

La reine Henriette-Marie et l'influence française dans les spectacles à la cour de Charles Ier

Jean Jacquot

Citer ce document / Cite this document :

Jacquot Jean. La reine Henriette-Marie et l'influence française dans les spectacles à la cour de Charles Ier. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1957, n°9. pp. 128-160;

doi : 10.3406/caief.1957.2104

http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1957_num_9_1_2104

Document généré le 31/05/2016

LA REINE HENRIETTE-MARIE ET L'INFLUENCE FRANÇAISE DANS LES SPECTACLES A LA COUR DE CHARLES I^{er}

Communication de Jean JACQUOT
(C.N.R.S.)

au VIII^e Congrès de l'Association le 4 septembre 1956

Henriette-Marie de France fut incontestablement l'animatrice des fêtes à la cour de Charles I^{er}. Et pour cette seule raison on pourrait affirmer qu'une influence « française » s'exerça en Angleterre par son intermédiaire, depuis son mariage jusqu'à la Guerre Civile. Il suffirait pour le prouver d'énumérer les réjouissances dont elle eut l'initiative première, et où souvent elle prit une part active. Mais cela ne nous conduirait pas bien loin. Ce qui nous intéresse est de savoir dans quelle mesure ses goûts, qui s'étaient formés à la cour de France, différaient de ceux des Stuart et de leur entourage. Dans quelle mesure aussi, et avec quel succès, elle chercha à imposer une empreinte française aux arts du spectacle dans son pays d'adoption.

*
**

Henriette, il est vrai, n'avait que seize ans lorsqu'elle devint reine. Mais si, par son instruction, elle fut mal préparée aux responsabilités politiques, qu'elle dût partager avec son époux durant les années de guerre civile, on lui avait fait cultiver, dès l'enfance, le dessin, la musique et la danse, et elle montrait pour les arts les mêmes dispositions que son frère Louis (1).

1. Charles de Baillon, *Henriette-Marie de France, reine d'Angleterre*, 2^e éd. revue, 1884, p. 9.

Le tempérament et l'exemple de sa mère jouèrent dans cette formation un rôle décisif. Marie de Médicis avait la passion du théâtre, et aimait par dessus tout la comédie italienne et le ballet (2). Elle prenait un plaisir extrême à organiser des fêtes, choisir des partenaires, jouer un rôle sur une scène. A cette joie de participer à un spectacle se mêlait le goût d'une flatterie confinant à l'adoration. Car c'est toujours un rôle de déesse que les poètes lui faisaient tenir.

Le journal d'Héroard nous apprend que son fils aîné hérita d'elle un intérêt précoce pour le théâtre. A douze ans, Louis faisait jouer des tragédies et des comédies à ses enfants d'honneur, et l'on sait avec quelle application il répétait, par la suite, les danses de ses ballets (3).

Henriette, à huit ans, suivit sa mère à Blois lorsque celle-ci fut écartée du pouvoir, après l'assassinat de Concini. Quelques mois auparavant, elle avait pu voir le ballet de la *Délivrance de Renaud* (29 janvier 1617) et, de retour à la cour pour le mariage de sa sœur Christine, elle put assister au ballet de *Tancrede en la forêt enchantée* (12 février 1619). Elle tint le rôle de l'Aurore dans le *Grand ballet de la Reyne représentant le Soleil* (1621) (4)

2. Louis Batiffol, *La Vie intime d'une reine de France au XVII^e siècle*, 1906, pp. 120 sqq.

3. *Journal de Jean Héroard*, extrait des manuscrits par E. Soutié et E. de Barthélemy : « Il fait jouer dans sa chambre la tragédie de *Emon*, tirée de l'Arioste, par ses petits, la Reine présente » (26 février 1613), p. 118. « Mené au cabinet de la Reine, il fait jouer la comédie par ses enfants d'honneur ; ce qui lui arrivait souvent » (28 mai), p. 121. Extraits cités par Alfred Harbage, *Cavalier Drama*, New-York, 1936, p. 11. Les auteurs de l'édition ajoutent en note : « Il ne se passe guère de jour où il n'assiste à une comédie, soit française, soit italienne, presque toujours chez la reine, quelquefois ailleurs, et souvent il voit aussi danser le ballet ». Par la suite, Héroard mentionne les ballets où il danse, et ceux qu'il voit danser. Dans sa communication, M. J. Lough attire l'attention sur les lacunes de l'édition du *Journal d'Héroard*, et sur l'utilité de consulter les manuscrits pour les recherches sur le répertoire français. Ces citations suffisent toutefois à étayer nos affirmations.

4. *Grand Ballet de la Reyne représentant le Soleil, Dancé en la Salle du petit Bourbon, en l'année mil six cens vingt & vn*. L'auteur des vers est René Bordier. Voir p. 10 les « vers pour Madame représentant l'Aurore ».

et elle prit part aux réjouissances de cour jusqu'au moment de son mariage et de son départ pour l'Angleterre.

Henriette figurait dans le ballet d'Anne d'Autriche intitulé *Les Festes de Junon la Nopciere*, dont Boisrobert était l'auteur, et qui fut dansé au Louvre le 5 mars 1623. Elle y représentait Iris, cherchant Junon, « accompagnée d'Harmonie, déesse des instrumens, pour témoigner par leurs accords, ceux du mariage ». Anne d'Autriche paraissait sous les traits de Junon mais rendait hommage à Marie de Médicis :

Vous m'ostez ma gloire et mon nom
Grande et favorable Junon,
Qui présidez au mariage
Puisque c'est de vos mains que ie tiens mon Espous.

Et la reine Henriette, qui tenait le rôle d'Iris, y allait aussi de son compliment à la reine-mère :

J'ay comme Iris emprunté
Mes couleurs & ma beauté
Du soleil qui me regarde.

Ce ballet nous intéresse surtout parce que le prince de Galles et le duc de Buckingham assistèrent à l'une de ses répétitions sous un déguisement que les officiers du palais n'eurent sans doute pas de peine à percer à jour (5). Le prince Charles, accompagné du favori de Jacques I^{er}, se rendait à Madrid, dans l'espoir d'obtenir la main de l'Infante. Le roi d'Angleterre, repoussant les avances de la France, imaginait que ce mariage espagnol serait le gage d'une alliance qui déciderait Philippe IV à restituer ses Etats à l'Electeur palatin, époux d'Elisabeth, la sœur de Charles. Mais à Madrid, Buckingham et Olivarès ne tardèrent pas à s'affronter, et devant les exigences espagnoles, Charles n'eut bientôt d'autre souci que de se retirer sans trop compromettre sa dignité.

5. *Grand Ballet de la Reyne dancé au Louvre le 5 de Mars de l'An 1623*. L'anecdote est rapportée par Agnes Strickland, *Lives of the Queens of England*, London, 1845, vol. VIII, pp. 10-11, d'après *The Life and Death of Henrietta-Maria*, London, 1669, ouvrage anonyme réédité sous le titre *Memoires of the Life and Death of Henrietta-Maria* en 1671. Charles de Baillon la reproduit dans *Henriette-Marie de France, Reine d'Angleterre*, 2^e éd. revue, 1884, pp. 18-19.

« Ce voyage », écrit le comte de Tillières, « paraissait plutôt entrepris pour donner sujet à un roman que représenter la conduite d'un sage prince » (6). Et l'on ne manqua pas en effet de transposer l'aventure dans le monde de la mythologie et du roman, non pas cependant pour en montrer la légèreté, mais au contraire pour exalter la gloire du prince et du favori. Balthazar Gerbier, qui prépara divers spectacles donnés à York-House, résidence de Buckingham, proposait au duc, avant de connaître l'issue du voyage, de peindre un tableau du retour de Charles et de l'Infante sous l'aspect d'un triomphe maritime (7).

L'idée paraît avoir été reprise par Ben Jonson, auteur des livrets de presque tous les masques joués à la cour de Jacques, dans son *Triomphe de Neptune*. Un prologue apprenait aux spectateurs que Neptune, c'est-à-dire le roi d'Angleterre, avait envoyé son fils Albion, accompagné du fidèle Hippius (Buckingham), faire un voyage de découverte sur les côtes d'Hesperie. Mais désireux de le revoir, il avait fait partir à sa rencontre une île flottante (c'est-à-dire une flotte anglaise). Des allusions aux sirènes et aux monstres marins évoquaient les embûches auxquelles les voyageurs avaient su échapper. C'est alors que devait être représenté sur la scène le retour triomphal de l'île flottante. Mais ce masque, annoncé pour la Nuit des rois, en janvier 1624, ajourné par suite de la rivalité des ambassadeurs de France et d'Espagne, fut enfin représenté avec des remaniements et sous le titre des *Iles fortunées*, exactement un an plus tard, alors que les négociations en vue du mariage français étaient presque terminées. Et Ben Jonson y glissa une allusion à l'union de « la Rose et du Lys » (8).

