renaissance) indique aussi qu'il s'agira d'un récit d'initiation à la sagesse par l'expérience, car l'amour apporte le plaisir, mais seule la sagesse assure le bonheur. *Euphues* conte l'histoire d'un jeune noble athénien en voyage à Naples. Innocent et présomptueux, il méprise les conseils du vieillard Eubulus, et ne songe qu'à jouir des plaisirs de la ville. Il se lie d'amitié avec Philautus, qui lui présente sa fiancée Lucilla. Euphues en tombe aussitôt amoureux et lui fait la cour sans aucune considération pour son ami. La jeune fille, après avoir semblé partager ses sentiments, l'abandonne finalement pour un troisième prétendant. Déçu et amer, Euphues se réconcilie avec Philautus, puis regagne la Grèce, où il se consacrera désormais à l'étude et à la méditation. Dans ce roman, le souci de l'intrigue n'est pas primordial : elle n'occupe que la moitié du livre, le reste étant dévolu aux discours et aux réflexions sur des problèmes moraux et religieux. Lyly n'introduit aucun élément sensationnel, susceptible de créer une distanciation par rapport à l'existence réelle, car il s'agit d'instruire le lecteur plutôt que de le distraire. Les quelques épisodes napolitains, qu'il serait abusif de nommer « aventures », servent uniquement de cadre pour un enseignement moral emprunté à Cicéron, Sénèque et Plutarque. L'auteur savait ce contenu moralisant propre à séduire ses compatriotes, et on a pu avec raison voir en lui un précurseur de Richardson. Un des aspects caractéristiques de *Euphues* est une misogynie sévère, répondant il est vrai à une solide tradition, transmise notamment

par G. Pettie : Lucilla incarne la femme infidèle, inconstante par « nature », source de désillusion et de désunion entre les amis. Paradoxalement, malgré ce discours hostile, Lyly cherchait à conquérir un public féminin. C'est pourquoi, contrairement aux auteurs de romans de chevalerie (et aussi à Sidney dans *Arcadia*), il avait pris soin d'écarter toute prouesse guerrière de la trame événementielle de son récit : l'intrigue dont Lucilla est le foyer se substitue donc au déroulement plus linéaire du roman médiéval, et se concentre sur la description de la passion amoureuse au sein d'une société raffinée régie par des codes élaborés de conduite, et plus encore, de langage.

Car la prose de Lyly se caractérise avant tout par la préciosité du style, qu'on a dénommé euphuisme par référence au nom du héros Euphues. Ce style, d'une recherche extrême, tire ses origines de la rhétorique médiévale autant que de la formation oratoire élisabéthaine, fondée sur les traités de Cicéron et Quintilien, et dispensée dans les *grammar-schools* et les universités. L'euphuisme se reconnaît à deux traits essentiels : d'une part, l'emploi systématique de procédés structuraux tels qu'allitérations, assonances, répétitions, anaphores, parallélismes et antithèses ; d'autre part, une ornementation mettant en œuvre proverbes, références historiques, allusions mythologiques, et surtout usant constamment de comparaisons empruntées à une histoire naturelle fantaisiste héritée de Pline et des bestiaires et lapidaires du Moyen Âge. Ces procédés, favorisés par un enrichissement considérable de la langue anglaise, qui emprunte alors aussi bien aux autres idiomes européens qu'au grec et au latin, satisfont à l'exigence, formulée par les traités de rhétorique, de l'amplification, c'est-à-dire d'un style abondant, assurant, sous des formes diverses, le développement maximal d'une même idée. Tous ces éléments concourent à l'élaboration de paragraphes interminables, pouvant paraître fastidieux au lecteur moderne. L'accumulation verbale se trouve elle-même mise au service de longs débats sur l'amour ou les valeurs éthiques, de dialogues entre les amoureux, ou de monologues où les héros pèsent longuement le pour et le contre avant de prendre une résolution.

Comme dans les exercices d'école, les arguments se répondent dans une belle ordonnance, scandée de questions rhétoriques. Les orateurs obéissent à une technique d'opposition rigide, interdisant de jamais interrompre l'adversaire : toute vivacité du dialogue se trouve ainsi bannie au profit d'un exposé complet de chaque thèse, suivi d'une réfutation tout aussi formelle. L'écriture de Lyly devient

rapidement l'objet d'un véritable engouement auprès du public raffiné, certains courtisans s'efforçant même, dit-on, de s'exprimer à la manière des héros de *Euphues*. Une floraison de romans « euphuistes » vit alors le jour. Cependant, les excès de ce parti pris stylistique et ses multiples imitations suscitaient les sévères critiques d'écrivains comme Philip Sidney et Francis Bacon, qui y dénonçaient un souci plus grand de la forme (*manner*) que du fond (*matter*). Mais le public ne se lassa que graduellement et la mode euphuiste ne devait disparaître qu'au cours des années 1590. Le succès de *The Anatomy of Wit* ayant convaincu Lyly d'extraire son héros de sa retraite, il publia deux ans plus tard une seconde partie, *Euphues and his England*, conduisant cette fois en Angleterre le jeune homme assagi, en compagnie de Philautus. Lyly se concentre davantage ici sur l'action, bien que seul le dernier des trois contes enchâssés, qui constituent l'essentiel du roman, possède une véritable intrigue. Le livre, dédié « To the Ladies and Gentlewomen of England », conduit les deux amis de Douvres à Canterbury, puis à Londres. Chemin faisant, ils séjournent chez Fidus, un vieil homme qui leur conte ses aventures amoureuses, leur commente le modèle classique de la ruche comme archétype du régime monarchique, et entonne les louanges de la reine Élisabeth. Euphues est ébloui par la Cour, où Philautus, en symétrie avec la première partie, devient victime d'une passion malheureuse pour la belle Camilla. Cette dernière le repousse avec mépris, tandis que Euphues, décidément bien piètre ami, le sermonne au lieu de le reconforter. Finalement, comme dans *The Anatomy of Wit*, Euphues rentre à Athènes, en y emportant le regret du « paradis » anglais, sur lequel règne une princesse à laquelle est consacrée la conclusion dithyrambique du roman. Cette image flatteuse de leur pays ne pouvait qu'augmenter la popularité que sa préciosité avait acquise à Lyly auprès de ses compatriotes.

Outre le style euphuiste et le moralisme, l'héritage de Lyly se retrouvera sous forme de traits caractéristiques communs, fidèlement reproduits et enrichis par ses imitateurs. Tous les personnages restent abstraits : aucune description physique ni psychologique n'en est fournie. Ils se définissent seulement par leurs vertus ou leurs vices, mis en lumière, comme au théâtre, par leur discours et leurs actes. L'amour, thème principal de l'intrigue, naît brusquement, au premier regard. Ce coup de foudre en fait un sentiment fatal, mais pourtant précaire : les amants se montrent aisément infidèles, sujets à des changements de conduite imprévisibles, sous l'in-

fluence des astres ou de la Fortune. La passion contrariée devient obsessionnelle, provoquant insomnie, agitation, et un dépérissement physique dû à la mélancolie. Les sentiments s'expriment par des monologues véhéments, et par des échanges de lettres parfois dissimulées dans des livres ou des fruits. Le jeune homme repoussé ou abandonné par celle qu'il aime — souvent, comme Philautus, au profit de son meilleur ami — se retire, à l'instar d'Euphues, dans un lieu sauvage où il vit en ermite. Cette transformation lui permet alors d'accomplir de multiples fonctions utiles à l'intrigue : tantôt il réapparaît pour dénouer les conflits en mettant ses pouvoirs magiques au service des amoureux en difficulté (comme le fera le frère Laurent dans *Romeo and Juliet*), tantôt il devient un sage vieillard, jouant le rôle de conseiller, dans un langage sentencieux reproduit plus tard par Polonius dans *Hamlet*. Il apporte aussi fréquemment au roman une complexité supplémentaire, par le récit de ses malheurs passés. Car, à l'exemple de *Euphues and his England*, la narration revêt souvent une structure ramifiée, un premier conte en renfermant plusieurs, prenant naissance les uns des autres. Cependant, ce raffinement de composition s'accompagne assez souvent de maladresses techniques, telles que l'absence de lien entre les épisodes ou les intrigues, les changements de lieu, de personnages ou d'action étant attribués à la Fortune.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE. — G. K. Hunter, *John Lyly, the Humanist as Courtier*, Londres, 1962.

Sir Philip Sidney

Sir Philip Sidney (1554-1586, voir *supra*) était le neveu du comte de Leicester, et l'un des favoris de la reine Élisabeth. Cette condition nobiliaire explique qu'aucune de ses œuvres ne parut de son vivant. C'est au château de Wilton, pour sa sœur la comtesse de Pembroke, qu'il écrivit, entre 1577 et 1580, la première version de son roman pastoral *The Arcadia* (*The Old Arcadia*), publiée seulement en 1926). La seconde version (*The New Arcadia*), composée entre 1580 et 1585 et inachevée, parut après la mort de l'auteur en 1590¹. Sidney présentait sa première œuvre en prose comme un livre « sans conséquence » (*idle*), un « rien » (*a trifle*). Il concevait son récit comme un amusement destiné aux dames, bien qu'il

1. Puis à nouveau en 1593, cette fois complétée des livres III à V de la première version.

contînt des passages de théorie politique. Au début de l'intrigue, le roi d'Arcadie Basilius, alarmé par un oracle funeste concernant sa famille et son royaume, confie sa fille aînée Pamela à des bergers, et s'enferme avec sa femme Gynécia et sa fille cadette Philocléa dans un pavillon isolé. Cependant, deux jeunes princes, Musidorus et Pyroclès se retrouvent en Arcadie à la suite d'un naufrage. Tombés amoureux des princesses à la vue de leurs portraits, il se déguisent, Musidorus en berger, Pyroclès en Amazone, pour pouvoir les approcher. Ils réussissent à s'en faire aimer, mais Pyroclès devient malheureusement objet de passion à la fois pour Basilius, abusé par son déguisement, et pour la reine Gynécia, qui a deviné le véritable sexe de l'Amazone. Cet imbroglio donne lieu à de nombreux rebondissements sentimentaux parfois comiques, tandis que se prolonge le séjour en Arcadie des deux jeunes gens, qui accomplissent des prouesses, tuant des bêtes sauvages et aidant le roi à triompher d'une jacquerie. Ils tentent d'enlever les princesses, mais sont pris et accusés à tort du meurtre du roi. Finalement, après un procès aux multiples péripéties, le roman se conclut dans le bonheur général.

