Temps et espace baroque dans la tragédie de Chapman : *The Conspiracie and Tragedie of Charles Duke of Byron*

Gisèle Venet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/522>

DOI : 10.4000/shakespeare.522

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1989

Pagination : 119-128

Référence électronique

Gisèle Venet, « Temps et espace baroque dans la tragédie de Chapman : *The Conspiracie and Tragedie of Charles Duke of Byron* », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 6 | 1989, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/522> ; DOI : 10.4000/shakespeare.522

SOCIETE FRANCAISE SHAKESPEARE

Actes du Congrès — 1984

LIEU ET TEMPS

Directeur de la publication
Jean FUZIER

Temps et espace baroques dans la tragédie de Chapman : *The conspiracie and Tragedie of Charles Duke of Byron.*

Tragédie en dyptique – *The conspiracie and Tragedie of Charles Duke of Byron, Marshall of France. Acted in two playes at the Black-Friers*, comme le précise l'édition immédiate qui en fut faite en 1608 – le drame de Chapman est tout à la fois tragédie d'un monde double et tragédie d'un univers dédoublé.

Tragédie du temps présent d'abord, elle met en scène des événements de l'histoire contemporaine – de 1599 à 1602 – dans un espace de réalité, la France politique d'Henry IV, roi encore vivant lorsque Chapman écrit. L'œuvre coexiste dans sa dimension fictive avec la tragédie historique qui se joue dans le siècle, dans ce temps et dans cet espace en mouvement au cœur de l'Europe baroque, tragédie dans une histoire qui est elle-même reflet des mutations convulsives présidant à l'apparition des espaces nationaux, à la naissance des temps modernes. Pour l'historienne actuelle de cette période qu'est Janine Garrisson, le drame qui se joue entre Biron et Henry IV rend compte du choc de deux mondes, celui de la France féodale qu'incarne Biron¹ et celui de la France moderne d'Henry IV, un roi dont elle refuse de trancher s'il fut roi machiavélique ou roi baroque.²

Le drame qui se joue sur la scène de l'histoire comme dans la tragédie contemporaine de Chapman oppose le premier des Bourbons, le fondateur de la première monarchie absolue, aux Ligueurs nostalgiques d'inféodations ancestrales à l'Empire, aux conspirateurs potentiels tentés par l'allégeance aux puissances impériales, l'Espagne, l'Autriche. Le drame oppose à la flexion du siècle des valeurs qui à la fois coexistent et s'excluent – valeurs anciennes, en survie, d'une féodalité caduque, aux loyautés, aux vassalités reposant sur la prouesse, l'action d'éclat, celle dont se glorifie et s'exaspère sans fin un Biron. Valeurs nouvelles d'efficacité chez les souverains modernes qui ont cessé d'être des suzerains – le Henry IV de Chapman refuse de repartager la France nouvellement conquise entre des vassaux qui désormais seraient Gascons : « Navarre shall be Navarre, and France still France. »³ Nouveaux « Princes » que ces nouveaux souverains auxquels la Raison d'Etat prête une machiavélique légitimité transcendant toute obligation de loyauté – Chapman parle du « roi politique » (« The politic King », *BC*, I, i, p. 216) qu'il compare pourtant volontiers à la « reine incomparable » (*BC*, III, i, p. 231) Elisabeth I. La valeur même d'absolu s'infléchit, change de sens, ironiquement s'entoure de nouvelles connotations, et le drame tourne au tragique : « It is the nature of things absolute / One to destroy another » (*BC*, I, 1, p. 219) – suggère le premier tentateur de Biron, Picoté, au début de la pièce. Mais l'espace d'abrupte, verticale, absolue grandeur qu'il projette sur la personne et sur l'avenir de Biron – « Be your highness / Like those steep hills that will admit no clouds » (*ibid.*) – n'est en fait que le vertigineux abîme de relativité dans lequel Biron va se perdre, séduit par la casuistique de Picoté :

My lord to wear your loyal habit still
 When it is out of fashion, and hath done
 Service enough, were rustic misery ;
 The habit of servile loyalty
 Is reckoned now amongst privations,
 With blindness, dumbness, deafness, silence, death,
 All which are neither natures by themselves
 Nor substances, but mere decays of form
 And absolute decessions of nature
 And so 'tis nothing, what shall you then lose ? » (*ibid.*).