Paul Reyher, dont le livre sur les *Masques anglais* a fourni une base si solide aux recherches ultérieures, note très justement que ce *Triomphe de Neptune* « rappelle certaines compositions de

6. *Mémoires du comte Leveneur de Tillières*, cités par Paul Reyher, *Les Masques anglais*, 1909, p. 302.

7. Reyher, *ibid.*, p. 303.

8. *Neptunes triumph for the returne of Albion, celebrated in a masque at the Court on the Twelfth night 1623 (1624)*, dans Ben Jonson, éd. Herford and Simpson, vol. VII ; voir notamment v. 130-157, p. 686. — *The Fortunate Isles and their Union, celebrated in a masque design'd for the Court, on the Twelfth night 1624 (1625)*. *Ibid.*, vol. VII. Voir aussi les commentaires, vol. X.

Rubens, telles que la *Vie de Marie de Médicis*, représentations mythologiques d'événements contemporains, sortes d'apothéoses des souverains qui s'y voyaient en compagnie des dieux, voire même sous les traits des divinités de l'Olympe » (9). J'ajouterai que ces célèbres compositions sont très exactement contemporaines du mariage d'Henriette et n'ont pu manquer de laisser une forte impression dans l'imagination de la jeune reine. Marie de Médicis les avait commandées pour la décoration du palais du Luxembourg, afin de célébrer son propre triomphe après sa réconciliation avec Louis XIII. Rubens y travailla de 1622 à 1625 et la reine-mère insista pour que la galerie où elles devaient figurer fût prête pour le mariage de sa fille (10).

Henriette-Marie devait retrouver chez son mari le goût de ces grands tableaux mythologiques. Une peinture, d'ailleurs médiocre, de Gérard Honthorst, à Hampton Court, montre Charles et Henriette-Marie sous les traits d'Apollon et de Diane; Buckingham, en Mercure, leur présente les Arts et les Sciences, tandis que des génies chassent l'Envie et la Malveillance (11). Rubens lui-même, venu en Angleterre pour une mission diplomatique, devait décorer les plafonds de la salle des banquets du Palais de Whitehall, œuvre de l'architecte Inigo Jones.

Le rapprochement que fait Reyher entre un masque de Jonson, dont le même Inigo Jones fut le metteur en scène, et les peintures de *La Vie de Marie de Médicis*, prend sa pleine signification lorsqu'on comprend les deux principes qui dominent alors l'esthétique des arts de cour. Tout événement politique est susceptible de transposition immédiate dans le domaine de la mythologie et de l'allégorie. Cette transposition peut prendre aussi bien une forme littéraire, plastique ou dramatique. Il y a pour ainsi dire convertibilité d'une forme à l'autre et nous allons tout de suite en donner un exemple. L'équipée espagnole du prince et du favori fournit Outre-Manche la matière d'un ballet. En France, il inspire un roman. Mais que trouvons-nous à l'intérieur de ce roman ?

9. Reyher, *op. cit.*, p. 304.

10. Louis Hourticq, *La Galerie Médicis de Rubens au Louvre*, 1920, pp. 6-7.

11. Claude Phillips, *The Picture Gallery of Charles I* (« The Portfolio », n° 25) London, 1896, p. 33.

Une description de ballet suffisamment précise et détaillée pour qu'on puisse aisément le mettre en scène. Et en effet seize ans plus tard, William Davenant en tirera l'un des tableaux du dernier ballet qui fut représenté à la cour de Charles et d'Henriette.

A. Remy publie en 1625 et offre ce cadeau de nocces à Henriette : *La Galatée et les adventures du Prince Astiagès. Histoire de nostre temps où sous noms feints sont représentez les amours du roy et de la reyne d'Angleterre. Avec tous les voyages qu'il a fait, tant en France qu'en Espagne* (12).

Ce roman nous est livré, pour ainsi dire, clé en main, puisqu'une page liminaire nous permet d'identifier les principaux personnages. Sous le voile de la fable et de la louange extravagante, on discerne aisément le souci de préciser la signification politique du mariage. La leçon de l'auteur peut se résumer en deux mots : la France est un pays catholique où la rébellion protestante ne saurait être tolérée, mais l'alliance anglaise doit faire équilibre à la puissance espagnole.

L'auteur s'empare de l'épisode de la répétition du ballet de

12. A. Remy est également l'auteur de deux autres romans, *Les Amours d'Endimion et de la Lune* (1624) et *L'Angélique* (1626), ainsi que de traductions de la *Diane* de Montemayor (1624) et de *Clitophon et Leucippe* d'Achilles Tatius (1626). Le privilège royal de la *Diane* précise que le prénom de l'auteur (dont la seule initiale figure à la page de titre) est Abraham. Remy fait allusion dans la dédicace de sa *Diane* à la reine, à sa « Borboniade », parue l'année précédente. Il s'agit donc bien d'Abraham Remy (1600-1646), natif du village de Remi en Beauvaisis, et de son vrai nom Abraham Ravaud, qui fut, à la fin de sa vie, lecteur royal au Collège de France, et qui publia un poème épique en 8 livres, *Borbonias, sive Ludovici XIII [...] contra rebelles victoriae partae ac Triumphus* (1623), une *Daphne sive Triumphus Virginitatis* (1643) et des *Poemata* réunis en 1645. (Voir C.P. GOUJET, *Mémoire historique et littéraire sur le Collège Royal de France*, 1758, 2^e partie, pp. 148-151.) Le *Manuel* de Lanson, R.C. Williams, *A bibliography of the XVIIth century novel*, N.-Y., 1931, M. Magendie, *Le Roman français au XVII^e siècle*, 1932, le mentionnent seulement sous le nom d'A. Remy et ne signalent que ses romans ou traductions, tandis que Goujet et les notices biographiques sur le lecteur royal mentionnent uniquement son œuvre latine. Par contre, le *Catalogue* de la Bibliothèque nationale identifie le romancier et le latiniste. Il n'était pas indifférent de trouver une confirmation indiscutable de cette identité dans la *Diane*, puisque le thème de la Discorde encourageant la rébellion, dans le ballet de la *Galatée*, se trouve déjà dans le livre I de son poème épique, où la Discorde est personnifiée.

Junon en présence de Charles pour lui donner un ample développement. En réalité, si l'on juge par la lettre qu'il écrivit à son père (13), le prince de Galles fut surtout frappé alors par la beauté d'Anne d'Autriche, et c'est plus tard, après son échec auprès de l'Infante, que son imagination s'enflamma à l'idée d'épouser une princesse française. Lord Kensington (Henry Rich, futur comte de Holland), créature de Buckingham, qui fut envoyé à Paris pour la négociation, tira le plus grand parti des penchants romanesques de Charles et d'Henriette. On croit lire une page de l'*Astrée*, remarque Baillon, le biographe d'Henriette, en citant la lettre ou Kensington rapporte à Charles quel fut l'émoi de la princesse lorsqu'il lui montra la miniature de son prétendant (14).

Le roman de la *Galatée* brode sur ce thème en donnant à cette passion mutuelle une origine plus ancienne. Le jeune couple paraît avoir accepté cette convention, et finit par y croire, puisque dans une *Ode présentée à la Reine d'Angleterre, par Monsieur le Comte de Carlile, de la part du Roy son Espous* (15), Boisrobert affirme lui aussi que le roi s'éprit d'Henriette dès le premier regard, alors qu'il pensait se « ranger sous un autre empire », celui de l'Infante.

Notre roman raconte comment le prince Astiagès, qui venait d'arriver dans l'île de Chypre (la France) se promenait dans une forêt où l'avait conduit son humeur mélancolique, lorsqu'il eut l'occasion de délivrer la nymphe Galatée de la fureur d'un sanglier. Il s'éprend d'elle aussitôt. Pénétrant dans la capitale, il la revoit une première fois dans un temple, où elle offre un sacrifice à Vénus et où un oracle annonce en termes obscurs leur future union, puis à la cour où l'on danse le ballet de la Discorde. De ce ballet nous reparlerons à propos du masque de Davenant qui s'en inspire. Mentionnons pour l'instant qu'il s'agit d'une « représentation fabuleuse de ce qui s'estoit passé depuis peu en la guerre des Paphiens, peuple revesche, & sans loix, qui s'estoit révolté contre le Roy de Dicée » (16), ou en d'autres termes de

13. Baillon, *op. cit.*, p. 19.

14. *Ibid.*, p. 31.

15. *Recueil des plus beaux vers de Messieurs Malherbe, Racan, etc.*, Paris (Toussaint du Bray), 1627, pp. 536 ff.