La première *Arcadia*, divisée en cinq livres ou « actes » séparés par des églogues en vers, emprunte son titre et son décor à Sannazaro, tout en prenant modèle sur la technique narrative de l'Arioste. Sidney s'inspire d'*Amadis de Gaule* pour le déguisement féminin du héros et imite certains passages descriptifs de Montemayor. Il sait ménager l'intérêt du lecteur par la succession d'épisodes tragiques ou comiques, et par le mystère qui entoure la famille du roi. Dans la *New Arcadia*, l'intrigue devient beaucoup plus complexe. Sidney substitue la guerre à la paix qui régnait dans la première version, ce qui lui permet d'introduire un élément épique dans son thème pastoral, et ainsi de se rapprocher des romans de chevalerie. Il modifie sa technique en ne commençant plus par le début des événements, qui font à présent l'objet de retours en arrière, et il élargit son récit en y incorporant des éléments plus sérieux : pour lui, en effet, l'essentiel n'est pas l'intrigue sentimentale, mais le contenu éthique. Suivant sa propre conception de la littérature, empruntée à Horace et formulée dans son ouvrage théorique *An Apologie for Poetrie*, il veut « plaire tout en instruisant » (*to teach and delight*). Aussi fait-il œuvre de moraliste : il propose au lecteur des modèles de vertus héroïques et des exemples de comportement répréhensible. Contrairement à ce que le titre du roman pourrait laisser supposer, le monde pastoral de l'*Arcadia*

n'est pas un milieu idéal, et les passions y occupent une place considérable. La conduite des jeunes héros, du roi et de la reine n'est pas irréprochable et, dans la deuxième version, le contexte s'assombrit et le mal prend souvent le pas sur le bien. Des personnages cyniques et malfaisants comme le guerrier Amphialus et sa mère Cécropia s'emparent des princesses par la force, les séquestrent et les torturent physiquement et moralement. Cependant les deux héroïnes savent résister aux souffrances et à l'intimidation. Contrairement à Lyly, Sidney ne se montre pas misogynne : il sait distinguer entre la femme esclave de sa sensualité (Gynécia) ou de ses instincts criminels (Cécropia), et celle qui incarne les vertus les plus nobles. La politique joue également un rôle essentiel dans le roman : les défauts prêtés au roi Basilius introduisent à une réflexion sur le bon et le mauvais gouvernement. Partisan de l'ordre, suivant les orthodoxies de la Renaissance, Sidney réprouve l'idée même du régime démocratique, où « tous commandent et aucun n'obéit ». Comparé à l'euphuïsme, le style de Sidney paraît très sobre : il emploie aussi l'allitération, la symétrie, l'antithèse, la métaphore, l'hyperbole, mais de façon beaucoup moins systématique. Il se distingue en revanche par son usage du « faux pathétique » (*pathetic fallacy*), ou attribution de qualités humaines à des objets inanimés. Bien que non publiée, l'*Old Arcadia* circula en manuscrit, comme de nombreuses œuvres de la Renaissance : c'est elle qui allait inspirer le roman pastoral, au cours des deux dernières décennies du XVI^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE. — John Buxton, *Sir Philip Sidney and the English Renaissance*, Londres, 1954 ; Joan Rees, *Sir Philip Sidney and « Arcadia »*, Rutherford, NJ, 1991.

Évolution de la création romanesque

Les successeurs de Lyly et de Sidney, Robert Greene et Thomas Lodge, appartiennent, avec Christopher Marlowe, Thomas Nashe et George Peele, à un groupe d'écrivains désignés sous le nom de *University Wits*. Jeunes diplômés d'Oxford et de Cambridge, parfois aussi de l'École de Droit de Londres (*Inns of Court*), ils avaient décidé, au début des années 1580, de vivre de leur plume : entreprise d'une difficulté considérable en un temps où les droits d'au-

teur n'existaient pas, où chaque œuvre se cédaient à l'éditeur pour quelques livres (£), et où, en raison des mutations économiques, les mécènes se faisaient moins généreux. Les nouveaux venus à la littérature devaient donc à tout prix obtenir un succès rapide. Marlowe et Peele optèrent pour le théâtre ; Greene et Lodge, tout en travaillant aussi pour la scène, furent sensibles à la popularité de Lyly et au prestige de Sidney, qui les incitaient à l'imitation des genres euphuiste et pastoral.

Robert Greene

Robert Greene (1560-1592) est, avec plus d'une vingtaine d'œuvres de fiction, le plus prolifique des romanciers élisabéthains. Né à Norwich dans une famille modeste, il se montra toute sa vie – en dépit d'une existence londonienne fort marginale – très fier de son titre de *Master of Arts* des deux Universités, qu'il mentionnait souvent sur la page de titre de ses livres. Premier en date des imitateurs de Lyly, il compose, selon la nature de ses sources, tantôt des récits assez longs pour mériter le nom de roman, tantôt des recueils de contes sur un même thème, sous un titre commun. Dès 1583, il publie *Mamillia*, œuvre en deux parties, où il adopte le style et la technique romanesque de *Euphues*. Le conformisme de Greene à l'égard de Lyly se manifeste aussi par la prédication morale contenue dans ses romans euphuistes : louange de l'honnêteté, du désintéressement, de la fidélité, de la chasteté ; réprobation de la duplicité, de la cruauté, de la lubricité. Toutefois, quelques différences apparaissent par rapport à son devancier. Son style précieux très fourni se fait plus encombrant que celui du modèle ; ses intrigues plus compliquées reposent sur de multiples revirements dans le comportement amoureux, et le déroulement du récit s'interrompt de temps à autre pour faire place, comme dans *Arcadia*, à des intermèdes en vers. Le sous-titre de *Mamillia*, *A Mirrour or looking-glasse for the Ladies of Englande*, est significatif : contrairement à Lucilla, l'héroïne de Greene et sa rivale Publia sont toutes deux victimes d'un même prétendant versatile et hypocrite. Néanmoins, l'une d'elles meurt en lui léguant ses biens, et l'autre, Mamillia, lui sauve la vie. Ce roman prend donc le contre-pied de la position de Lyly dans la « querelle des femmes » toujours vivante depuis le Moyen Age. Greene ne se contente pas d'attribuer à ses personnages féminins un comportement vertueux, patient et magnanime : il va parfois jusqu'à suspendre sa narration pour adresser des reproches aux

détracteurs des femmes. Son éloge de leurs qualités réapparaîtra dans d'autres *exempla*, comme *The Mirrour of Modestie* (1584), version de l'épisode biblique de Suzanne et des vieillards, ou encore *Penelopes Web* (1587), où il célèbre « les vertus particulières nécessairement présentes chez toute femme vertueuse : l'obéissance, la chasteté et le silence ». Il se place ainsi dans la tradition de la « patiente Griselda » (dans le *Décameron* de Boccace), et mérite le titre d'« Homère des femmes » que lui décerna Thomas Nashe.

Gwydonius, The Carde of Fancie (1584) possède une intrigue complexe, où le héros, sorte d'enfant prodigue, participe à des épisodes guerriers et voyage en Orient. Les péripéties de l'histoire d'amour se trouvent malheureusement étouffées sous une rhétorique envahissante, particulièrement lors de débats sur la vertu et la beauté inspirés du néo-platonisme. *Morando, The Tritameron of Love* (1584-1587) reprend les « questions d'amour » popularisées en Angleterre par la traduction, en 1561, du livre de Castiglione *Il Cortegiano* (*The Book of the Courtier*), par Sir Thomas Hoby, et par l'*Heptameron of Civill Discourses* de George Whetstone en 1582. La discussion sert de cadre à divers contes narrés par les personnages, et ces contes, à leur tour, fournissent matière à débat, pour une analyse de la passion. *Arbasto, The Anatomy of Fortune* (1584) porte sur la page de titre un aphorisme extrait de l'*Art poétique* d'Horace, que Greene devait fréquemment reproduire : *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci* (« il a emporté tous les suffrages, celui qui a mêlé l'utile à l'agréable »). Il s'agit du récit « mélancolique », par un ermite, d'un amour non payé de retour. La trahison et la cruauté y rappellent les nouvelles tragiques de Bandello et d'autres conteurs italiens. Arbasto, roi de Danemark, s'éprend de Doralicia, fille du roi de France. Mais ce dernier fait jeter Arbasto en prison et le menace de mort. La seconde fille du roi, Myrania, sauve Arbasto par une ruse, à condition qu'il l'épouse. Une fois délivré, il manque à sa parole. Mais Doralicia le repousse et il se repent, trop tard, de sa conduite. Myrania, bientôt suivie de son père, meurt de chagrin. Doralicia accepte alors d'épouser Arbasto. Mais c'est lui à présent qui refuse, et elle meurt de douleur à son tour. Quant à Arbasto, il est déposé par la noblesse danoise, pour avoir rompu son serment à Myrania. Devenu ermite, il médite sur les coups de la Fortune. Cette conclusion répondait à la promesse de Greene de démontrer qu'une « extrême prospérité est le premier pas vers le malheur ». Dans le même esprit, *Planetomachia* (1585), dédié à Leicester, se compose d'un ensemble de trois contes tragiques destinés à illustrer l'in-

fluence maléfique des astres. Les dieux, dont les différentes planètes portent les noms, se querellent en rejetant les uns sur les autres la responsabilité d'événements horribles : meurtres, parricides, empoisonnements, vengeances et libations macabres. L'œuvre s'ouvre sur une « brève apologie de la science sacrée de l'Astronomie » (les Élisabéthains ne la distinguaient pas nettement de l'astrologie), chaque nouvelle étant précédée du portrait de l'homme soumis à l'astre incriminé. Ainsi Greene pensait-il joindre l'utile à l'agréable, en proposant l'apprentissage d'une « science » par la lecture d'histoires d'épouvante. Il avait résolument puisé aux sources italiennes (Cinthio et – à travers Painter – Bandello), en se détournant du romanesque moralisant de Lyly ; en revanche, il se rapprochait de sa misogynie, par ses portraits d'héroïnes totalement perverses et cruelles. L'amour change également ici de nature, *love* faisant place à *lust*.

Penelopes Web (1587) revient à l'éloge des femmes, avec son épître aux dames d'Angleterre, requérant leur soutien pour un ouvrage célébrant leur vertu. Une des héroïnes, Barmenissa, réussit en effet par sa chasteté, mais surtout par sa soumission muette à ses mauvais traitements, à reconquérir un mari indigne. Les deux autres femmes, dans ce recueil de trois contes narrés par Pénélope, parangon des épouses fidèles, font preuve de mérites équivalents. Greene avait cette fois trouvé ses sources chez Painter, Marguerite de Navarre et aussi dans son propre livre *Greenes farewell to Folly* (publié en 1591), car il n'hésitait pas, à l'occasion, à se plagier lui-même. Les trois autres œuvres parues en 1587 et 1588, *Euphues his censure to Philautus*, *Perimedes The Blacksmith* et *Pandosto* marquent un changement dans la nature du récit : la prédication morale, en dépit d'une référence strictement publicitaire à Lyly dans le titre du premier roman, recule graduellement au profit de l'intrigue.