Histoire des grandes contradictions de l'ère baroque, donc, que celle qui jette un Biron aveuglé de sa gloire dans l'inefficace agitation des complots, pris au piège d'un passé de prestige. Et Chapman fera de sa vanité le levier de la conspiration : « The new-created Duke is fit » (ibid.) ; et dans la tragédie, il lui prête « an unlimited fancy, that the king / Nor France itself, without him can subsist » (ibid., p. 216). Mais Biron est pris au piège aussi d'un présent qui rendra sa condamnation et son exécution nécessaires « pour l'exemple » à la politique d'absolutisme d'Henry IV, motivées qu'elles sont par la Raison d'Etat plus que par la conviction d'une déloyauté restée douteuse aux yeux de ses contemporains comme à ceux des historiens du siècle.⁴ « Like th'ancient gods / Are modern kings, that lived past bound themselves / Yet set a measure down to wretched men » ((BT, V, i, p. 267) s'étonnera le Biron de Chapman devant le monstre arbitraire de l'Etat moderne, « unbelieved injustice », « plotted judgments » (p. 268).

Chapman conserve le doute, les ambivalences de la réalité historique dont il est le contemporain, la dualité des options, l'antagonisme des visées d'absolu. Il en joue pour projeter sur le temps et l'espace de la tragédie de Biron l'obscur clarté de son imaginaire baroque.

Si l'on amène à coïncidence les événements historiques et le récit tragique qu'en fait Chapman, l'action débute avec la visite que fit à Fontainebleau, à l'automne de 1599, le duc de Savoie venu sonder en fait le mécontentement des Grands à la cour – ces « discontented spirits » dont parle Chapman – maintenant que la paix et le désœuvrement⁵ ont fait suite aux guerres civiles – « these uncivil civil wars of France » dira le Prologue de la tragédie. Dix années avaient en effet été nécessaires à Henry IV pour conquérir un royaume dont Henri III mourant l'avait fait héritier légitime le 1^{er} août 1589. Dix années pour reprendre une à une villes et places-fortes aux Ligueurs catholiques soutenus par les puissances impériales et leurs alliées, l'Espagne, l'Autriche, la Savoie.⁶ Dix années pendant lesquelles Biron avait mis sa farouche et valeureuse fierté sans réserve au service de son suzerain, Henry IV, qui venait en retour de le faire Maréchal de France, Duc et Pair du Royaume en 1598. Dix années donc pendant lesquelles Biron avait combattu les armées de la Ligue, à Beaune, à Dijon, à Amiens, à Fontaine-Française – âge d'or de prouesses révo-