16. *La Galatée*, p. 16.

la révolte protestante dont le siège de Montauban avait été le principal épisode. Les rebelles sont les Titans qui tentent l'assaut de l'Olympe, mais sont terrassés par les dieux, représentés sur la scène par le roi et les grands personnages de la cour. Ils seraient exterminés si la Paix n'intervenait, suivie de la Justice et de la Clémence, calmant le désordre et présentant une palme à Jupiter vainqueur. Les dieux commencent alors une danse harmonieuse qui fait contraste avec les pas désordonnés qu'avaient exécutés les Titans menés par la Discorde. Puis ils donnent le signal du bal et c'est alors qu'Astiagès se découvre un rival dans la personne de Philocrines (c'est-à-dire, je suppose, le comte de Soissons qui se montra fort jaloux de la cour que Charles fit à Henriette par l'intermédiaire de Kensington).

Astiagès ne poursuit son voyage vers la Syrie (l'Espagne) que contraint par la volonté de son père et, après de longues aventures dont je vous fais grâce, voit ses vœux exaucés. Le roman se termine — comme le masque de Jonson — par un triomphe nautique. Galatée vogue vers le pays de son époux, sur un grand navire entouré de nymphes marines portant des couronnes de lys et de roses et chantant selon les usages que le mariage est la promesse d'un nouvel Age d'or.

Le voyage de la jeune reine (quelques mois plus tôt Charles avait succédé à son père) ne fut guère moins merveilleux. A Amiens nous voyons des poètes provinciaux lui offrir, sur des théâtres de rue, des spectacles d'un goût plus archaïque que ceux de la cour, mais qu'ils s'efforcent de mettre au goût du jour. Charles y paraît sous les traits de Jason conquérant la Toison d'or, mais l'on y voit aussi « le dieu Hyménée, accompagné de "Nymphes nopcières" », et cinquante filles d'Amiens représentant les « syrenes & autres demy-déeses de la Mer, qui viennent au devant de Thetis, Royne des Vndes, femme & espouse du grand Ocean » (17).

Quant au vaisseau de la reine, Charles l'avait fait enrichir « dedans & dehors de mille peintures & tapisseries » et durant

17. *L'Entrée superbe et magnifique, faite à la Royne de la Grande Bretagne, dans la ville d'Amiens ... par un seigneur de qualité*, Paris (Fleury Bourriquant), 1625, p. 10.

le voyage elle put entendre un concert de « belles voix, luths, violles, & autres instrumens delicats, qui luy donnerent tant de contentement qu'en 24 heures sans ennuy, elle se trouua arrivée au port de Douvre... » (18). Et tout à la joie d'une rencontre avec son époux royal, on suppose qu'elle prêta peu d'attention aux premiers froissements de sa suite au contact de la cour anglaise, ou à l'aspect tragique de Londres alors ravagé par la peste, que dissimulait mal un décor de fête.



Nous nous sommes attardés aux années qu'Henriette passa en France, et aux circonstances de son mariage, pour montrer à quel point le monde imaginaire du ballet et du roman se trouvaient mêlés dans son entourage aux réalités de la vie de cour. Elle souhaitait que la fête continuât, et elle ne voulait pas seulement en être la spectatrice.

Les masques et les représentations théâtrales jouaient un rôle considérable à la cour de Jacques I^{er} et tout laissait prévoir que ces spectacles jouiraient d'une même faveur sous le règne de son fils. Les goûts de Charles paraissaient bien accordés à ceux d'Henriette. Il aimait les arts, était bon musicien mais avait surtout la passion de la peinture. Il fut un collectionneur avisé, bien conseillé, et l'accueil qu'il réserva à Van Dyck suffit à prouver qu'il était fin connaisseur. Rien ne plaide mieux en sa faveur, en dépit des faiblesses et des erreurs de son règne, que les portraits qu'a laissés de lui le peintre flamand. Rien ne nous fait mieux mesurer non plus la distance qui séparait de son peuple ce cavalier hautain et solitaire. Mais il est certain qu'on trouve chez ce souverain un souci non seulement d'élégance, mais de noblesse authentique.

« J'admire la douceur iointe à sa gravité. » Ce vers de Boisrobert qui l'approcha, dans un sonnet qui pour le reste est fort

18. *Les Magnificences royales faites en Angleterre à l'Arrivée et Reception de la Royne*, Paris (Nicolas Alexandre), 1625, pp. 10-11.

conventionnel dans la louange, possède un certain accent de vérité (19). Pour les spectacles il paraît avoir laissé l'initiative à Henriette, au moins les premiers temps, et si par la suite son intérêt pour la scène alla jusqu'à lui faire proposer à Shirley l'intrigue d'une comédie (20), la reine resta dans ce domaine la véritable animatrice.

Pour le carnaval de 1626 elle joue avec ses filles d'honneur, qui sont françaises, une pastorale dont l'ambassadeur florentin, Salvetti, lui attribue la composition (21). Elle fait représenter un masque le 26 novembre de la même année, pour son dix-septième anniversaire (22), et un autre en janvier 1625. Nous sommes malheureusement mal renseignés sur ces fêtes des premières années du règne, et nous ne pouvons affirmer que Boisrobert y contribua durant son séjour à la cour d'Angleterre (23).

Ces années on le sait furent marquées par une crise grave dans les rapports des époux. L'alliance anglaise avait pour but principal dans la politique française de faire équilibre à la puissance espagnole, mais il était tentant pour le parti dévôt de voir dans le mariage la première étape d'une reconquête. Encouragée par une lettre exaltée de sa mère, et par les exhortations des pères de l'Oratoire qui tenaient une place importante dans la maison française qu'elle avait emmenée en Angleterre, Henriette épousa

19. « A la Reine d'Angleterre », *Recueil des plus beaux vers...*, p. 574.

20. *The Gamester* « out of a plot of the King's », cité par Alfred Harbage, *Cavalier Drama*, New-York, 1936, p. 10, d'après *The Dramatic Record of sir Henry Herbert*, Yale Univ. Press, 1917.

21. « Her Majesty conducts herself with youthful grace. On the day of carnival, for which Tuesday was set aside, she acted in a beautiful pastoral of her own composition, assisted by twelve of her ladies whom she had trained since Christmas. » *Salvetti Correspondence. (App. to the XIth Report of the Hist. Manuscr. Com.)*, p. 47.

22. Salvetti le mentionne le 27 novembre puis le 4 décembre : « Her Majesty the Queen gave at her palace on Friday last the fête and ballet which she prepared in commemoration of her birthday, and for the entertainment of Monsieur de Bassompierre before his departure ». Bassompierre le note aussi dans ses *Mémoires* : « Le soir je fus trouver la reine à Sommerset, qu'y fit en ma considération ce jour là une très belle assemblée, puis un ballet, et de là une collation de confitures ». Vol. III, p. 277.

23. Voir plus loin, *Appendice I*.

avec ardeur la cause catholique. Comme d'autre part la conduite de certaines de ses dames, à commencer par la duchesse de Chevreuse, laissait beaucoup à désirer, le rigorisme protestant eut tôt fait d'accuser à la fois le papisme et la légèreté française. Le caractère ombrageux de Charles, les intrigues de Buckingham, aggravèrent un malentendu que le renvoi brutal de la maison d'Henriette porta à son paroxysme. Les diverses phases de la crise, et les mobiles psychologiques de ceux qui y furent mêlés ont été trop bien analysés pour qu'il soit nécessaire d'y revenir. Les négociations de Bassompierre permirent le rétablissement de la maison de la reine sur un plus petit pied (24). La fin des hostilités contre la France, à la Rochelle, et surtout la mort de Buckingham, achevèrent de clarifier l'atmosphère. Et Henriette fut par la suite une épouse — et une mère — heureuse.

Henriette avait à son service dix musiciens et faisait célébrer la messe avec un certain éclat dans ses chapelles de Saint-James et de Somerset House (25). Nous sommes insuffisamment ren-

24. « ... Ils [le duc de Buckingham et les membres du conseil] furent raysonnables, et moy, modéré en mes demandes. La plus grande difficulté fut pour le restablissement des prestres, dont en fin nous convinsmes ». Bassompierre, *Mémoires*, III, p. 270.