Pandosto, The Triumph of Time (1588), demeure, avec *Arcadia* et la *Rosalynde* de Thomas Lodge, le plus célèbre des romans anglais de la Renaissance. Non seulement il fournit à Shakespeare l'essentiel de l'argument pour *The Winter's Tale*, mais sa renommée resta si vivace qu'au XVIII^e siècle on trouve une servante occupée à le lire dans la *Clarissa* de Richardson. L'œuvre, également connue en France, y avait été traduite dès 1615. La jalousie de Pandosto se déclare plus lentement que celle du Léontès dans *The Winter's Tale* de Shakespeare (voir *infra*), en partie à cause de la différence entre les impératifs de la scène et la liberté du roman. Contrairement à

Hermione, la reine Bellaria meurt réellement à l'annonce de la disparition de son fils, et Pandosto, en proie au remords, se suicide à la dernière page, en dépit de l'heureux mariage de sa fille retrouvée. Ce récit allie la tragédie et la comédie : l'amour des jeunes héros Dorastus et Fawnia (Florizel et Perdita dans *The Winter's Tale*) est source de réconciliation, tandis que le père coupable ne trouve pas de pardon et expie sa cruauté envers son épouse innocente. L'épisode consacré aux amoureux relève du pastoralisme inauguré par Sidney, et poursuivi par Lodge dans son premier roman *Forbonius and Prisceria* (1584) : le souci de suivre une mode littéraire aboutit ainsi chez Greene à un enrichissement de sa structure narrative.

Dans *Alcida, Greenes Metamorphosis* (1588), l'auteur profite d'un regain de popularité d'Ovide, traduit en 1567 par Arthur Golding et trois fois réédité, pour conter la transformation respective en statue, en caméléon et en rosier de trois jeunes filles responsables par leur dureté ou leur indifférence de la mort de leurs prétendants. Le trait commun aux trois personnages masculins est une mélancolie mortelle provoquée par la frustration amoureuse. A chacun de ces contes tristes se rattache un emblème disant les dangers de la beauté, de l'esprit, de l'indiscrétion. *Orpharion* (1589) associe dans son titre les noms des musiciens antiques Orphée et Arion, chargés de rapporter les deux histoires formant le volume. Le conte d'Orphée est misogyne : il a découvert au cours de son voyage aux Enfers, une femme suspendue par les cheveux dans une épaisse fumée : elle subit ce châtement pour expier le crime d'avoir fait jeter en prison l'homme qui l'aimait et de l'avoir laissé mourir de faim après quelques scènes atroces. Le conte d'Arion contraste avec le précédent par sa louange des femmes. Il met également en œuvre le thème de la faim, cette fois pour la bonne cause. L'héroïne soumet à trois jours de jeûne celui qui veut l'enlever à son mari : il n'y résiste pas et préfère renoncer à ses prétentions. Le diptyque offert par l'outrance tragique de la première partie et l'ironie comique de la seconde forme tout le mérite de cette œuvre. *Philomela* (écrit en 1588 et publié en 1592) présente les aventures mélodramatiques d'un couple séparé par un malentendu : un époux soupçonneux charge un ami de mettre à l'épreuve la fidélité de sa femme, ce qui entraîne des conséquences tragiques ; finalement la femme vient sauver son mari par son témoignage devant un tribunal. *Ciceronis Amor* (1589), dernier roman euphuïste de Greene, sacrifie à la mode des sujets « romains », en multipliant les noms

célèbres et les citations latines ; ce n'est cependant pas une fiction historique, mais une intrigue sentimentale sans relief, agrémentée, comme l'exige le contexte, d'une séance au Sénat, avec un discours de Cicéron.

Menaphon, *Camillas alarum to slumbering Euphues* (1589) se réclame encore une fois de Lyly par son titre, mais il s'agit en fait d'un roman pastoral s'inspirant assez étroitement d'*Arcadia*. L'action se déroule dans le même pays imaginaire que l'œuvre de Sidney, parmi des bergers capables de chanter, en guise d'intermèdes, des églogues fort érudites. Comme dans *Arcadia*, l'intrigue s'ouvre sur un oracle et un naufrage, et les personnages recourent à des déguisements provoquant une situation délicate : l'héroïne se trouve courtisée à la fois par son mari (qu'elle croit mort), son fils et son père. Une conclusion miraculeuse survient grâce à une prophétesse chargée de révéler la vérité. Greene a su mêler ici le thème pastoral avec les péripéties du roman d'aventures et le lyrisme d'intrigues amoureuses multiples. Pourtant, la réussite de *Menaphon* n'égale pas celle de *Pandosto*, et ce roman est plus souvent cité aujourd'hui pour sa préface critique, œuvre de Thomas Nashe, que pour sa valeur propre.

Cette année 1589, où paraît *Menaphon*, marque la renonciation de Greene, non seulement à la veine euphuïste, qu'il avait parfois exploitée jusqu'à la parodie, mais aussi au genre romanesque gratuit. Ainsi que l'annonce *Greenes Vision* (publiée en 1592, mais datant de 1590), il a décidé de consacrer désormais ses écrits à des sujets sérieux. *Greenes Mourning Garment* (1590) traite le thème de l'enfant prodigue : il se fait dépouiller de son argent par trois filles de petite vertu, et doit vendre jusqu'à ses vêtements pour payer ses dettes. Moralité : les femmes sont dangereuses. *Greenes farewell to Folly* (composé en 1587 et publié à la date, significative pour l'évolution de Greene, de 1591) réunit une série de contes édifiants sur l'orgueil, la débauche, l'ivrognerie. Déjà révélée dans le *Mourning Garment*, l'orientation autobiographique s'affirme dans *Greenes Never too late* (1590). Malgré le nom italien du héros, l'action se déroule en Angleterre. Francesco se rend à Londres après quelques années de bonheur conjugal. Il y devient l'esclave de la courtisane Infida, et ne se résout pas à la quitter, en dépit des remords qu'il éprouve pour sa conduite de mauvais mari. Il se met à écrire des pièces de théâtre pour survivre. Greene aussi, de son propre aveu, avait abandonné sa femme, après avoir dilapidé sa dot, et avait commencé une activité de dramaturge depuis 1586. L'ouvrage n'est

encore que partiellement autobiographique, puisqu'il reprend un thème cultivé à mainte reprise par Greene dans ses romans euphuistes. Un second volet, *Francescos Fortunes*, conte le retour du héros au bercail. Son principal intérêt réside dans une digression critique sur la moralité des acteurs et leur ingratitude envers les dramaturges. La devise *Sero sed serio* (« tard mais sérieusement ») accompagne désormais les titres de ses œuvres. En effet, un aspect essentiel des dernières productions de Greene sera le regard porté sur les plaies de la société anglaise. La vanité des parvenus fait l'objet d'une satire allégorique, *A Quip for an Upstart Courtier* (Quolibet pour un courtisan parvenu), ou « curieuse dispute » entre « Chaussees-de-Velours » (*Velvet Breeches*), nouveau riche italianisé, amateur de produits de luxe importés à grands frais, et « Chaussees-de-Drap » (*Cloth Breeches*), incarnation de l'Anglais traditionnel, simple et économe.

Dès 1589, Greene avait célébré la victoire sur l'Armada par un pamphlet anti-espagnol et anti-papiste, *The Spanish Masquerado*. Conformément à cette attitude patriotique, il adopte, au cours des années 1591-1592, pour dernière devise *Nascimur pro patria*, sous laquelle il produit une série de brochures, les *conny-catching pamphlets*: *A Notable Discovery of Coosnage*, *The Second part of Conny-catching* (1591), *The Thirde and last Part of Conny-catching*, *A Disputation Betweene a Hee Conny-catcher, and a Shee Conny-catcher* (1592), décrivant les procédés des voleurs et escrocs de Londres, expliquant le sens de leur argot, et révélant leur complicité avec des prostituées chargées d'attirer les dupes. *The Blacke Bookes Messenger* (1592) relate la vie et la mort de Ned Browne : celui-ci expose lui-même ses vilénies et présente son exécution comme une juste punition, après quoi son cadavre est dévoré par les loups. Le récit offre toutefois une certaine ambiguïté : Greene laisse deviner sa satisfaction à rapporter des méfaits pendables et à décrire des tours dignes des fabliaux. Il faut dire que ses fréquentations l'y préparaient : il avait pour maîtresse la sœur de Cutting Ball, bandit notoire pendu à Tyburn.

Au cours de l'été 1592, il tomba malade des suites d'un repas « de harengs marinés et de vin du Rhin », mais probablement surtout d'une existence de surmenage et de précarité. Un cordonnier de Londres le recueillit chez lui, pour lui éviter – de l'aveu même de Greene – de mourir dans la rue. Ainsi que nous l'apprend *The Repentance of Robert Greene* (1592), la lecture du livre d'un Jésuite anglais, Robert Parsons, *The First Booke of the Christian Exercise*,

appertayning to Resolution (1582) avait provoqué sa conversion quelque temps auparavant. Dans la *Repentance* (correspondant au demeurant à une forme de littérature nouvellement mise à la mode), Greene parle de sa vie de désordre et de dépravation, après l'abandon de sa femme et de son enfant, de sa fréquentation des lupanars de Londres, de son ivrognerie. Il se reproche aussi d'avoir été un agent d'immoralité en écrivant des pièces de théâtre et des poésies profanes : peut-être convient-il de voir dans ces réflexions l'influence des prédicateurs puritains. Sa dernière œuvre, *Greenes Groats-Worth of Wit* (1592) met en scène le vieil usurier de l'âge élisabéthain, avec sa robe « doublée de renard », qui ne lègue à son fils Roberto que quatre sous pour le punir d'avoir stigmatisé le prêt à intérêt. Le père mort, Roberto, veut se venger de son frère plus favorisé en le livrant à une courtisane particulièrement rapace, mais elle le trahit et il se retrouve à la rue. Il se fait alors embaucher par un comédien à la recherche d'un clerc capable d'écrire des drames pour sa troupe. Cette nouvelle activité l'enrichit, mais il se met en même temps à partager la vie des filous de Londres, dont il pratique les tours, et se couvre de dettes. Miné par l'hydropisie et la syphilis, il ne possède plus que les quatre sous hérités de son père, somme trop modeste pour lui acheter de l'esprit. La répétition de cette trame de récit, déjà présente dans *Francescos Fortunes*, signe sa nature autobiographique. D'ailleurs, à ce point, Greene jette le masque de Roberto et parle en son nom propre, se bat la coulpe, et adresse un avertissement solennel à ses compagnons, notamment Marlowe et Nashe : il adjure le premier d'abandonner son athéisme et conseille au second de modérer sa verve satirique. Et surtout, il les prévient contre le danger représenté par un nouveau venu du théâtre londonien, un « geai paré de nos plumes », un « ébranleur de planches » (*shake-scene* : calembour transparent, accompagné d'une citation déformée de la troisième partie d'*Henry VI*) qui, prévoit Greene, les supplantera tous (voir *infra*, p. 108-109). Par l'étendue de sa production, sa personnalité pittoresque, Greene incarne la bohème littéraire élisabéthaine. Son activité de romancier illustre l'évolution du genre romanesque en Angleterre, en cette fin du XVI^e siècle, de l'artificialisme euphuiste et pastoral vers le tragique et le réalisme.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE. — René Pruvost, *Robert Greene et ses romans*, Paris, 1938 ; R. Helgerson, *The Elizabethan Prodigals*, Berkeley, 1976 ; Sandra Clark, *The Elizabethan Pamphleteers*, Londres, 1983.