lues dont la mémoire vient animer d'immenses pulsations de colère et d'orgueil le présent meurtri de Biron dans la tragédie de son contemporain Chapman, âge héroïque dont chaque nom de ville, de forteresse, remémoré, vient ouvrir de gigantesques trouées d'espace mythique dans l'espace clos, confiné, des intrigues de la tragédie. Pourtant, en cet automne fatal de 1599, Biron rencontre le duc de Savoie à plusieurs reprises, s'entretient avec Picoté, homme au service de l'Archiduc, toutes initiatives ambiguës qu'on retiendra contre lui pour le condamner en 1602. Il se défendra d'avoir voulu trahir à cette occasion, dans l'histoire comme dans la tragédie.⁷ Et de fait, en août 1600, il reprendra aux armées impériales la citadelle stratégique de Bourg en faveur d'Henry, ce qui lui vaudra le pardon royal à Lyon en cette même année 1600, un pardon sur lequel Chapman clôt la première partie de sa tragédie. Au printemps de 1602 cependant Biron est convoqué à Fontainebleau, et Henry tient à entendre de sa bouche l'aveu de son complot avec l'Espagne et la Savoie, n'hésitant pas à tromper la vigilance de Biron en utilisant les services d'un agent double qu'il méprise, *La Fin*.⁸ Biron se compromet par des exigences et des bravades suicidaires –il ne réclamait pas moins que le gouvernement de la citadelle de Bourg pour prix de sa dernière prouesse. Mais il s'obstine à plaider l'innocence et la loyauté de ses intentions. Cet affrontement de deux personnalités hors du commun, de deux volontés de puissance exclusives l'une de l'autre qui se mesurent, se redoutent et s'attirent, s'appuyent sur d'anciennes loyautés pour arriver à des fins déloyales, occupe la deuxième partie de la tragédie. Et Chapman suit de près l'histoire, avec les difficultés tactiques de l'arrestation de Biron, de son jugement et de son exécution. Henry l'avait fait emprisonner à la Bastille le 14 juin 1602. Le procès s'était terminé le 22 juillet de la même année, sur les mêmes chefs d'accusations, cinq, que retiendra Chapman,⁹ et sur une sentence de mort prononcée sans avoir entendu les témoins à décharge –Chapman le rappellera aussi (*BT*, V, i, p. 271). L'exécution aura lieu le 26 juillet 1602, à la Bastille et non en place de Grève¹⁰ par crainte des rebellions qu'aurait pu susciter la mort de ce héros resté populaire et dont la condamnation n'allait pas de soi. Chapman dramatise ce dernier moment d'une justice perçue en son temps comme expéditive avec les cris du peuple au dehors (p. 268), puis avec l'irruption sur scène quelques instant avant l'exécution de Biron

d'un humble soldat scandalisé que les mérites anciens du Maréchal ne lui aient pas valu au moins sa grâce, si ce dernier était coupable. « This is some poor witness / That my desert might have outweigh'd my forfeit » (p. 273) dira Biron en écoutant cette reconnaissance ultime de sa valeur qui le réconcilie avec l'exiguïté de son cachot et l'imminence de sa mort ignominieuse. Lui, Biron, qui l'instant d'auparavant, dressé sur l'échafaud, tentait encore dans sa colère de magnifier son être dans un mythe de gloire universelle dont l'éclipse devrait menacer le monde d'apocalypse – « I'll break my blood's high billows 'gainst my stars./ Before this hill be shook into a flat / All France shall feel an earthquake ;... / This world shrinks into chaos » (p. 270). Lui, Biron, qui cherchait encore tout à l'heure sa fuite dans l'espace imaginaire d'un délire altier où l'âme du surhomme pouvait encore frapper de mort la mort même dans un dernier envol – « I feel her free : / How she doth rouse, and like a falcon stretch / Her silver wings ; as threatening death with death » (p. 270). Lui qui se rêvait encore libre de choisir la violence d'une mort en mouvement plutôt que l'immobile humiliation du billot – « wild horses should have drawn / My body piecemeal ere you had brought me » (p. 272). Lui qui même dans son adieu au monde défiait tout retour à la sérénité, projetant encore son être passionnel dans une dernière vision convulsive d'oppositions violentes, de courants sinueux, de torrents fous – « Who see not that the valleys of the world / Make even right with mountains, that they grow / Green and lie warmer, and ever peaceful are, / When clouds spit fire at hills and burn them bare ; / Not valley's part, but we should imitate streams. / That run below the valleys and do yield / To every molehill, every bank embrace / That checks their currents, and when torrents come, / That swell and raise them past their natural height, / How mad they are, and troubled like low streams / With torrents crown'd, are men with diadems. » (p. 272).

Tragédie politique qui s'est jouée dans le siècle, la tragédie de Biron conserve dans l'œuvre de Chapman son sens de tragédie du changement qui exalte les tensions contradictoires, qui amplifie les violentes pulsations d'un univers où tout s'est fait mouvement. Le drame de Chapman, ou plutôt son « poème dramatique » comme Jean Jacquot préférerait le nommer,¹¹ appartient tout entier à la poétique baroque d'un imaginaire du mouvement.