25. L'accord signé par Bassompierre et les membres du conseil de Charles I^{er} mentionne un évêque, douze prêtres, dix musiciens, plus un luthiste, *Negociations du Mareschal de Bassompierre... en Angleterre*, p. 272, dans l'édition de Cologne, 1668. Voir aussi la lettre de Bassompierre au secrétaire d'Etat d'Herbault, citée par A. Strickland, *op. cit.*, VIII, p. 50. Pour 1625 les documents relatifs aux musiciens au service des souverains, dépouillés par H.C. de Lafontaine, dans *The King's Musick*, London, 1909, p. 59, mentionnent comme musiciens sur la liste « of the Queen's servants who came over with her » : « Francis Richard, the elder, Lewis Richard, Francis Richard, the younger, Camille Prouott, Marturine Marye, Robert Roane, Simon de la Gard, Nichola du Vall, Peter de la Marr, Andrew Mawgard, John Garnier ». Cependant trois d'entre eux sont déjà mentionnés sur la liste des serviteurs de la reine Anne, lors de ses funérailles en 1618 : Lewis Richard, Camille Provoste, Peter de la Mare. — Mawgard est vraisemblablement André Maugars, qui avait été violiste à la cour de Jacques I^{er} (c'est lui qui traduisit Francis Bacon, et écrivit la *Réponse à un curieux sur le sentiment de la musique en Italie*). — Nicholas Du Val succéda à Robert Johnson comme musicien du roi pour le luth et la voix le 26 novembre 1633 et demeure à son service jusqu'à la Guerre Civile puisque c'est à lui que succède Henry Cooke à la Restauration.

seignés sur l'activité de ces musiciens, mais nous savons que plusieurs d'entre eux se firent entendre en 1634 dans le masque du *Triomphe de la paix* (26), et que la composition de la musique pour *Salmacida spolia*, en 1641, fut confiée à l'un d'eux, Lewis (Louis) Richard (27). Plusieurs portent des noms français, mais certains étaient déjà au service de la reine Anne, épouse de Jacques. On relève la présence d'autres musiciens français (ou d'origine française) à la cour dès le règne précédent. Notamment la famille des Lanier (ou Lanière) dont le membre le plus éminent était Nicolas Lanier, qui joignait aux talents de compositeur ceux de peintre, et qui aida Charles à former sa collection de tableaux. Mentionnons encore les luthistes Jacques Gaultier et Mercure (ou Mercœur) (28) et le harpiste Le Felle (29).

Mais nous avons un témoignage palpable de l'influence française en musique. C'est un choix d'airs de cour, avec leurs vers traduits par Edward Filmer, qui offrit le recueil en hommage à Henriette-Marie (1629) (30). La préface contient des remarques curieuses sur les difficultés que rencontre, pour la métrique, celui qui adapte des vers anglais à une musique écrite sur des poésies

26. « Quatre des plus excellents musiciens de la chapelle de la Reine, Monsieur La Mare, Monsieur du Vall, Monsieur Robert [Roane ?], Monsieur Mari, et divers étrangers qui excellaient dans leur art », B. Whitelocke, *Memorials*, éd. de 1732, cité par Reyher, *op. cit.*, p. 83.

27. Selon un reçu daté de 1654 et conservé au British Museum (Add. 33 965, f. 160) Louis Richard, « maître de musique de la Reyne d'Angleterre », aurait bénéficié, ainsi que son frère François, d'une « rente constituée par la ville de Paris ». Les musiciens avaient donc suivi la reine en France, après la Guerre Civile.

28. Sur Jacques Gaultier qui passa en Angleterre une grande partie de sa vie, voir notamment L. de La Laurencie, « Le luthiste J. Gaultier », dans *La Revue Musicale*, 1924, n° 3. — « John Mercure » succède en décembre 1641 à Robert Dowland comme musicien du roi « pour le luth et les voix ».

29. Monsieur De Felle (ou Le Felle, ou Le Flaël) devint harpiste du roi en 1629 et occupait encore ce poste en 1641.

30. *French Court-Aires with their Ditties Englished*. London (William Stansby), 1629. — J'ai pu prendre connaissance de l'ouvrage grâce à la reproduction en photocopie qui m'a été obligeamment prêtée par M. André Verchaly. Celui-ci a identifié les auteurs d'un certain nombre de poèmes.

françaises, du fait que notre langue est faiblement accentuée. Les airs sont principalement de Pierre Guedron, mais quelques-uns ont pour auteur Boesset; ils figurent dans leur version pour voix seule et luth (souvent telle que la donne Gabriel Bataille) et dans leur version à quatre ou cinq parties vocales. Les poèmes originaux sont reproduits à la fin du volume, sans nom d'auteur. On relève dans cette anthologie des airs de circonstance, comme cette chanson en l'honneur de Marie de Médicis extraite du ballet du prince de Condé, ou celle qui fut composée à l'occasion de la première entrevue d'Anne d'Autriche, venant d'Espagne, et de Louis XIII, et qui peut s'appliquer, ajoute Filmer, à la rencontre d'Henriette-Marie et de Charles à Douvres.

Un poème de Ben Jonson ajoute à l'intérêt de cet ouvrage qui, dit-il, célèbre en même temps que l'union de la musique et de la poésie, de l'air français et du vers anglais, l'union du Lys et de la Rose. Et, paraphrasant Chaucer, il souhaite que ce livre inspire à la reine le désir d'apprendre l'anglais, afin que cette langue, rendue gracieuse par son chant, devienne douce à ses lèvres (31).

Les premiers masques du règne de Charles sur lesquels nous possédions d'amples détails, et dont les livrets nous aient été conservés, sont ceux que Jonson prépara en collaboration avec Inigo Jones. *Le Triomphe de l'Amour à Callipolis*, dansé par le roi et les seigneurs de la cour, et *Chloridia*, dansé par la reine et les dames de la cour (9 janvier et 22 février 1631). Le premier oppose un amour corrompu par les passions mauvaises à l'amour qui s'allie aux vertus. Ceci fournit un effet de contraste, que Jonson savait toujours habilement calculer, entre l'« anti-masque » et le masque proprement dit. Ici l'anti-masque consiste en une série de danses grotesques, exécutées par des personnages inspirés de Callot (32), que leur passion contraint à des actions désor-

31. They are a Schoole to win
 The faire French Daughter to learne English in,
 And, graced with her song,
 To make the Language sweet upon her tongue.

Poème reproduit dans *Ben Jonson*, éd. cit., vol. VIII, p. 403.

32. Reyher, *op. cit.*, p. 408, et *Ben Jonson*, éd. cit., vol. X, 677-9.
 Le texte des deux masques se trouve au vol. VII.

données. Jonson paraît faire une concession au goût français en divisant cet anti-masque en quatre entrées successives, chacune présentant des amants d'une nature différente. Il existait quelques précédents en Angleterre, sans doute d'inspiration française (33), mais ce n'était pas la coutume. Or désormais une tradition des entrées va s'établir. Celles de *Cloridia* se relient de façon moins heureuse au thème du masque et son unité en souffre. Les successeurs de Jonson en abuseront, au point que dans *Salmacida* on compte jusqu'à vingt entrées purement divertissantes, sans le moindre rapport avec un thème qui n'est pas sans grandeur. Nous voyons s'introduire ici un élément de décadence, que Prunières déplore aussi en France où, après 1620, des ballets sans action suivie, faits de pièces et de morceaux, tendent à se substituer aux ballets dramatiques comme la *Délivrance de Renaud* ou *Tan-crède* (34).

Les deux masques de 1631 sont surtout mémorables parce qu'ils consomment la rupture de Jonson et de Jones, et consacrent le triomphe de ce dernier. Jonson n'avait cessé de revendiquer les prérogatives du poète, comme véritable *inventeur* du masque. Il avait apporté à ces divertissements de cour, avec une solide érudition, un sens dramatique et des dons poétiques de premier ordre. Sans doute, avec l'âge, sa veine commençait-elle à s'épuiser. Mais nul ne s'imposait comme son successeur. Inigo Jones se présente désormais comme principal inventeur, avec un poète et

33. Reyher, *op. cit.*, pp. 178-179, cite l'exemple du masque de Beaumont, *The Masque of the Inner Temple and Grayes Inne*, pour le mariage de la princesse Elisabeth et de l'Electeur Palatin, en 1613, dont les « anti-masques » comportent des entrées successives. Et Reyher fait observer que, selon le Père Menestrier, des Français collaborèrent aux masques donnés à l'occasion de ce mariage.

34. Henry Prunières, *Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lully*, Paris, 1914, pp. 121-122. — M. Garapon souligne justement dans sa communication la permanence de la farce dans le ballet de cour où elle introduit des éléments qui ne manquent ni de pittoresque ni de saveur. Ces éléments sont nombreux dans les entrées des derniers masques anglais, et c'est précisément parce que leurs auteurs les accumulent, sans tirer vraiment parti des ressources de la farce, ni produire de véritables effets de contraste, qu'on peut parler d'une décadence.

un musicien comme collaborateurs en second (35). Ses descriptions de mises en scène, ses dessins pour les décors et les costumes, révèlent son goût et sa culture, en même temps qu'une vaste connaissance du répertoire iconographique des fêtes de la Renaissance, et des progrès les plus récents de la machinerie et de l'architecture scénique. Certains des livrets qu'il employa après la disgrâce de Jonson ne sont pas exempts de mérites littéraires, mais dans l'ensemble leur qualité, leur efficacité dramatique sont inférieures à celles des livrets de Jonson. La poésie verbale n'y fait plus équilibre à un merveilleux visuel qui dépend en fin de compte de certaines causes mécaniques. Certes Jonson devait sa position plus à sa vitalité et à sa fertilité qu'au discernement du roi Jacques, mais il est certain qu'Henriette et Charles rendirent possible cette victoire complète de Jones sur le vieux Ben.