Thomas Lodge

Thomas Lodge (1558-1625), ami et collaborateur au théâtre de Robert Greene, était fils d'un Lord-Maire de Londres. Après avoir rompu avec son milieu familial bourgeois et s'être converti au catholicisme au temps de ses études à Oxford, il poursuivit une carrière multiforme. D'abord poète, dramaturge, romancier, flibustier, voyageur (jusqu'au détroit de Magellan en 1592), puis auteur de traités religieux, de satires, de « caractères », il devint médecin à la fin du siècle et mourut à Londres au cours d'une épidémie de peste. Son premier ouvrage de fiction fut un volume publié en 1584, et contenant, outre un poème élégiaque, *Truths complaint over England*, deux écrits en prose totalement hétérogènes. Le premier, *An Alarum against Usurers*, pamphlet en forme de conte, rapportait les déboires d'un pauvre fermier et d'un jeune gentleman (Lodge lui-même), aux prises avec des usuriers implacables et cyniques, en des scènes vivantes et précises, plus tard reprises, en commun avec Greene, dans leur moralité *A Looking-glasse for London and England*. Le second était sa première œuvre romanesque, et aussi le premier roman pastoral publié en anglais, *Forbonius and Prisceria*. Lodge, qui dédiait son volume à Sidney, s'était directement inspiré de *The Old Arcadia*, qu'il avait lue en manuscrit, ainsi que des *Éthiopiennes* d'Héliodore. Le récit est court et l'intrigue plutôt mince. Prisceria, séquestrée à la campagne par son père dans un manoir entouré de bergeries, est aimée de Forbonius, qui doit se déguiser en berger pour parvenir jusqu'à elle. Se dessine alors le schéma conventionnel des amours contrariées : Forbonius, surpris auprès de sa belle, se retrouve emprisonné dans un donjon. Puis, inexplicablement, le père se laisse soudain fléchir par les arguments de Prisceria et consent au mariage. Si Lodge emprunte le modèle pastoral et les principales péripéties à Sidney, c'est l'écriture de Lyly qui domine dans les passages didactiques, le style des monologues et l'usage du procédé épistolaire. On remarque aussi la présence d'un personnage de philosophe prêchant d'abord une morale austère, et faisant ensuite volte-face pour procurer à Forbonius un miroir magique lui permettant de communiquer avec Prisceria. Ce brusque changement, de même que le revirement inattendu du père, témoignent de l'inexpérience technique de l'auteur. Cependant, l'héritage de Sidney lui a fourni le thème du déplacement vers un milieu agreste, associé au déguisement, qui sera développé et revêtu d'un sens symbolique dans son œuvre suivante.

Rosalynde, Euphues golden legacie (1590) valut à Thomas Lodge son plus grand succès littéraire, avec onze éditions, dont neuf de son vivant. L'action se déroule dans une France imaginaire, où l'on passe par les Ardennes pour se rendre de Bordeaux à Lyon. Sire Jean de Bordeaux meurt en laissant trois fils. Il a légué au benjamin Rosader l'essentiel de sa fortune, provoquant le ressentiment de l'aîné. Pour se venger, Saladyne réduit son frère à l'état de domestique, lui refusant l'éducation de gentilhomme à laquelle il a droit, lui faisant subir privations et sévices, et tentant même de le faire tuer. Rosader s'échappe et cherche refuge dans la forêt d'Arden¹. Selon un modèle de parallélismes et de contrastes analogue à l'intrigue secondaire dans le théâtre élisabéthain, le roi Gérismond, dépossédé de son trône par l'usurpateur Torismond, s'exile lui aussi dans la forêt, bientôt suivi de sa fille Rosalynde, déguisée en garçon, sous le nom mythologique et androgyne de Ganymède. Enfin Saladyne, le mauvais frère, en butte à son tour aux persécutions du tyran, prend le même chemin. On assiste donc à un déplacement collectif des personnages vers le milieu pastoral. En opposition avec le monde pervers et cruel qu'ils viennent de quitter, Arden apparaît comme un paradis, un milieu protégé et régénérateur, où les bons manifestent leur générosité et leur clémence, où les méchants se repentent et se convertissent au bien, où tous se dépouillent de leur ancienne identité pour retrouver leur être véritable. A la fin du séjour pastoral, Gérismond reconquiert son royaume. Torismond, demeuré hors de la forêt, c'est-à-dire non lavé de ses crimes, est tué au cours d'un combat formant un épisode de chevalerie, et le pays, guéri du désordre, accueille de nouveau tous les exilés. Dans un conte apocryphe de Chaucer, *The Tale of Gamelyn*, Lodge avait trouvé l'histoire des deux frères et l'épisode de la forêt, évoquant le souvenir de Robin Hood. Il enrichit considérablement sa source, plaçant l'action dans le contexte plus large de valeurs politiques et hiérarchiques, et créant une intrigue amoureuse originale. Malgré leur langage précieux – car le nom d'Euphues figurait dans le titre du livre – Rosader, et surtout Rosalynde, échappent à l'abstraction qui affecte d'ordinaire les héros du roman euphuiste. Rosalynde s'exprime avec naturel et spontanéité, préfigurant le charme, l'enjouement et la finesse de son homologue shakespearienne, la Rosalinde d'*As You Like It* (voir *infra*). Plusieurs autres personnages sont travestis, procédé qui permet à l'auteur de ménager méprises et

1. Ou des Ardennes.

reconnaisances. Mais, dans le cas de l'héroïne, s'ajoute une dimension plus profonde : sous le nom et l'aspect de Ganymède, il lui est permis de converser avec Rosader sur un pied d'égalité, de prendre quelque distance par rapport au rôle traditionnel de la femme dans la relation amoureuse, et d'inventer librement une stratégie d'exploration du sentiment. Une délicieuse complexité se fait jour lorsque Rosalynde-Ganymède, « compagnon » de Rosader – et *girl-boy* (dit Lodge) pour le lecteur – demande, prétendument par jeu, au jeune homme de lui faire la cour, comme s'il/elle était Rosalynde. On comprend que Shakespeare, dramaturge et acteur, ait pu être captivé par cette multiplicité baroque des niveaux d'apparence, d'autant que Rosalynde, sur la scène, serait incarnée par un interprète masculin. En outre, sur le plan thématique, le conflit entre les deux frères donne à Lodge l'occasion de formuler des réflexions à propos d'un problème crucial de la Renaissance, celui des rapports entre nature et culture, que Shakespeare devait lui-même aborder plus d'une fois, et jusqu'à ses dernières pièces. Ces deux aspects de *Rosalynde* pourraient à eux seuls expliquer le choix qu'il fit de ce roman comme trame de sa comédie *As You Like It*.

The Famous, true and historical life of Robert second Duke of Normandy, surnamed... Robin the Divell parut l'année suivante. Inspiré de sources médiévales françaises, ce roman retrace la carrière monstrueuse de Robert le Diable, figure quasi mythique, engendré par le Malin, selon la tradition du *Kinderwunsch*¹. Les récits d'horreur s'accumulent durant le premier tiers de l'œuvre, le reste étant consacré à la pénitence du héros soudain converti, condamné à sept ans de silence et à une existence d'animal. Le jour du rachat venu, il revêt une armure blanche et défait les Sarrazins. Avec ce conte populaire, Lodge exploite à la fois la tradition du roman de chevalerie, celle de la *Légende dorée*, et l'attrait pervers pour les épisodes sensationnels et sanglants, qui allaient réapparaître plus tard chez lui, sous l'influence – toute différente – des conteurs italiens.

Euphues Shadow, publié en 1592 par les soins de Robert Greene pendant la participation de Lodge à l'expédition Cavendish en Amérique du Sud, opère la synthèse de plusieurs courants romanesques, à la fois antérieurs et postérieurs à *Euphues*. Il s'agit d'un roman composite, baroque, partant d'une intrigue principale sur

1. *Kinderwunsch* : littéralement « vœu d'avoir des enfants », motif du conte populaire chargé de connotations démoniaques car ce vœu est censé être examiné par le diable en personne...

laquelle se greffent plusieurs récits adventices, contenant eux-mêmes d'autres histoires. L'effet d'enchâssement, emprunté à *Euphuus and his England*, atteint un degré de complexité supérieur à celui du modèle par le nombre même des récits emboîtés. Ces derniers offrent en outre un effet de miroir, dû au parallélisme de leurs intrigues, et aussi de circularité, puisque le lecteur se trouve progressivement reconduit à l'intrigue principale. Le legs de Lyly se perçoit dans les amours non payées de retour, l'antagonisme entre les amis (qui prend toutefois ici un tour tragique, absent dans *The Anatomy of Wit*), un amoureux déçu qui se retire au désert, et une annexe d'enseignement moral, *The Deafe Mans Dialogue*, sur les arts, les sciences, la société, la religion. La technique épistolaire, le style euphuiste, les échanges d'arguments sont également reproduits. Cependant, plusieurs aspects de *Euphuus Shadow* montrent que Lodge commence à se démarquer de Lyly : certains passages des récits enchâssés relèvent du roman de chevalerie, et la fin se rattache au genre pastoral. Et surtout, la présence du romanesque cruel manifeste à nouveau l'évolution de Lodge vers de nouvelles sources d'inspiration.

William Longbeard (1593) relate l'événement « historique » d'une rébellion urbaine menée par un démagogue sous Henri II Plantagenet. Il s'agit d'un *exemplum*, structuré par la courbe ascendante puis descendante de la carrière du héros, selon le schéma mis en honneur par *The Mirror for Magistrates* (voir *infra*, p. 111). William Longbeard exploite la misère du peuple de Londres : criminel sordide, il plaide pour la justice sociale afin de mieux assouvir son ambition. Ce court récit confirme à la fois l'orientation nouvelle de Lodge vers des sujets cruels (Longbeard maquille un de ses meurtres en suicide, avec les conséquences horribles qui s'ensuivaient à l'époque) et son abandon du style euphuiste dans les passages d'action.