Dès le début, Chapman fait de la visite du duc de Savoie, toute de duplicité politique et de calculs tactiques (BC, I, i, pp. 215-18), l'acte tragique de la première tentation de Biron, l'acte des premiers dédoublements de sa personnalité tragique, de sa psychologie de héros baroque. Dans ces corridors du pouvoir, dans ces antichambres de l'intrigue où Chapman fait évoluer Biron – car nulle part il n'est précisé en quel lieu les rencontres se produisent, les paroles s'échangent – l'espace se maquille d'étranges fictions, comme celle de ce mystérieux tapis que les futurs conjurés placent sous les pas de Biron : représentation, fixée dans la laine, de la conjuration de Catilina, ce tapis devient en fait surface dynamique qui modifie la nature, et comme la texture, de l'espace : « Spread here this history of Catiline / That earth may seem to bring forth Roman spirits / Even to his genial feet ; and her dark breast / Be made the clear glass of his shining graces... » (p. 218). Espace du reflet dans lequel à la fois se découvrent et s'inversent les qualités du clair et de l'obscur, il fait perdre à Biron tout repère dans l'espace. L'espace réversible, animé du mouvement de la musique, devient univers en mouvement, mouvement d'expansion à l'échelle cosmique – « What place is this ? what air ? what region ? / In which a man may hear the harmony / Of all things moving ? » (p. 218). Premières paroles prononcées par Biron à son entrée en scène, elles ne sont que l'indice d'un mouvement plus ample, plus radical, provoqué par cette modification de l'espace, par cette modification de l'échelle de l'être – la mise en vertige de tout l'être dans une nouvelle dialectique de l'être et du non-être, un être qui n'est plus que mouvement, dissolution de l'être dans l'existant – « I stand on change, / And shall dissolve in changing » –, un être qui risque l'être pour mieux se découvrir dans l'immédiateté, dans le mouvement de l'action – « like the shaft / Shot at the sun by angry Hercules, / And into shivers by the thunder broken / Will I be if I burst » –, un être d'action qui trouve en soi sa propre justification – « In my heart / This shall be written : « Yet 'twas high and right ». » (p. 218)

Ce héros baroque qui toujours s'échappe à lui-même dans l'instant même où il se cherche est dépassement à l'infini de soi dans l'action – « 'Tis immortality to die aspiring » (p. 218). Il est celui pour qui la tentation suprême, la nouvelle tentation faustienne, sera moins de se jouer des plasticités de l'espace et du temps comme on en prête

le pouvoir au magicien maléfique¹² La Fin – « in the midst of winter / To make black groves grow green, to still the thunder / ... / ...to lift the sea / Up to the stars, where all the winds are still / ... / To make fix'd rock walk, and all shadows stand » (*BC*, II, i, p. 223) – encore que ce discours sur l'univers réversible appartienne à la stratégie de la déstabilisation de Biron. La vraie tentation de Biron, c'est de dissocier stabilité de l'être et dynamique de l'action : dans le moment apocalyptique où il découvre grâce à un « voyant », La Brosse, sa fin prochaine – « Shrink heaven, put out the stars / And rain so fell and blue a plague on earth / That all the world may falter with my fall » (*BC*, III, i, p. 232) –, dans cette nouvelle convulsion de l'être qui le menace, c'est à l'action pure qu'il s'en remet, fût-elle de transgression, pour échapper au non-être promis par le destin – « I have a will and faculties of choice / To do or not to do » (*ibid.*, p. 233). C'est dans l'action qu'il revendique l'être, qu'il actualise la tentation faustienne de transgresser toute limite, d'expérimenter toute action comme action-limite – « Give me a spirit that on this rough life's sea / Loves t'have his sails filled with a lusty wind, / Even till his sail-yards tremble, his masts crack, / And his rapt ship run on her side so low / That she drinks water, and her keel plows air » (*ibid.* p. 233). C'est par l'hyperbole, cette transcription poétique de l'action-limite, dissociée de sa finalité, que Chapman transcrit l'être de pur mouvement qu'est Biron – hyperbole obsédante de la puissance de la vague – « the Duke... / Beats through and through the enemy's greatest strength, / And breaks the rest like billows 'gainst a rock » (*BC*, II, 1, p. 225) –, de la violence de l'eau calme surprise par le torrent – « And as a little brook being overrun / With a black torrent, that bears all things down / His fury overtakes, his foamy back / Loaded with cattle and with stacks of corn... » (*ibid.* p. 226). C'est encore par l'hyperbole baroque, associant l'inconciliable, l'eau et le feu, dans la métaphore, que Chapman donne à voir la « colère » de Biron devant qui a pu mettre en doute l'absolue valeur de son action : au duc de Savoie qui par malignité lui laisse croire qu'Henry a pu sous-estimer sa part dans la victoire de Dreux, Biron répond par l'image titanesque, violente, convulsive, dans laquelle il voudrait condenser son être d'action : « As I swum pools of fire, and gulfs of brass, / To save my country, thrust this venturous arm / Beneath her ruins ; took her on my neck / And set her safe on her appeased shore » (*BC*, III, i, p. 229).