Il n'est pas surprenant que Charles, épris surtout des arts plastiques, ait favorisé un architecte, un décorateur de la valeur de Jones. Quant à Henriette, sa connaissance insuffisante de la langue (du moins à cette date) lui fit peut-être attacher une moindre importance à la qualité littéraire du masque. D'ailleurs le ballet de cour n'avait pu la rendre très exigeante à cet égard, et du masque, comme du ballet, elle attendait surtout le plaisir du mouvement et de la danse, les entrées amusantes, les visions splendides, l'ivresse de la louange et de la gloire. Et il faut reconnaître qu'elle fût bien servie par Inigo Jones et ses librettistes.

Une fois écarté le poète qui avait excellé dans le genre, le masque demeure chargé d'allégorie. C'est sans doute pour plaire à la reine que Jones et Aurelian Townsend prirent, l'année suivante, le *Balet comique de la Reine* pour modèle de *Tempe*

35. Voici comment le livret de *Salmacida Spolia* (1640) définit la collaboration des auteurs de ce masque.

« The invention, ornament, scenes and apparitions, with their descriptions, were made by Inigo Jones, Surveyor General of his Majesty's works.

What was spoken or sung, by William d'Avenant, her Majesty's servant.

The subject was set down by both.

The music was composed by Lewis Richard, Master of her Majesty's Music. » (*The Dramatic Works of sir William Davenant*, vol. II, London, 1872.)

Restored (36). Il ne m'appartient pas d'examiner en détail l'influence française dans ces spectacles de cour puisque Mme Jones-Davies se consacre à l'étude des masques caroléens. Elle saura nous dire, au terme de ses recherches, dans quelle mesure cette influence est sensible dans les masques qui font une large place au triomphe — ou à l'apologie — de la monarchie. Car si certains, comme le *Temple de l'Amour* (1635) ou le *Triomphe du prince d'Amour* (1636) sont romanesques ou frivoles, d'autres ont, ou veulent avoir, une signification politique. Les deux masques de 1634, *Le Triomphe de la Paix* et *Coelum Britannicum*, qui sont une riposte pleine d'ostentation aux attaques puritaines contre les spectacles de cour, exploitent le thème de la concorde du royaume et de l'héroïsme du souverain, que l'on propose comme symbole vivant du sentiment patriotique. Ceci est plus sensible encore dans *Britannia Triumphans* (1638) et dans *Salmacida spolia* (1640). La nymphe Galatée figure dans le premier, et le ballet du roman de la *Galatée* est utilisé dans *Salmacida* où nous voyons, comme dans le récit de Rémy, une Furie sortir d'un globe qui retourne au chaos, brandissant la torche noire de la discorde (37). Bien entendu la sagesse et la générosité du souverain réduiront à néant ses entreprises et nous assisterons à l'habituel triomphe.

Sous le règne d'Elisabeth, Shakespeare et les dramaturges contemporains représentaient sur la scène populaire l'histoire des rois d'Angleterre. Et si le sentiment national, la fidélité à la monarchie, l'amour de la paix civile inspiraient ces auteurs, ils ne craignaient point de mettre à nu les faiblesses, les erreurs, les crimes des souverains qu'ils faisaient revivre, et d'en montrer les conséquences fatales. Ici nous voyons le roi et la reine présenter, et jouer eux-mêmes, une *dernière fois*, un spectacle consacré à leur propre gloire et qui, du fait des circonstances — la Guerre Civile est sur le point d'éclater —, revêt le caractère d'une apologie. Il semble qu'Inigo Jones, William Davenant et Lewis Richard aient voulu, à la demande des souverains, conjurer tous les pouvoirs semi-

36. Reyher, *op. cit.*, p. 201.

37. Sur l'utilisation de la *Galatée* dans *Salmacida*, voir *Appendice II*.

magiques des symboles et de l'harmonie en faveur de la paix civile. Et au milieu de tout cela, cependant, des entrées sans queue ni tête (alchimistes, pédants, nourrices, bergers, italiens amoureux, hollandais jaloux et autres grotesques) car il faut aussi s'amuser et il est question de reprendre le masque au Carnaval !

On peut supposer que dans les masques caroléens tout ce qui exalte le pouvoir monarchique est inspiré, autant que par le fils de Jacques Stuart — qui le premier en Angleterre formula le principe du droit divin —, par la fille de Marie de Médicis et la sœur de Louis XIII. Marie de Médicis, qui chercha refuge à la cour d'Angleterre à un moment mal choisi, se trouve d'ailleurs associée par un air de ballet au triomphe de *Salmacida*.



Si les goûts d'Henriette sont pour quelque chose dans l'évolution du masque, son influence est sensible également dans le théâtre de cour. Nous avons vu qu'elle avait joué avec ses filles d'honneur, dès 1626, une pastorale française dont nous savons peu de choses. Il était contraire aux traditions anglaises qu'une femme, et à plus forte raison une reine, tint un rôle parlé sur la scène. Danser un masque était chose permise, jouer une pièce ne l'était pas. Aussi la représentation eut-elle un caractère privé, et quelques nobles seulement furent invités (38). La reine parvint à modifier sur ce point le sentiment du roi puisqu'il en vint à voir dans le théâtre (de même que dans les airs de cour) un moyen d'apprendre l'anglais à Henriette.

On sait quel était alors en France le succès de la pastorale, qui connaissait aussi une certaine vogue en Angleterre, et Walter

38. « The performance was conducted as privately as possible, inasmuch as it is an unusual thing in this country to see the Queen upon a stage; the audience consequently was limited to a few of the nobility, expressly invited, no others being invited », Salvetti, *op. cit.*, p. 47. L'ambassadeur vénitien note que la reine fut critiquée (*Cal. of State Papers, Venitian, 1625-1626*, pp. 345-346) et le mécontentement s'exprime dans plusieurs lettres du temps. Voir Harbage, *op. cit.*, p. 12.

Montagu fut chargé d'en composer une pour la reine et les dames de la cour. *The Shepherd's Paradise* (39), avec son intrigue embrouillée, ses dialogues dépourvus d'intérêt dramatique où sont discutés des points délicats de morale précieuse, et son interminable longueur, est évidemment l'œuvre d'un amateur s'efforçant de transposer à la scène l'esprit et les situations du roman pastoral, encore qu'il ait la possibilité de se référer à des modèles du théâtre. Mais sans doute le roman dont l'*Astrée* est le plus célèbre exemple, et dont *La Galatée* que nous avons examinée est l'un des innombrables spécimens, se présente-t-il alors comme le genre par excellence où peuvent se débattre à loisir les subtilités de l'amour et de l'honneur. D'ailleurs durant toute son histoire, qui est longue, la pastorale a vécu d'un échange entre le roman et le théâtre. Et si la pastorale du règne de Louis XIII possède sa vitalité propre, elle s'alimente souvent aux sources du roman. On en peut dire autant, d'ailleurs, de la tragi-comédie.

Prynne fit dans son *Histriomastix*, où ce puritain farouche attaquait violemment les actrices, une allusion à peine voilée à la reine et à cette représentation (ou aux répétitions) de la pastorale de Montagu. Les seigneurs les plus dévoués à la reine, Henry Fermyn, son favori, le comte de Dorset, son chambellan, ne furent pas les moins acharnés à exiger le châtement de Prynne (40). Et comme il avait dédié son ouvrage à Lincoln's Inn, l'une des Inns of Court (qui étaient les collèges et les « clubs » des hommes de loi et qu'une longue tradition associait aux spectacles de cour), ces Inns of Court offrirent aux souverains, pour leur prouver qu'ils désavouaient Prynne, l'un des masques les plus somptueux du règne, *The Triumph of Peace*. Tout ceci contribua à détacher de la monarchie une partie de l'opinion. Cependant l'exemple de la reine contribua à faire céder certaines résistances. Le poète John Milton, puritain cultivé — et non pédant comme Prynne — n'hésitait pas à confier un rôle à une jeune fille

39. *The Shepherd's Paradise. A Comedy. Privately Acted before the Late King Charles by the Queen's Majesty, and Ladies of Honour.* 1629 (par erreur pour 1659, date corrigée dans une deuxième édition).

40. *Prynne Documents*, cités par Harbage, *op. cit.*, p. 16.

dans son *Comus*, joué par des amateurs au château de Ludlow (29 septembre 1634) (41).

Moins de deux ans après *The Shepherd's Paradise*, Henriette faisait représenter devant le roi et la cour, par ses suivantes françaises, la pastorale de *Florimène* (21 décembre 1635) (42). Le livret que nous possédons, avec son argument détaillé, scène par scène, était destiné à permettre aux spectateurs anglais de suivre la pièce. Ce livret ne porte aucun nom d'auteur. La reine l'avait-elle écrit, ou en avait-elle du moins imaginé l'intrigue ? Il est difficile de le dire. Mais il est certain que cette intrigue se développe artificiellement en partant de situations conventionnelles, par une sorte de « réaction en chaîne » d'amours non payés de retour, et se complique à l'aide de malentendus, de travestis aux effets malheureux, jusqu'au moment où Diane, descendant du ciel, vient tout arranger.