Son dernier roman, *A Margarite of America* (1596), se détourne résolument de Lyly et du pastoralisme au profit d'une histoire pleine de bruit et de fureur, où nul rachat n'intervient. L'intrigue, empruntée selon Lodge à un conte espagnol découvert par lui au Brésil, semble bien avoir pour source ultime une œuvre italienne dans la veine de Matteo Bandello. Le personnage principal Arsadachus est un prince hypocrite ayant pour conseiller un « machiavel » avec lequel il prépare un crime, et qu'il tue ensuite pour s'assurer de son silence. A partir de là s'enchaînent des épisodes de plus en plus atroces – entre autres un parricide – aboutissant à une crise de folie furieuse, au cours de laquelle le protagoniste fracasse le crâne

de son fils contre un mur, puis se suicide quand il prend enfin conscience de ses actes. Après ces scènes d'épouvante, nulle harmonie n'est restaurée, aucun pardon accordé au meurtrier, aucune morale enseignée au lecteur. L'outrance du mal parle d'elle-même : l'innocence est sacrifiée gratuitement, et le sort de certains personnages de vieillards torturés évoque celui de Lear et de Gloucester. Le style précieux a presque totalement disparu, et les quelques intermèdes de débats courtois ne servent guère que de pauses brèves dans le déchaînement de la rage destructrice. On constate donc, chez Lodge comme chez Greene, une évolution de la création romanesque de l'artificialisme stylistique et de l'abstraction moralisante vers une présentation directe et concrète d'incidents de plus en plus noirs, et une expression outrée des passions.

L'année 1596, qui vit paraître *A Margarite of America*, fut aussi celle où Lodge abandonna la littérature, après avoir publié *Wits Miserie, or the Worlds Madnesse*, satire en prose des vices et maux sociaux de son temps, inspirée de traités médiévaux, mais aussi du *Pierce Pennilesse* de Thomas Nashe, sous la forme de « caractères », distribués selon la taxinomie des sept péchés capitaux.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE. — W. R. Davis, *Idea and Act in Elizabethan Fiction*, Princeton UP, 1969 ; Éliane Cuvelier, *Thomas Lodge, témoin de son temps (c. 1558-1625)*, Paris, 1984.

Les successeurs de Lyly et de Sidney

Parmi les successeurs de Lyly et de Sidney, on trouve un certain nombre d'auteurs de talent inférieur à celui de Greene et de Lodge. Les titres de leurs romans contiennent assez fréquemment le nom de Euphues, afin de bénéficier de la popularité de Lyly, dont ils imitent toutefois davantage le fond que la forme. Citons *Zelauto, the Fountain of Fame, containing a delicate disputation... given for a friendly entertainment to Euphues at his late arrival in England*, par Anthony Munday (1580), dont le protagoniste effectue un périple comparable à celui du héros de Lyly, de Naples en Espagne, puis en Angleterre, *Philotimus, the Warre betwixt Nature and Fortune*, de Brian Melbancke (1583), inspiré d'un conte de Pettie, *Pan his Syrinx*, de William Warner (1584), récit d'aventures sur une île déserte, avec quelques débats sur les défauts et mérites des femmes. Barnabe Riche reste surtout connu aujourd'hui pour son recueil *Riche his Farewell to Militarie Profession* (1581), dont l'un des huit contes, « Apolonius and Silla », emprunté à Bandello par l'intermédiaire

de Belleforest, devait inspirer à Shakespeare l'intrigue de *Twelfth Night*. A Riche est également dû le roman en deux parties *Don Simonides* (1581-1584) et *Greenes News both from Heaven and Hell* (1593). La popularité durable de Greene explique aussi la publication, en 1598, du *Greene in Concept* de John Dickenson qui, dans un autre récit, *Arisbas, Euphues amidst his Slumbers* (1594), situé en Arcadie, s'était souvenu de *Menaphon*. Nicholas Breton, dans *The Miseries of Mavillia* (1597), témoigne quant à lui d'un intérêt toujours vivant pour les pamphlets réalistes de Greene. Emmanuel Forde devait conserver, au XVII^e siècle, une certaine célébrité pour ses intrigues à rebondissements, pleines de prouesses et de magie, dans *Ornatus and Artesia* (1595), *Parismus* (1598), *Parismenos* (1599). *Kind Harts Dreame*, de Henry Chettle (1593) est surtout connu pour sa mise au point concernant l'attaque du *Groatsworth of Wit* contre Shakespeare, dont Chettle tient à certifier l'honorabilité. Son autre roman, *Pierce Plainness* (1595), récit à la fois romanesque et réaliste s'apparente aux *cony-catching pamphlets*. Enfin Gervase Markham offre, avec *The English Arcadia* (1607-1613) un hommage tardif à Sir Philip Sidney.

Thomas Nashe

Thomas Nashe (1567-1600) reste le prosateur le plus original de la période élisabéthaine. Issu, comme Marlowe et Greene, de l'université de Cambridge, il se retrouve très tôt parmi la bohème littéraire de Londres, où il mène une existence misérable et fait de la prison pour dettes. Il en conçoit un profond ressentiment envers une société qui n'a pas su reconnaître ses mérites, et en cela correspond à un aspect du *malcontent* de la Renaissance anglaise. La nécessité, l'ambition et ses dispositions aventureuses le conduisent dès lors aussi bien à mettre sa plume au service des évêques anglicans en lutte contre les Puritains (au cours de la controverse de « Martin Marprelate », dans les années 1589-1590) qu'à rédiger de féroces satires des mœurs contemporaines. Honoré par Greene du titre de « jeune Juvénal », esprit original et baroque, influencé par l'écriture de Rabelais et admirateur de l'Arétin, il pratique un style flamboyant. Ses premières œuvres sont symptomatiques. Dans sa préface au *Menaphon* de Greene (1589), il se livre à une virulente critique des écrivains contemporains : auteurs tragiques qui empruntent à Sénèque des mythes sanglants, poètes ampoulés, médiocres versificateurs et plagiaires ; en même temps, il fait l'éloge d'Érasme, de Thomas More et

de Spenser. Il publie la même année *The Anatomie of Absurditie*, satire en prose contre les Puritains, dont il condamne l'hostilité envers la littérature (son titre est une référence ironique à l'*Anatomy of Abuses* de Philip Stubbes, parue en 1583), mais aussi contre les romanciers euphuistes – dont il imite pourtant le style – car ils usent d'une « masse confuse de mots sans signification », préfèrent les « discours amoureux » à la peinture de la vertu et célèbrent les femmes. Enfin, il part en guerre contre l'ignorance et milite pour l'éducation humaniste. En 1592 commence une féroce controverse l'opposant à l'érudit Gabriel Harvey, qui avait attaqué la mémoire de Greene : elle se prolongera plusieurs années. Les principales contributions de Nashe à cette diatribe s'intitulent *Strange Newes* (1592) et *Have with you to Saffron-Walden* (1596).

Pierce Penniless his Supplication to the Divell (1592) se caractérise par son absence totale de construction logique, ce qui constituait une démarche révolutionnaire, en un temps où les parties du discours obéissaient à de strictes lois théoriques. Le héros de Nashe, Pierce Penniless (c'est-à-dire lui-même, avec une référence au *Piers Plowman* de Langland), exprime les frustrations de l'homme de lettres réduit à la misère par une société injuste. Sa recherche du dernier mécène possible – Satan – lui permet de dépeindre les travers des contemporains qu'il rencontre, en une galerie satirique de péchés capitaux, incarnés par des portraits grotesques à la manière d'Arcimboldo, où Nashe déploie une étourdissante virtuosité verbale. Le corps humain, « chosifié » pour mieux symboliser la déchéance morale, devient, grâce à une surabondance rabelaisienne, une figure de carnaval, à la fois monstrueuse et réjouissante. De temps à autre, il interrompt sa description pour faire l'éloge de la poésie, tourner en ridicule un astrologue réputé, prendre la défense du théâtre contre les censeurs puritains. Dans ce livre apparaît le paradoxe de toute la carrière de Nashe : celui de l'écrivain marginal administrant une leçon de morale aux conformistes, aux égoïstes, aux parvenus. Dans *Christes Teares over Jerusalem* (1593), sous le prétexte de dénoncer les péchés de Londres, il donne à nouveau libre cours à son ivresse verbale. *The Terrors of the Night* (1594) ironise sur les superstitions, mais se mue bientôt en un mélange satirique concernant les avares, les politiciens, les femmes, les Paracelsiens. Dans cette œuvre, Nashe fournit deux explications rationnelles des rêves : l'influence des humeurs, particulièrement la mélancolie, sur la partie imaginative du cerveau ; la réactivation, durant le sommeil, des préoccupations de la veille et des sentiments latents de culpabilité.

The Unfortunate Traveller (1594), précédé d'une dédicace où il conteste la légitimité des dédicaces, se signale, comme *Pierce Penniless*, par son absence de structure : le récit n'a ni intrigue, ni dénouement. Il relate les aventures de Jack Wilton, enrôlé dans les armées d'Henri VIII pour une campagne sur le continent. Comme dans le roman picaresque espagnol auquel on l'assimile souvent, les divers épisodes ne sont reliés que par la présence du personnage central (qu'on ne saurait guère appeler « héros »), dont le parcours apparaît dépourvu de réalité. Quittant l'Angleterre en 1517, il participe pourtant à une campagne militaire en 1513, se retrouve ensuite à la bataille de Marignan, puis, immédiatement après, à celle de Münster, en 1535. A la suite de quoi, en 1519, il rencontre à Wittenberg, Érasme, Thomas More et Luther. Ses pérégrinations l'amènent en Italie, où ses aventures prennent un tour horrible : il est témoin de la peste à Rome, assiste à un viol et à des assassinats, à d'épouvantables supplices, pour se retrouver vendu à un médecin qui projette de le soumettre à une vivisection. Finalement, il réussit à rejoindre Henri VIII en France, grâce à l'argent dérobé à une marquise. Ce récit incongru, au style débordant, foisonnant de comparaisons bouffonnes, convient à une présentation satirique de l'expérience humaine. Il offre un ensemble hétéroclite, formé d'anecdotes burlesques empruntées aux *jest-books*, de descriptions d'atrocités, de parodies, de prédications religieuses, de portraits caricaturaux, en un véritable pot-pourri (c'était le sens du latin *satura*) de genres réputés inconciliables. Jack Wilton, dépourvu d'existence propre, remplit un double rôle : il est la voix de l'auteur, et la *persona* d'une satire à laquelle il n'échappe pas lui-même. Personnage paradoxal, à la fois gredin et dupe, moraliste, pourfendeur de fausses valeurs, mais aussi fieffé coquin, dont le verbe entraînant réussit à convertir le lecteur en complice.