C'était déjà par l'hyperbole baroque que ce même duc de Savoie avait volontairement nargué Henry et menacé sa suprématie royale : Chapman fait habilement glisser l'image de fusion parfaite qu'est le mouvement du cavalier Biron et de son cheval Pastrana – image marine à nouveau – vers la statuaire équestre, symbolique de l'unité d'un roi et de son peuple : « Your majesty hath miss'd a royal sight : / The Duke Byron, on his brave beast Pastrana / Who sits him like a full-sail'd argosy / Danced with a lofty billow / ... / Both his motions mix'd ; / And being consider'd in their site together / They do the best present the state of man / In his first royalty ruling, and of beasts / In their first loyalty serving... / ... / ...And they make / A doctrinal and witty hieroglyphic / Of a blest kingdom » (BC, II, i, p. 224). C'est que poétique et politique ont partie liée dans l'univers du baroque, dans le monde de Chapman. Et l'hyperbole n'est pas innocente. Le roi machiavélique, lui, pratiquera plus volontiers le sarcasme ou l'oxymore, rendant à l'espace et au temps leur plus juste dimension pratique : à Savoie qui l'agaçait des hyperboliques exploits de Biron à Fontaine-Française – « he, as if a wall, / Starts suddenly before them, pash'd them all / Flat as the earth, and there was that field won » – Henry avait répondu par l'image laconique et bouffonne : « Y're all the field wide » (BC, II, i, p. 225). Avec plus de sérieux, il partageait le goût de Biron pour l'univers inversé des reflets, mais pour l'avertir qu'il s'en défiât – « like shallow streams / That make themselves so many heavens to sight... » (BC, V, i, p. 239).

L'hyperbole par excellence qu'est l'image de statuaire baroque élevée par Biron vivant à sa propre mémoire (BC, III, i, p. 229-230) pourrait bien dès lors ne pas être de pure décoration, ni simple transcription métaphorique d'un narcissisme névrotique. Le rêve de transgression initial, initiatique, de l'acte I s'était trouvé interrompu par l'arrivée d'Aumale déplorant sa disgrâce – « my whole memory... to be so rooted out » (BC, I, i, p. 219). Et Biron, méditant sur les dangers de la trahison (ibid. p. 220) s'était souvenu de l'humiliation infligée – « his statue torn ».

La statue que Biron s'élève à lui-même dans sa rage humiliée, après que Savoie lui ait transmis les réserves d'Henry, devrait défier l'espace et le temps : « cut in such matter as shall ever last / Where it shall stand, fix'd with eternal roots / And with a most unmoved gravity ; / For I will have the famous mountain Oros... / Though it