Mais *Florimène* présente un autre intérêt. La mise en scène est d'Inigo Jones et nous la connaissons par le livret et ses dessins. Il y emploie pour une œuvre spécifiquement dramatique les ressources du masque, scène à l'italienne et machines. Avec ses changements rapides de décors pour les intermèdes dansés représentant les quatre saisons, son introduction en musique représentant les cérémonies de Diane à Délos, son dénouement où les dieux de l'Olympe bénissent de leurs chants les mariages que Diane a conclus, *Florimène* annonce un genre qui fera fortune à la Restauration, un drame dont le dialogue est parlé, mais où

41. Ce masque fut composé par Milton à la demande du comte de Bridgewater. Les deux fils et la fille de celui-ci en furent les principaux interprètes, or ces deux fils avaient tenu un rôle dans *Coelum Britannicum*, représenté à la cour sept mois plus tôt. Henry Lawes, qui jouait également un rôle dans *Comus*, avait écrit de la musique pour l'un et l'autre masque. Tel est le lien qui rattache *Comus* aux spectacles de cour.

42. *The Argument of the Pastorall of Florimene; with the description of the Scoenes and Intermedii. Presented by the Queenes Maiesties Commandment, before the Kings Maiesty in the Hall at White-hall, on S. Thomas day the 21. of December MDCXXXV.* J'ai pu, grâce à l'obligeance de Mme Jones-Davies, utiliser un microfilm de l'exemplaire de la Bodléienne. — On trouvera une analyse de l'œuvre dans W.W. Greg, *Pastoral poetry and Drama*, London, 1906, pp. 357-358.

les intermèdes et les scènes solennelles s'accompagnent de chants et de danses.

L'année 1635 avait été marquée aussi par la visite d'une troupe française, dirigée par Josias de Soulas, dit Floridor, alors au début de sa carrière, mais qui devait se rendre célèbre au Marais et à l'Hôtel de Bourgogne, notamment comme interprète de Corneille et de Racine (43). La reine avait à son service une troupe anglaise qui jouait au théâtre du Phœnix (44). La troupe de Floridor, qui arriva pendant le Carême, fut admise à y jouer les jours de sermons, où les représentations étaient interdites aux comédiens anglais, puis durant la semaine de Pâques. Ensuite un théâtre fut aménagé pour elle dans un manège (45). Naturellement elle joua aussi à la cour où elle présenta la *Mélize* de Du Rocher (46), l'*Alcimédon* de Du Ryer (47), et le *Trompeur Puny* (48) de Scudéry qui obtint le plus grand succès. Trois pièces récentes, représentatives de ce qui se donnait alors en France.

43. H.C. Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the XVIIth Century*, II, 1, p. 24.

44. C'est-à-dire The Cockpit à Whitehall.

45. Sur le séjour à Londres de Floridor, voir G.E. Bentley, *The Jacobean and Caroline Stage*, Oxford, 1941, vol. I, pp. 233-235, et vol. II, p. 437.

46. *La Mélize, ou les princes reconnus, pastorale comique, par le sieur du Rocher*, Paris (Jean Corroset), 1634 et 1639. Lord Herbert (*Dramatic Records*, éd. cit., pp. 60-61) mentionne « a French comedy called Melise ». Louis Charlanne, dans son *Influence française en Angleterre au XVII^e siècle*, 1906 (ouvrage qui a beaucoup vieilli), soutient qu'il s'agit de la *Mélite* de Corneille, car la *Mélize* n'est pas une comédie. Mais *The Shepherd's Paradise* de Montagu, qui est une pastorale, est bien appelée « comédie » dans sa page de titre, et *La Mélize* s'intitule « pastorale comique ». Un maître des Menus Plaisirs, moins porté que Polonius aux classifications subtiles (« pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral) pouvait donc appeler *La Mélize* une comédie. Les intrigues de *La Mélize* et de *Mélite* sont d'ailleurs assez ressemblantes (Du Rocher paraît avoir emprunté à Corneille l'idée des fausses lettres) et les deux pièces appartiennent à des genres très voisins.

47. *Alcimédon, tragi-comédie, par P. du Ryer*, Paris (Antoine de Sommaville), 1635.

48. *Le Trompeur puny, ou l'Histoire septentrionale. Tragi-comédie par Monsieur de Scudéry*, Paris (A. de Sommaville), 1634.

Alcimédon s'inspirait d'un roman grec, le *Trompeur puny*, de l'*Astrée* et du *Polexandre* de Gomberville, la *Mélize* situait en Arcadie une histoire d'amours contrariées dont les ressorts étaient les déguisements et les reconnaissances (49).

La *Mélize* est une pastorale mêlée d'éléments de tragi-comédie puisqu'y figurent des personnages royaux et qu'on y représente un combat. *Alcimédon*, où le meurtre est le mobile d'un des personnages, et plus encore le *Trompeur puny* avec ses duels dont l'un entraîne la mort du trompeur, se rattachent à la tragi-comédie.

Mettons encore à l'actif de l'influence d'Henriette la traduction du *Cid* par Joseph Rutter, qui fut représenté dès 1637, à la cour et à la ville. La reine aperçut-elle ce qui distinguait cette pièce de tant de ses contemporaines françaises, ou seulement ce qu'on trouvait déjà dans ces dernières, avec moins de force et de simplicité, une conception exaltée de l'amour et de l'honneur ? Nous ne le savons pas, mais Rutter révèle, dans sa préface, qu'il discernait les véritables qualités du *Cid* (50).



Si nous essayons maintenant d'évaluer l'influence française que l'initiative ou la protection d'Henriette ont pu favoriser dans le domaine du théâtre, nous constaterons tout d'abord que le fonds du roman, de la pastorale, de la tragi-comédie « Louis XIII » n'est pas nouveau, et qu'il s'agit d'un patrimoine européen. Au roman grec de la décadence viennent s'ajouter les apports de Sannazar, de Montemayor, du Tasse, de Guarini, de Sidney enfin dont l'*Arcadie*, traduite deux fois vers 1625 inspira le théâtre

49. On trouvera l'analyse et l'indication des sources de ces trois pièces dans Lancaster, *op. cit.*, vol. I, pp. 418 sq, 530 qs, 476 sq.

50. « The Play it self [...] I would willingly propose to be imitated of our undertakers in the like kind, I mean for the conveyance, and (as I may call it) the Oeconomy of it: for what concerns the wit and naturall expressions in it; I know I speak to deaf people, whose ears have been furr'd with so many hyperboles, which is the wit in fashion, though the same in Seneca's days (*Sen. Rhet. sua. l. sub finem*) were accounted madness. » To the Reader. *The Cid, a tragicomedy, out of French made English: and acted before their Majesties at Court, and on the Cock-pit Stage in Drury-lane, by the servants to both their Majesties.* Cité d'après la 2^e éd., Londres, 1650.

français (51). Ce qui paraît nouveau, à la cour de Charles, c'est le caractère particulier que l'esprit de l'Hôtel de Rambouillet confère à de vieux thèmes. C'est ainsi que l'« amour platonique » a pu passer pour une mode nouvelle encouragée par Henriette (52).

Une deuxième constatation s'impose, c'est que le théâtre anglais et français, vers 1630, bien qu'ils n'aient peut-être jamais été si proches l'un de l'autre, se trouvent à des stades très différents de leur évolution. L'un a dépassé son apogée, l'autre n'est pas encore entré dans la période des chefs-d'œuvre.

51. Traductions par Baudoin en 1624-1625 ; par Geneviève Chappelain et « un gentilhomme français » en 1625. — La tragédie de *Phalante*, de Jean Galaut (mort en 1605), publiée en 1611, s'inspire d'un épisode de l'*Arcadie*. Galaut est à son tour imité par La Calprenède dans sa *Phalante* (1640). Nicolas de Montreux intitule *Arcadie Française* (1625) une pièce adaptée des *Bergeries de Juliette*. A. Mareschal écrit *La Cour bergère ou l'Arcadie de Messire Philippe Sidney*, tragi-comédie, 1640 et Boisrobert, *La folle gageure ou les divertissements de la Comtesse de Pembroc*, comédie, 1653. — Voir G. Ascoli, *La Grande-Bretagne devant l'opinion française au XVII^e siècle*, 1930, vol. II, pp. 132-137, et l'article de H.C. Lancaster dans *Modern Language Notes*, février 1927, pp. 71 sqq.