Ne répondant à aucune catégorie précise du genre romanesque, *The Unfortunate Traveller* apparaît avant tout comme une œuvre satirique, où tout devient objet de dérision et de caricature. Jack Wilton exprime son mépris envers la hiérarchie militaire, tourne en ridicule son maître le comte de Surrey, et usurpe son identité. Son voyage à travers l'Europe n'est que la parodie burlesque du « grand tour » effectué sur le continent par les fils de l'aristocratie anglaise. Nashe fustige l'enflure et le pédantisme des universitaires et des théologiens ainsi que la pompe de l'Église catholique. Il se rit des affectations médiévales de la Cour d'Élisabeth, comme les tournois et l'amour pétrarquiste, et de l'euphuisme, style démodé

en 1594, mais aussi des goûts du public populaire qui fréquente les théâtres londoniens pour y voir représenter d'extravagantes scènes de vengeance. Cependant, par-delà une féroce mise à nu des comportements, c'est la nature même de l'homme, et singulièrement son corps, que Nashe soumet à l'épreuve corrosive du grotesque, convertissant les ravages des épidémies et de la guerre en sordides dissolutions physiques, et assimilant, dans sa description jubilatoire et insoutenable des supplices infligés à Zadoch et à Cutwolfe, le travail minutieux et lent du bourreau à l'habile savoir-faire de l'artisan ou à l'analyse méthodique de l'anatomiste (voir *Anthologie*, p. 20-21). Cette destruction de la « fabrique » du corps humain reflète la déconstruction systématique que Nashe fait subir au genre romanesque lui-même. Ainsi cette œuvre inclassable, évoquant tantôt l'humeur fantasque de Sterne, tantôt la sombre vision de Swift (voir *infra*), atteint à l'intensité d'une satire absolue, nihiliste, non dépourvue parfois de sadisme.

Son dernier ouvrage en prose, *Nashes Lenten Stuffe* (1599), répond à une intention subversive identique. Contraint de fuir Londres où les autorités menaçaient de le jeter en prison pour sa pièce séditieuse *The Isle of Dogs*, Nashe trouva refuge chez les pêcheurs de Yarmouth, pour lesquels il composa une célébration héroï-comique du hareng saur, selon le principe classique de l'éloge paradoxal, mais dans son propre style provocateur et anarchique. Après quoi sa trace se perdit : il mourut sans doute en 1600.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE. — G. R. Hibbard, *Thomas Nashe, a Critical Introduction*, Londres, 1962 ; Neil Rhodes, *Elizabethan Grotesque*, Londres, 1980 ; S. S. Hilliard, *The Singularity of Thomas Nashe*, Lincoln, Nebraska & Londres, 1986 ; E. Cuvelier, « Horror and Cruelty in the Works of Three Elizabethan Novelists », *Cahiers Élisabéthains*, n° 19 (avril 1981), p. 39-51.

Thomas Dekker

Thomas Dekker (1572-1632), avec ses nombreuses brochures en prose, se situe à la fois dans la ligne de Greene et de Nashe. Comme Greene, il dénonce les maux de Londres dans *The Bellman of London*, *Bringing to Light the most Notorious Villainies* et *Lanthorn and Candlelight* (1608), tandis que deux autres de ses écrits, *News from Hell, brought by the Devil's Carrier* et *The Seven Deadly Sins of London* (1606) prolongent la démarche de *Pierce Penniless*. Ses deux meilleurs ouvrages en prose restent *The Wonderfull Yeare* (1603), récit de la grande

peste durant la dernière année du règne d'Élisabeth, et *The Gull's Hornbook* (1609), initiation ironique d'un jeune naïf à la vie londonienne.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE. — M.-T. Jones-Davies, *Un peintre de la vie londonienne : Thomas Dekker (1572-1632)*, 2 vol., Paris, 1958.

Thomas Deloney

Oubliés jusqu'au XIX^e siècle, les romans de Thomas Deloney (1543?-1600) à la gloire des corporations ont fait l'objet d'une véritable redécouverte depuis 1912. Tisseur de soie d'origine huguenote, il avait reçu une formation suffisante pour lui assurer la connaissance du latin. Son activité littéraire débuta vers 1586, avec des ballades sur des sujets d'actualité comme l'Armada, l'exécution de Babington, ou la tragédie domestique de « Mrs. Page », rappelant l'intrigue d'*Arden of Faversham* (voir *infra*). Cependant sa profession le rendait sensible aux problèmes économiques de son temps : il participa ainsi, en 1595, au mouvement contre la concurrence des immigrants français et hollandais, qui entraîna l'incarcération des protestataires (on en trouve l'écho dans le chapitre VI de *Jack of Newbery*). Il s'insurgea aussi, dans une ballade populaire, contre la pénurie de céréales, au cours de l'année de disette 1596. Ses œuvres romanesques en prose, publiées dans les quatre dernières années de sa vie, sont toutes consacrées à la célébration des artisans : les tisserands dans *Jack of Newbery* (1597), et *Thomas of Reading* (1600), les cordonniers dans les deux parties de *The Gentle Craft* (1597-1598), dont Dekker devait reprendre l'épisode de Simon Eyre pour écrire sa comédie *The Shoemakers' Holiday* en 1599 (voir *infra*). Le public bourgeois pour lequel il écrit n'a guère de points communs avec celui des *University Wits* : dans l'épître aux lecteurs précédant la seconde partie de *The Gentle Craft*, il nomme son livre « this rude Pamphlet » et déclare qu'il ne faudra pas s'attendre à y trouver des « mots recherchés, des expressions choisies, mais plutôt un joli discours simple convenant à des sujets joyeux, car nous n'avons ici aucune raison de parler de courtisans et de lettrés ». Chez lui, ni rhétorique, ni références littéraires ou mythologiques, aucun raffinement dans les sentiments ni les manières. Pas de grossièreté non plus, bien que certains chapitres relèvent d'un comique primaire. Contrairement à ceux des euphuistes, les romans de Deloney se composent de chapitres courts, portant un

titre qui leur sert de résumé. Ils relatent une anecdote, une aventure du héros ou de ses comparses. Les personnages apparaissent dans le cadre concret d'un intérieur familial, d'un atelier, d'une taverne. Deloney se montre très habile dans son choix d'épisodes significatifs, et surtout dans l'art de leur mise en scène. On est en effet chez lui très près du théâtre, par la place primordiale qu'il réserve à l'action, et surtout par ses dialogues vifs, aux réparties brèves. Il sait, à l'occasion, introduire un dialecte, ou prêter à des personnages frustes les erreurs de mots (*malapropisms*) familières aux *clowns* et bouffons de la scène élisabéthaine (voir *infra*). Car il cherche à distraire ses lecteurs, à « purger leur mélancolie », en chassant « l'ennui des longues soirées d'hiver ». C'est pourquoi il n'hésite pas à reprendre à son compte des scènes de fabliaux. En effet, ses œuvres ne sont pas construites à partir de sa seule expérience. Il a abondamment puisé dans des *jest books* comme *A Hundred Merry Tales* (1528), *A Sackful of News* (1557) ou *The Life and Pranks of Long Meg of Westminster* (1582). Il a aussi emprunté à la vie des saints et à la chronique de Holinshed. Le rôle de lien entre les épisodes est dévolu au héros de l'histoire, et secondairement au souverain, qui entretient des relations suivies avec le monde des corporations, et dont le règne sert d'arrière-plan aux événements.

Deloney situe sa fiction dans une période reculée, les règnes d'Henri I^{er} et d'Henri VIII : c'est le cadre de la *Merry England* propice à l'idéalisation, mais ce choix procède sans doute également d'un souci de prudence, car les manifestations de mécontentement ne manquent pas dans le monde artisanal qu'il décrit. Les tisserands, dans *Jack of Newbery*, protestent contre les difficultés causées aux exportations par les conflits avec la France et l'Allemagne et en rejettent la responsabilité sur la politique de Wolsey. Face au roi, leur attitude d'humilité traduit leur respect pour sa fonction, mais ils sont fiers de leur métier et conscients de leur utilité pour la communauté nationale. Non seulement leur activité est source de richesse, mais leur prospérité leur permet de financer les campagnes militaires d'Henri VIII. *Thomas of Reading* s'ouvre sur un éloge des tisserands, suivi d'un premier chapitre qui montre, en un tableau symbolique, le roi Henri I^{er} et sa suite se rangeant le long d'une haie pour laisser passer un convoi de drap sur une route étroite. Selon Deloney, le véritable gentleman, c'est celui qui travaille : cette position subversive s'exprime par la voix de John Wincomb, *alias* Jack of Newbery, contant la fable des fourmis et des

papillons pour condamner l'oisiveté. C'est pourquoi, la réussite venue, il refuse d'être anobli : en bon protestant, il considère cette récompense futile, puisque Dieu a déjà béni son travail. Dans cet esprit, les relations harmonieuses avec le pouvoir royal reposent sur les dispositions favorables du souverain à l'égard de la corporation. Henri I^{er} apparaît toujours attentif aux doléances des tisserands, à leur bonheur matériel : c'est la condition d'une sorte d'entente cordiale, qui se traduit dans le langage.

Dans *Jack of Newbery* et *The Gentle Craft*, le principal centre d'intérêt est la réussite sociale du héros, résultant de ses profits, de sa gestion avisée des affaires, et de son aptitude à saisir les occasions avantageuses. Ainsi John Winchcomb, d'abord apprenti, épouse la veuve de son maître, qui « possède du bien, une maison toute meublée, des serviteurs formés, et tout ce qui est nécessaire au métier ». Il développe son industrie avec méthode, organisant son atelier comme une sorte de phalanstère, où chacun et chacune effectue une tâche précise. Thomas Cole, le tisserand de Reading, peut se vanter de donner du travail à deux ou trois cents personnes. Le cordonnier Simon Eyre offre un modèle parfait d'ascension sociale : il devient « Master Eyre », puis shériff et enfin Lord-Maire de Londres. Or, il s'agit d'un personnage historique, et pas seulement d'un héros de fiction, et bien qu'il ait vécu au siècle précédent, sa carrière est typique de la classe marchande sous Élisabeth. John Winchcomb lui-même n'échappe pas à une certaine ambiguïté dans son attitude vis-à-vis des gens titrés : après les avoir désapprouvés pour leur statut de parasites, il est flatté de pouvoir les inviter à son second mariage. Le héros des romans de Deloney, particulièrement John Winchcomb, incarne les idéaux de la bourgeoisie élisabéthaine : il sait se montrer généreux, mais il a le sens de l'économie ; il est sérieux, soigne sa tenue et donne le bon exemple, ce qui assure son autorité. Soucieux de l'intérêt général, il manifeste son patriotisme en fournissant au roi, en 1513, deux cent cinquante hommes armés pour sa guerre contre les Écossais, à laquelle il participe lui-même, revêtu d'une armure de chevalier : c'est là un épisode où l'idéalisation de l'artisan atteint son point culminant. Néanmoins, malgré la nature mythique attribuée à de tels personnages, les romans de Deloney constituent un témoignage concret sur la vie quotidienne des métiers dans les cités anglaises de la Renaissance : ils complètent ainsi heureusement les descriptions satiriques de Nashe et les pamphlets dénonciateurs de Greene.