keep the true form of that hill / ... / Yet shall it clearly bear my counterfeit, / Both in my face and in my lineaments / And every man shall say this is, Byron » (BC, III, i, p. 230). Mais cette image de l'être de Biron qui le fige soudain dans la pierre – « fix'd », « unmoved » – retrouve avec le rappel de ses actions passées l'association de la puissance et de l'eau, constitutive de son être de mouvement : « Within my left hand, I will hold a city / Which is the city of Amiens ; at whose siege / I served so memorably ; from my right / I'll pour an endless flood into a sea / Raging beneath me » (ibid.). Temps figé, espace de fluidité – Biron, au seuil de sa trahison, pourrait représenter cet être double, cette personnalité dissociée de l'âge baroque, partagée encore entre les valeurs de l'être et celles de l'action, hypostasiant des instants privilégiés de l'être dans une statuaire gigantesque, à l'abri des atteintes du réel, du monde politique. Rêve de grandeur caduque, à la mesure de sa gloire passée, mais restituant aussi à l'action sa dynamique, confiant à l'action la seule mémoire continue, non plus de l'être, mais de l'agir, de l'écoulement inépuisable de l'être dans l'agir.

Image double, image du double, de ces « doubles en nous mesmes » dont parle Montaigne,¹³ par quoi l'imaginaire baroque tient en échec les forces dissolvantes et fascinantes du chaos, la perte de soi dans la turbulence d'un mouvement à l'infini dans l'immatérialité de la forme. Bachelard, dans *La Poétique de l'espace*, parle d'une « actualité des archétypes »¹⁴ retrouvée par chaque créateur d'image. Dans l'espace poétique de Chapman, ses archétypes actualisés de turbulence, de mouvement, de dispersion, désignent une phénoménologie de l'image qui révèle une nouvelle ontologie – de l'homme pris de vertige devant « l'infini turbulent »¹⁵ du moi moderne, mais aussi, dans le mouvement de l'action, créateur, de lui-même.

Gisèle VENET
Sorbonne nouvelle – Paris III

NOTES

- 1) Janine Garrisson, *Henry IV* (Paris : Seuil, 1984), p. 293.
- 2) Ibid., Conclusion, p. 328.
- 3) *The works of George Chapman : Plays*, ed. R. H. Shepherd (London : Chatto & Windus, 1874), p. 219. Les références (données dans le texte entre parenthèses) renvoient à cette édition, avec l'abréviation *BC* (*Byron's Conspiracy* pour la première partie) et *BT* (*Byron's Tragedy* pour la seconde) suivie des mentions de l'acte, scène et page où figure la citation (vers non numérotés). Une édition est récemment parue aux Etats-Unis : *The Conspiracy and Tragedy of Charles, Duke of Byron*, ed. G. Ray (New York : Garland Publications, 1979), Renaissance Drama Series.
- 4) J. Garrisson, op. cit., p. 292.
- 5) Ibid. Mais le thème est partout présent dans le théâtre jacobéen, comme motivation commune à tous les « malcontents », par exemple chez Ben Jonson (*Sejanus* ou *Catiline*), chez Chapman (*Revenge of Bussy d'Ambois*). On le trouve déjà dans le monologue-prologue de Gloucester au début du *Richard III* de Shakespeare.
- 6) Cf. Pierre Miquel, *Les Guerres de Religion* (Paris : Fayard, 1980), liv. II, chap. 12, pp. 355-396 : « La longue marche d'Henri de Navarre. »
- 7) J. Garrisson, op. cit., p. 292.
- 8) Ibid., p. 291. Chapman prête à Henry le jeu de mot, « Lafiend, and not La Fin, he should be call'd » (*BC*, III, i, p. 231).
- 9) Ibid. p. 292.
- 10) Ibid. Le passage est plus équivoque dans Chapman (*BT*, V, i, p. 271)
- 11) Jean Jacquot, *George Chapman* (Paris : Belles Lettres, 1951), p. 143.
- 12) La passion du Biron historique qui « aimait la magie et se flattait d'athéisme » (P. Miquel, op. cit., p. 411) semble transférée dans la tragédie sur La Fin. Le Biron de Chapman conservera la fascination pour l'astrologie et la divination de son modèle (*BC*, III, i p. 232-33).
- 13) *Essais*, éd. A. Thibaudet (Paris : Gallimard, 1950), p. 699.
- 14) G. Bachelard, *La Poétique de l'espace* (Paris : PUF, 1957), p. 172.
- 15) Allusion au titre, ici, et non au contenu des récits d'expérience mescalinique d'Henri Michaux, *L'Infini turbulent* (Paris : Mercure de France, 1964).