52. La conception platonicienne de l'amour, telle que l'avaient exposée Ficin et les académiciens de Florence, a inspiré, en Angleterre comme dans d'autres pays, nombre de poètes et d'humanistes. Cette tradition est encore vivace en Angleterre dans la première partie du XVII^e siècle. De bonne heure Ben Jonson l'utilise dans ses masques mais comme elle lui paraît jouir d'une vogue nouvelle, il met en scène, dans sa comédie, *The New Inn* (1631) un personnage qui cherche à faire comprendre à une jeune dame, dans un éloquent plaidoyer, les beautés de l'amour platonique. Et la dame de s'extasier :

Who hath read Plato, Heliodore, or Tatius,
Sidney, d'Urfé, or all Love's fathers, like him ?

Ce qui prouve bien que ce platonisme courtois était alors étroitement associé au roman précieux. Jonson introduit également le thème dans les masques qu'il compose pour le roi et la reine en 1631, *Love's Triumph* et *Chloridia*, et dans une chanson du divertissement offert aux souverains, *Love's Welcome to Bolsover*.

Quelques années plus tard, une lettre de James Howell (3 juin 1634 ; citée par Harbage, *Sir William Davenant*, Philadelphie, 1935, p. 56) nous apprend qu'on ne parle guère, à la cour, que d'amour platonique, et que l'on en fera bientôt un masque auquel prendront part la reine et ses dames d'honneur. Davenant, auteur du livret de ce masque, *The Temple of Love* (1635), traite le thème tantôt sur le mode sérieux, tantôt sur le mode satirique, et c'est ainsi qu'il le reprend dans sa tragi-comédie, *The Platonick Lovers*.

C'est ici que la notion de « théâtre cavalier », créée par Harbage, nous est d'un grand secours. Si Henriette, qui est l'inspiratrice des spectacles de cour, a pu influencer l'évolution du théâtre anglais, c'est en suscitant dans son entourage des vocations de dramaturges amateurs. J'ai cité Montagu, mais il y en a d'autres, Lodowick Carlell, Thomas Killigrew, Sir John Suckling, Sir William Berkeley, Joseph Rutter, William Habington. A vrai dire, sous le règne de Jacques I^{er}, le centre de gravité du théâtre anglais tend déjà à se déplacer de la Cité vers la Cour. Les dernières pièces de Shakespeare sont conçues en vue de représentations de palais qui permettent l'emploi d'effets musicaux et scéniques nouveaux. Les théâtres couverts qui bénéficient d'une faveur croissante permettent aussi de jouer dans des conditions assez semblables à celles de la cour, et attirent un public élégant. Sous le règne de Charles les amateurs, grâce à la faveur royale, parviennent à se faire jouer en ville, et donnent le ton aux professionnels de plus en plus dépendants de la cour. Bien que la fermeture des théâtres paraisse mettre brutalement fin en 1642 à toute activité dramatique jusqu'à la Restauration, il n'y a pas de rupture complète. On continue à écrire des pièces, on en joue en représentation privée, et certains dramaturges « cavaliers » produisent encore des œuvres sous le règne de Charles II.

Harbage tire argument de cette continuité pour nier que le goût des spectacles français que le futur monarque et la cour anglaise acquièrent durant les années d'exil ait eu une influence décisive. Mais pour renforcer sa thèse, Harbage a dû d'abord souligner l'importance du rôle d'Henriette. N'exagérons pas cette importance, mais la passion de la reine pour la scène contribua à assurer au théâtre anglais une certaine continuité qui nous permet d'embrasser d'un seul regard toute la période qui s'étend entre Fletcher et Dryden. William Davenant est celui des dramaturges professionnels qui sut le mieux satisfaire le goût de la reine et celui de la cour. Or pendant l'Interrègne il prépara activement la voie au théâtre de la Restauration qu'il marqua de son empreinte, et comme auteur, et comme directeur.

D'autre part, ce fut sous les auspices d'Henriette que la première troupe française importante visita l'Angleterre; or ces visites devinrent nombreuses à partir de la Restauration. Sous ses

auspices également fut traduite et jouée la première pièce de Corneille, et si par la suite ce poète fut souvent traduit et joué Outre-Manche, au cours des années 1650 et 1660, elle n'est pas étrangère à ce succès.

Henriette a donc incontestablement exercé la fonction d'un intermédiaire entre la France et l'Angleterre. Cette fonction, elle ne l'a pas assumé délibérément. A aucun moment elle n'a cherché à se servir de sa situation privilégiée en Angleterre pour y faire apprécier ce que son pays natal produisait de meilleur. Elle s'est tout simplement abandonnée à son penchant pour le théâtre et les fêtes, en tirant parti des moyens que sa position de souveraine lui procurait pour les satisfaire. Ce qui comptait pour elle, c'était le plaisir de jouer un rôle, déesse descendue de l'Olympe ou héroïne précieuse, de sentir tout s'animer et graviter autour d'elle dans le monde imaginaire de la scène. Elle vivait trop dans cet instant, et dans tout ce qui le préparait, pour qu'on pût attendre d'elle le recul de la réflexion, ou des jugements éclairés sur l'art. Il reste, comme nous avons essayé de le montrer, qu'elle fût pour quelque chose dans l'évolution de la scène anglaise et qu'elle y facilita la pénétration de certains courants d'influence française, qui se firent sentir avec une vigueur accrue à la Restauration.

APPENDICES

I

BOISROBERT ET LE BALLET DE LA REINE D'ANGLETERRE

Boisrobert, dont nous avons cité l'*Ode présentée à la reine d'Angleterre, par Monsieur le comte de Carlile, de la part du Roy son Espous*, composa également trois pièces de vers qui se rapportent à un même ballet où Henriette-Marie, et non plus cette fois Anne d'Autriche, paraissait sous les traits de Junon. Je les reproduirai dans l'ordre où elles figurent dans le *Recueil des plus beaux vers* (1627), pp. 575-579, avec l'espoir que mes commentaires faciliteront un peu, ne serait-ce qu'en posant certains problèmes, la tâche des historiens du ballet qui tenteront de reconstituer celui-ci, d'en préciser la date et les circonstances.

*Pour la Reine d'Angleterre, représentant Junon,
Au Roy*

Prince à qui le Destin mille lauriers apreste,
Ce n'est pas pour former l'orage, & la tempeste,
Que j'ai laissé courir les vents de toutes parts
Ie leur donne congé d'aller par tout le monde
Enfler sur la terre & sur l'onde
Vos voiles & vos estandars.

*Pour la Reine d'Angleterre, représentant Junon,
qui meine les Nymphes de l'air.
A la Reine sa Mere.*

Depuis que je regne dans l'air
Mes yeux contens, d'un seul éclair
N'ont pas veu la foudre allumée,
Reine du monde l'ornement
Ie l'oy retentir seulement
Du bruit de vostre renommée.

Les vents mutins sont enfermez
Tous les orages sont calmez
Ie ne voy rien qui ne me rie,
Bref tout l'empire de Iunon
Aujourd'huy n'est plein que du nom
Et des loüanges de Marie.

La Nympe aux langages diuers
Qui vole par tout l'Vniuers
Tousiours la trompette à la bouche
Faisant tout le tour du Soleil
Vous bénit depuis son réveil
Iusques à l'heure qu'il se couche.

Partout où se portent ses yeux
Elle ne void rien sous les Cieux
Qui n'aspire à l'obéissance
De vos redoutables enfans
Qui glorieux & triomphans
Vont tout ranger sous leur puissance.

Ainsi contant les véritez
De vos parfaites qualitez
Elle fait que chacun remarque
Que iamais Reine des François
Ne fut mere de tant de Rois
Ny femme d'un si grand Monarque.

Recit de Galathee au balet de la Reyne d'Angleterre

Le sors de l'humide sejour
De la belle Tethys à qui je fais la cour
Pour voir dedans les airs, une beauté plus grande
Qui desia luy commande.

Charles que i'ose bien nommer
Le plus puissant des Dieux qui regnent sur la mer
Fait gloire de sousmettre à son obeyssance
Son sceptre & sa puissance.

La mesme qui commande aux airs,
A la gresle, à la pluye, à la foudre, aux esclairs,
Va gouverner encor sur les flots de Neptune,
Les vents, & la fortune.

Mais vous, ô céleste beauté
Qui nous avez donné ceste divinité
Qu'on void de vos vertus estre la uiue image
Recevez mon hommage.

A vous toute gloire appartient
C'est vostre seul pouvoir qui ce globe soustient
Mère des plus grands Roys de la terre & de l'onde
Vous gouvernez le monde.

S'il reste encore quelques Rois
Qui n'ayent pas soumis leur orgueil à vos loix
Vos fils mettront bien-tost ardans à la conqueste
Le ioug dessus leur teste.

Je dois donc m'adresser à vous
Puisque vous triomphez de la gloire de tous
Et que vous disposez d'une beauté si grande
Qui desia nous commande.