Le roman bourgeois

Le « roman bourgeois » est également représenté par Henry Robarts (*Haigh for Devonshire*, 1600) et Richard Johnson (*The Seven Worthies of London*, 1592) qui célèbre les corporations de Londres pour leur valeur militaire autant qu'artisanale.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE. — Abel Chevalley, *Thomas Deloney, le roman des métiers au temps de Shakespeare*, Paris, 1926 ; W. R. Davis, *Idea and Act in Elizabethan Fiction*, Princeton, 1969 ; David Margolies, *Novel and Society in Elizabethan England*, Londres, 1985.

La prose non romanesque au XVI^e siècle

La création romanesque mise à part, il serait naturellement impossible de proposer un recensement – encore moins une analyse – de la littérature en prose du XVI^e siècle anglais. On trouvera donc ici les principaux domaines représentés et les œuvres les plus marquantes.

Les théoriciens

L'éducation

A la suite de Thomas More et des grands humanistes comme John Colet, les lettrés de la période des Tudors, soucieux de la propagation du savoir, mais aussi de la formation des élites anglaises, consacrent des traités à l'éducation. *The Governor* (1531), de Sir Thomas Elyot (1490?-1546) critique l'entraînement militaire systématique des jeunes nobles et propose, dans l'esprit de *L'éducation du prince chrétien* d'Érasme, un guide pour l'instruction des futurs « gouverneurs » du royaume. Très conservateur, il préfère le précepteur à la *public school* et à l'université. Le programme d'études qu'il établit mènera l'élève de sept à vingt et un ans et comprendra, outre le cursus des humanités, l'éducation physique et les sports, à l'exception du football dont,

comme Érasme, il réproouve la brutalité. Etant donné le but pratique poursuivi, c'est le principe d'utilité qui guide ses choix, notamment pour l'apprentissage des beaux-arts. Le livre III tout entier traite des vertus nécessaires au gouvernant. Roger Ascham (1515-1568) fut le précepteur de la future reine Élisabeth, avec laquelle il expérimenta sa méthode d'enseignement du latin comme langue vivante et de la «double traduction». Son ouvrage *The Scholemaster* (1570) offre une intéressante particularité: il se préoccupe de la psychologie de l'enfant, insistant sur l'importance des éloges pour encourager l'effort, sur la nécessité de déceler les aptitudes et d'enseigner des exemples plutôt que de forcer la mémoire. Considérant que les esprits lents sont les plus doués, il recommande de ne pas faire de l'école «un lieu de peur». Il condamne énergiquement la coutume d'effectuer, comme complément aux études, un voyage en Italie, pays essentiellement corrupteur, et suggère de le remplacer par la lecture de Castiglione. Richard Mulcaster (1530?-1611), directeur de l'École des marchands-tailleurs de Londres (et probable modèle d'Holofernes dans *Love's Labour's Lost*) (voir *infra*), pédagogue renommé qui eut pour élèves Spenser, Lodge et Kyd, composa deux traités sur l'enseignement primaire: *Positions* (1581) et *The First Part of the Elementarie* (1582). Défenseur de la langue anglaise (*I honor the Latin, but I worship the English*), il énonce des règles d'orthographe. Opposé, comme Elyot, à la formation guerrière, il prescrit la douceur à l'égard des enfants et la suppression des châtiments corporels. Il préconise l'apprentissage du dessin, de la musique et de l'éducation physique. S'inquiétant des dangers de sédition, il opte pour une sélection des élèves, afin d'éviter qu'un trop grand nombre de gens instruits se retrouvent sans emploi à leur mesure. *Last but not least*, il se fait le champion de l'éducation des filles.

La littérature

La théorie littéraire prit d'abord la forme d'une défense de la poésie et du théâtre contre les attaques des puritains comme Stephen Gosson dans *The Schoole of Abuse*, 1579, sous la plume de Lodge (*Honest Excuses*, 1579) et de Nashe (*Pierce Pennilisse*, 1592). Parmi les critiques de la période, citons George Gascoigne (*Certayne Notes of Instruction*, 1575), William Webbe (*A Discourse of English Poesie*, 1586), George Puttenham (*The Arte of English Poesie*, 1589),

Sir John Harington (*A Preface, or rather a Briefe Apologie for Poetrie*, 1591), Thomas Campion (*Observations in the Art of English Poesie*, 1602). Mais l'œuvre théorique dominante reste *An Apologie for Poetrie* de Sir Philip Sidney (1580-1583, publiée en 1595). Fondé sur sa connaissance des Anciens et des humanistes continentaux, le traité, divisé en sept parties selon la tradition rhétorique, consacre une place plus importante à la poésie qu'au théâtre. Pour combattre les puritains, Sidney, comme tous ses contemporains, justifie la littérature au nom d'arguments moraux. Il défend les poètes contre l'accusation de mensonge et les compare favorablement aux historiens et aux philosophes. La poésie est pour lui une image parlante (*speaking picture*), qui a le pouvoir d'idéaliser les personnages pour les convertir en modèles. Quant au théâtre, il est plus moral que la vie, puisque les méchants y sont punis. La comédie réforme les mœurs en provoquant la honte ; la tragédie véhicule un enseignement politique. Au nom d'une esthétique néo-classique de la vraisemblance, Sidney impose au dramaturge les unités de lieu et de temps, et s'insurge contre le mélange des genres et des personnages de rangs opposés : la scène élisabéthaine allait adopter une pratique contraire (*voir infra*).

La politique

Au lendemain de la guerre des Deux-Roses, le XVI^e siècle anglais est hanté par la crainte de la rébellion. Aussi les théoriciens politiques réaffirment-ils sans cesse la doctrine d'une hiérarchie immuable du corps politique reflétant celle de l'univers. C'est le cas de Sir John Cheke (1515-1557) qui adresse sa brochure *The Hurt of Sediton* aux révoltés de 1549, leur opposant la suprématie du souverain. Régime autoritaire, la monarchie des Tudors se sert des pasteurs pour diffuser sa propagande au moyen de sermons officiels, ou *Homilies*, envoyés de Londres, sous Édouard VI en 1547, puis de nouveau sous Élisabeth, en 1571. Les orthodoxies énoncées par ces recueils (qui seront réédités sous Jacques I^{er} en 1623), par exemple dans *An Exhortation to obedience*, ou *A Homily against disobedience and wilfull rebellion*, se retrouvent parfois textuellement, sous la plume des écrivains élisabéthains, y compris Shakespeare.

Cependant, le conformisme n'est pas toujours la règle parmi les théoriciens politiques de la période. Le plus original est sans

conteste Sir Thomas More (1478-1535). Son célèbre ouvrage *Utopia*, écrit en latin en 1516 et traduit après la mort de l'auteur, en 1551, présente une théorie du gouvernement idéal, sous forme d'une conversation entre More lui-même, Peter Giles, citoyen d'Anvers, et un curieux personnage, Raphaël Hythlodaye, compagnon de voyage d'Amerigo Vespucci, et humaniste. Dans la première partie du livre, More brosse un tableau très critique de la société anglaise de son temps, dénonçant le mauvais gouvernement d'une classe dirigeante belliqueuse et tyrannique, et la misère du peuple soumis à des conditions économiques inhumaines par le loyer exorbitant de la terre et le système des *enclosures*. More plaide pour l'abolition de la peine de mort contre les voleurs, et préconise l'attribution de la fonction de conseiller à des philosophes, ce qu'Hythlodaye écarte au nom du réalisme politique. Dans la seconde partie, Hythlodaye décrit une république idéale de « nulle part » (*u/topia*), inspirée de celle de Platon, d'où sont bannies la propriété privée, la monnaie, les distinctions sociales et la religion révélée, le gouvernement reposant sur le seul principe de la raison. Cet état modèle est régi par un système patriarcal et gérontocratique ; le travail manuel y est à l'honneur et la liberté individuelle restreinte. Il ne s'agit nullement d'une démocratie, puisque le pouvoir appartient à une élite intellectuelle tenant le reste de la population en esclavage. De nombreux aspects inquiétants font apparaître l'Utopie (telle, plus tard, la république des chevaux, dans le livre IV de *Gulliver's Travels*) (voir *infra*), comme un état totalitaire. On s'est demandé comment Thomas More, fervent catholique et monarchiste, avait pu créer une telle fiction politique. Mais le titre même de l'œuvre ne révélait-il pas les intentions réelles de l'auteur, qui au demeurant se démarque à l'occasion, au cours du dialogue, des positions collectivistes d'Hythlodaye ?

Sous Élisabeth, Sir Thomas Smith (1513-1577), avec *The Common-Welth of England* (paru d'abord en 1583 sous le titre *De Republica Anglorum*) décrit le fonctionnement des institutions, les prérogatives du souverain et du Parlement, et définit la notion de *commonwealth*. Dans son *Discourse of the Commonweal of this Realm of England* (1581), il fait œuvre d'humaniste en insistant sur la nécessité du savoir pour un bon gouvernement. *The Laws of Ecclesiastical Polity* (1593-1600) de Richard Hooker (1554?-1600), exposé et défense de la doctrine spirituelle et temporelle de l'Église anglicane, reste un monument de la prose anglaise de la Renaissance, caractérisé par ses amples périodes cicéroniennes. Philosophe autant que

théologien, imprégné de la pensée d'Aristote, Hooker mérite le titre de théoricien politique par sa réflexion sur la notion de loi et sa justification du principe monarchique.

Les historiens

L'histoire était, aux yeux des hommes de la Renaissance, une branche essentielle du savoir : ils y voyaient une école de morale et d'héroïsme autant qu'une méthode d'apprentissage politique. Cette conception de l'histoire trouve son expression dans le petit traité de Thomas Blundeville, *The True Order and Methode of wryting and reading Hystories* (1574). Dans la première moitié du siècle, Thomas More avait fait de son *History of Richard III*, publiée en 1557, un *exemplum*, peignant de ce roi un portrait de tyran exécration, plus noir que la réalité, et popularisé ensuite par le drame de Shakespeare. *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancaster and York* (1548), d'Edward Halle, est une œuvre à la gloire de la dynastie des Tudors, dont certains portraits se retrouveront aussi dans les premières pièces historiques de Shakespeare. L'ouvrage d'histoire le plus important de la période reste l'énorme livre de Raphaël Holinshed (c. 1529-c. 1580), *The Chronicles of England, Scotland and Ireland* (1577). De sa deuxième édition (1587), Shakespeare tira la source de *Macbeth*, et quelques éléments de *Cymbeline* et de *King Lear*. La première édition de Holinshed contenait *A Description of England*, de William Harrison (1534-1593), tableau de la vie quotidienne, de l'agriculture, des forêts, des jardins de l'Angleterre, de la structure sociale du royaume, de ses universités, mais aussi de ses difficultés économiques. La prose de Harrison n'est pas exempte de digressions et n'a guère de valeur artistique : elle est néanmoins alerte et vivante. Les *Annals of England* (1580) de John Stow (1525-1605) connurent une grande popularité dans leur deuxième édition de 1592, grâce à l'élan patriotique consécutif à la victoire sur l'*Armada*. Sa description de Londres, *A Survey of London* fut rédigée entre 1598 et 1603 à la gloire de la capitale où il exerçait le métier de tailleur. Son minutieux inventaire, dressé quartier par quartier, est le meilleur témoignage sur la ville avant le Grand Incendie de 1666.

Le temps des découvertes

Les traducteurs

Avec l'essor de la Réforme, la majorité des Anglais découvre les textes bibliques, grâce aux traductions de William Tyndale en 1525-1526, et de Miles Coverdale en 1535. Sous Marie Tudor, ce sont les exilés calvinistes qui préparent la *Geneva Bible* qui paraîtra en 1560. Elle sera suivie, en 1568, par *The Bishops' Bible*, texte officiel destiné à la lecture dans les églises au temps d'Élisabeth. En 1582 parut à Reims le Nouveau Testament, travail des traducteurs catholiques émigrés. La révision définitive de la Bible anglaise, *The Authorized Version* ne devait sortir des presses qu'en 1611.

Les philosophes et historiens de l'Antiquité furent rendus accessibles au public dépourvu de formation classique par les traductions en prose de Sénèque : le *De beneficiis*, en 1569, dans la version de Nicholas Haward, et en 1578, dans celle d'Arthur Golding. Les œuvres complètes du philosophe stoïcien de l'Antiquité, traduites par Thomas Lodge, parurent en 1614. Philemon Holland produisit des versions de Tite-Live (1600), Pline (1601) et Suétone (1606). En 1579, Sir Thomas North fit paraître *The Lives of the Noble Grecians and Romans*, sa traduction des *Vies* de Plutarque à partir du texte français de Jacques Amyot (1559), qui allait devenir une des sources les plus importantes de Shakespeare.

Deux traductions d'auteurs continentaux exercèrent une influence particulière sur les écrivains élisabéthains : celle du livre de Balthazar Castiglione *Il Cortegiano* (1528), par Sir Thomas Hoby (*The Book of the Courtier*, 1561), pour son retentissement sur les manières, la civilisation et, nous l'avons vu, le roman au temps d'Élisabeth ; celle des *Essais* de Montaigne par John Florio (1603), dont Shakespeare devait exploiter, entre autres, le chapitre « Of Canniballes », pour l'utopie de Gonzalo, dans *The Tempest* (voir *Anthologie*, p. 82).

Les récits de voyages

Le XVI^e siècle fut l'ère des premières grandes entreprises maritimes, financées tant par la Couronne que par les *Merchant Adventurers* de la Cité de Londres, surtout à partir de 1555. Les Anglais

explorèrent alors les contrées nouvelles de l'Amérique et de l'Asie, où les avaient devancés les Espagnols et les Portugais : ces expéditions répondaient autant au désir de conquête qu'à la simple piraterie. Ils sillonnèrent également les voies terrestres de la Russie et du Proche-Orient, à la recherche de fructueux échanges commerciaux. Une vaste collection de comptes rendus d'explorations et de flibuste, rassemblée par Richard Hakluyt, *The Principal Navigations, Voyages and Discoveries of the English Nation*, eut une première édition en 1589, et s'accrut de nouveaux textes jusqu'en 1600 : elle fit découvrir aux Élisabéthains les merveilles et les vicissitudes rencontrées, entre autres, par William Hawkins, Sir Walter Raleigh et Sir Francis Drake, et elle contribua ainsi à stimuler leur esprit d'aventure et à nourrir leur imagination poétique, ainsi qu'en témoigne l'évocation mythique de ses voyages que présente Othello au premier acte de la tragédie de Shakespeare.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE. — S. E. Lehmborg, *Sir Thomas Elyot, Tudor Humanist*, Austin, Texas, 1960 ; L. V. Ryan, *Roger Ascham*, Stanford, 1963 ; R. W. Chambers, *Thomas More*, Londres, 1935, rééd. 1976 ; J. W. Hexter, *More's Utopia: the Biography of an Idea*, Princeton, 1952.

III. Le théâtre au XVI^e siècle (1520-1603) : des origines du théâtre élisabéthain aux dramaturges phares

Les théâtres à Londres

Les premières salles de spectacles à Londres étaient des auberges, où des représentations de pièces de théâtre ont lieu dès 1557, soit un an avant la montée sur le trône de la reine Élisabeth I^{re}. Ces auberges ont pour nom le *Boarshead*, ou Tête de Hure, comme pour la taverne où Sir John Falstaff élit domicile dans les deux parties d'*Henry IV* de Shakespeare (voir *infra*) ou encore *The Sarracen's Head*, ou Tête de Sarrazin, toutes deux étant respectivement situées à Islington et à Aldgate à l'est de la ville.

En 1574, les autorités municipales qui ne plaisantaient pas avec la question de l'ordre public, avaient fait interdire dans l'enceinte de la ville (la Cité) des spectacles jugés incompatibles avec la morale et la religion. C'est donc pour contourner ces mesures d'interdiction qu'on voit s'édifier peu à peu des théâtres permanents en des lieux situés en dehors de la juridiction civile, dans des enclaves appelées « Libertés » ou bien à l'extérieur des murs de la ville. Cette géographie *extra muros* est à retenir car elle explique le caractère un peu marginal de ces salles de spectacles situées dans les quartiers de plaisirs et associées avec des divertissements de tous ordres (tavernes, jeux d'animaux, bains publics et lupanars). Les théâtres garderont toujours en effet quelque chose d'un peu mal famé et de sulfureux...

Les deux premiers théâtres permanents furent construits en 1576 à Bishopsgate, au nord de la ville, par James Burbage (*The Theatre*) et à Shoreditch par Henry Laneham (*The Curtain*, c'est-à-dire le théâtre de la Courtine). Il faut aussi signaler l'existence du premier théâtre des *Blackfriars* (*Pénitents Noirs*) construit dans l'enceinte d'un ancien prieuré dominicain qui était une « Liberté » à l'intérieur des murs de la ville, et qui avait été vendu en 1538 après la dissolution des monastères par Henri VIII. Une partie de ce lieu avait été convertie en théâtre dès 1576 et il servait essentiellement à des compagnies d'enfants, les Enfants de la Chapelle et les Enfants de Saint-Paul, qui y jouaient les pièces de John Lyly (voir *infra*). Ces enfants, qui étaient en fait de vrais professionnels, étaient très appréciés à la Cour. C'est eux et leur style de jeu qu'Hamlet critique implicitement quand il parle de « an eyrie of children, little eyases, that cry out on the top of question and are most tyrannically clapped for it » (II.2.309-310). En 1596, James Burbage, qui cherchait un autre lieu d'implantation que Bishopsgate, fera l'acquisition du bail des *Blackfriars*. A sa mort en 1597, son fils Richard, l'acteur vedette de la compagnie de Shakespeare, cédera son droit au bail aux Enfants de la Chapelle jusqu'en 1608, date à laquelle sa troupe en obtiendra l'usage. Ainsi les Comédiens du roi (la compagnie de Shakespeare jouissait en effet depuis 1603 de la protection officielle de Jacques I^{er}) disposaient désormais d'un théâtre privé en plus du théâtre public du Globe (voir *infra*). En tout, entre 1576 et 1642, date de fermeture et de démolition des théâtres de Londres par les partisans de Cromwell, la ville verra la naissance de quelque douze établissements situés au nord de la Tamise et six au sud, dont, à partir de 1599, le fameux théâtre du Globe de Shakespeare. Ce théâtre avait été construit à partir des madriers récupérés sur l'ancien bâtiment du *Theatre* par les frères Burbage et le charpentier Peter Street.

La structure des théâtres

La structure de ces théâtres était très caractéristique : appelée « cercle de bois » (« wooden O ») dans le prologue du *Henry V* de Shakespeare, elle comprenait une plate-forme en partie abritée par

un toit de chaume soutenu par deux piliers. La scène s'avancait au milieu d'un espace central à ciel ouvert et l'ensemble comportait, tout autour, trois rangées de galeries couvertes avec, au fond, la loge des acteurs. La galerie du dessus pouvait accueillir des spectateurs ou des musiciens ou encore servir de lieu scénique supplémentaire comme pour la célèbre scène du balcon de *Romeo and Juliet*. Deux portes latérales permettaient l'entrée et la sortie des acteurs tandis que, sur le devant de la scène, se trouvait une trappe servant pour les apparitions ou les disparitions infernales : c'est elle qui s'ouvrait à la fin du *Jew of Malta* et du *D' Faustus* de Marlowe, lorsque Barabas s'abîme dans un chaudon d'huile bouillante et que Faust est avalé par la « Gueule d'Enfer » (voir *infra*) ou encore pour figurer l'espace ouvert de la tombe dans les enterrements, comme dans la scène d'*Hamlet* où, dans un geste un peu grandiloquent, Laerte descend dans la tombe d'Ophélie pour étreindre une dernière fois sa sœur.

À l'étage supérieur, un balcon surmonté d'un pignon abritait la machinerie qui permettait aux dieux et aux déesses de descendre sur scène à l'instar du Masque de l'acte IV de *The Tempest*. Au sommet de l'édifice flottait un drapeau qui indiquait qu'une représentation était en cours. Celle-ci avait lieu l'après-midi car le théâtre n'avait d'autre éclairage que la lumière du jour et il n'y avait aucune protection contre les intempéries pour le parterre qui assistait debout aux deux heures que durait en moyenne le spectacle (« The two-hour's traffic of our stage », comme il est dit dans le prologue de *Romeo and Juliet*).

La scène

Elle reste nue ou presque. Il n'y a en effet que très peu d'éléments de décor, les changements de lieu étant signalés par un simple écriteau ou par les indications fournies dans le texte (voir, par exemple, le « This is the forest of Arden » du bouffon Touchstone dans *As You Like It*). Les scènes nocturnes étaient bien sûr entièrement conventionnelles, une bougie ou une torche suffisant à transporter les spectateurs dans le monde de la nuit comme dans la scène de somnambulisme de Lady Macbeth. C'est donc d'abord à l'imagination des spectateurs que faisait appel ce type de théâtre, ainsi que le proclame le Chœur au début d'*Henry V* :