Il est raisonnable de supposer qu'il s'agit d'un ballet donné à Paris lors des fêtes qui précédèrent le départ de l'épouse de Charles I^{er} pour l'Angleterre. Ni le *Mercuré françois*, ni, à ma connaissance, aucun récit des réjouissances qui accompagnèrent les fiançailles et la cérémonie nuptiale n'en font mention. Mais chaque jour de la semaine pendant laquelle Buckingham, arrivé le 24 mai, séjourna à Paris, fut marqué par une fête, et cette abondance même explique sans doute l'absence de détails sur la nature de chacune d'elles.

Le sujet du ballet est celui de l'union d'une divinité régnant sur les airs, et représentant en quelque sorte le pouvoir de la France (la foudre), avec un dieu qui tient les mers en sa puissance. Mais, comme dans le ballet de 1623, la Junon que représente ici Henriette s'incline devant une divinité plus grande, la reine-mère, « Junon nopcière », qui grâce à sa politique matrimoniale, et par l'entremise de son fils et de ses beaux-fils, règne sur plusieurs royaumes.

Le récit de Galatée, nymphe des eaux, nous rappelle, par son début, la description, dans le roman de *La Galatée*, du vaisseau entouré de petites divinités marines qui conduit l'héroïne vers son époux, et l'Ode déjà citée de Boisrobert qui est une véritable invitation au voyage, dont voici quelques vers assez bienvenus :

Parmy ces campagnes humides
 Tout doit répondre à vos desirs,
 Là vous aurez mille plaisirs
 Des Tritons & des Néréides,
 La toutes les Diuinitez
 Qui se cachent dessous les ondes,
 Pour rendre hommage à vos beautés
 Quitant leurs cauernes profondes
 En dançant viendront regarder
 Celle qui leur doit commander.

N'en soyez donc plus éloignée
 Amenez dans une autre cour
 Les Ris, les Graces & l'Amour
 Dont vous estes accompagnée...

Quant à la première pièce, qui est un compliment de la reine d'Angleterre destiné « au roi », on peut admettre, puisque Henriette n'a pas encore quitté la France, qu'elle s'adresse à Louis XIII. Le fait qu'elle contienne une allusion à l'empire de *la terre et des ondes* alors que dans la troisième pièce c'est Charles I^{er} que Boisrobert désigne comme le maître des mers, ne constitue pas une objection majeure à cette interprétation. Il est vrai que le sonnet « A la Reine d'Angleterre » qui précède immédiatement ces trois poèmes (p. 574) suppose qu'Henriette-Marie se trouve déjà à la cour d'Angleterre, comme l'indiquent les vers que je reproduis en italique.

A la Reine d'Angleterre
Sonnet

Favorite du Ciel et de la destinée
Reine qui disposez des volontez de tous
Jouyssez des plaisirs si charmans & si dous
Que depuis si long-temps vous promet l'Hymenée,

Benissez l'Astre heureux sous qui vous estes née
Aujourd'huy vous voyla dans les bras d'un Espous
Si digne de loüange, & si digne de vous
Que sa gloire iamais ne sera terminée.

l'admire la douceur iointe à sa grauité,
l'admire ceste pompe & ceste Majesté
Dont l'éclat merueilleux en tout lieu l'environne,

Il est prest de ranger Neptune sous ses lois
Tout le craint, & sa main aussi tost qu'elle tonne
De l'une à l'autre mer fait trembler tous les Rois.

Georges Ascoli (*La Grande-Bretagne devant l'opinion française au XVII^e siècle*, vol. I, p. 35) faisant allusion au zèle des poètes à célébrer le mariage d'Henriette, cite l'Ode de Boisrobert, et renvoie purement et simplement aux pages du *Recueil des plus beaux vers* qui contiennent le sonnet et les autres poèmes qui nous occupent, comme si les circonstances de leur composition ne pouvaient faire l'ombre d'un doute. Cependant Emile Magne (*Le*

Plaisant Abbé de Boisrobert, 1909, p. 85) faisant allusion aux trois pièces que j'ai reproduites, affirme que le poète « écrit, en partie, les vers du ballet qu'Henriette-Marie danse devant la noblesse anglaise ». Et il attire l'attention du lecteur sur un autre sonnet (*Recueil des plus beaux vers*, p. 447) où Boisrobert remercie la reine d'une gratification. Etant donné le goût d'Henriette pour les ballets, et les talents de ce poète comme auteur de livrets, on peut se demander en effet s'il n'a pas pris part aux spectacles de cour organisés par la reine. Malheureusement nous ne disposons pas d'éléments suffisants pour le prouver. Et il serait plus aisé d'en discuter si la durée du séjour de Boisrobert en Angleterre était bien établie. S'il est retourné en France avec les autres membres de la suite d'Henriette, lorsque celle-ci fut congédiée, on peut fixer au 9 août 1626 la date de son départ. Magne nous dit que Madame de Chevreuse le prit sous sa protection, mais que pourtant il fut renvoyé avec les autres, seule Madame de Chevreuse et son mari étant restés en Angleterre. Ceci ne l'empêche pas d'affirmer que Boisrobert fut dix-neuf mois absent de France, ce qui nous mènerait en février ou mars 1627. Quant aux ballets (ou masques) donnés par la reine au début du règne, on peut citer le masque qui, selon l'ambassadeur vénitien, suivit la pastorale représentée au Carnaval en 1626, le ballet en l'honneur de Bassompierre le 26 novembre de la même année, et le masque de la reine de janvier 1627.

Qu'un masque donné en Angleterre ait pu avoir pour thème la glorification de Marie de Médicis, nous en avons la preuve, grâce à la description par Salvetti (*op. cit.*, pp. 94-95) du masque donné par Buckingham le 15 novembre 1626 en l'honneur de Bassompierre :

The Duke feasted their Majesties on Sunday in the most splendid manner, the Ambassador sitting at the same table with them [...] They were entertained before the supper with various musical performances, after it with dances and comedies; but the principal spectacle was a marine view representing the Queen Mother of France, sitting on a regal throne amongst the gods, beckoning with her hand to the King and Queen of Spain, the Prince and Princess Palatine, and the Prince and Princess of Piedmont, to come and unite them-

selves with her there amongst the Gods, to put an end to all the discords of Christianity. A fanciful and mystic conceit which indicates a desire that such a peaceful result might be attained by the instrumentality pointed out in this fiction.

Si le roi et la reine d'Angleterre ne figurent pas dans ce tableau (dont on ne sait si les personnages sont vivants ou peints), c'est qu'ils se trouvent dans la salle et qu'apparemment le duc seul prend part au ballet, comme l'indique le récit de Bassompierre, qui ne donne, à son habitude, aucun détail sur le spectacle lui-même :

Le duc servit le roy, le comte de Carlile la reine, et le comte de Holland me servit à table. Après souper on mena le roy et nous en une autre salle où l'assemblée était [...] où l'on eut un superbe ballet que le duc dansa, et en suite nous nous mîmes à danser des contredanses jusques à quatre heures après minuit.

Mais le masque de Buckingham et le ballet de Boisrobert ont des sujets étrangement voisins et le texte de Salvetti indique clairement que ce ballet de Boisrobert où la reine tenait le rôle de Junon, et dont le thème était l'alliance franco-anglaise et la domination de l'Europe grâce à la politique matrimoniale de Marie de Médicis, aurait fort bien pu être représenté à la cour de Charles I^{er} lors d'un spectacle donné par Henriette-Marie. En l'absence de preuves suffisantes, il vaut mieux rattacher ce ballet aux fêtes françaises du mariage, mais l'hypothèse de sa représentation en Angleterre ne peut être définitivement rejetée.

Quoi qu'il en soit, le rapprochement du masque de Buckingham et de ce ballet de Junon paraît riche d'enseignements. Il confirme l'idée qui se dégage de cette étude : que le langage mythologique du ballet (et de la poésie, du roman, de la peinture) est suffisamment souple et précis pour exprimer symboliquement les données d'une situation politique. Le mariage est l'équivalent et le symbole en même temps que l'instrument des alliances entre nations, d'où la richesse des symboles politiques dans les fêtes nuptiales. Et il est intéressant à ce propos de remarquer que cette glorification de Marie de Médicis, épouse et mère de rois qui dominant l'Europe et lui imposent son unité, est identique à celle dont fut l'objet Catherine de Médicis. On peut s'en convaincre

en lisant la belle étude de Miss Yates, « Poètes et artistes dans les entrées de Charles IX et de sa reine à Paris en 1571 », dans *Les Fêtes de la Renaissance* (Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1956). Une impression semblable se dégage de l'étude des fêtes du mariage de Christine de Lorraine et de Ferdinand de Médicis à Florence en 1589, sur lesquelles une substantielle monographie est en préparation. Lors de l'entrée de Christine, l'un des arcs de triomphe avait pour principale décoration un tableau représentant Catherine au milieu des membres les plus illustres de sa famille, et de ses enfants dont elle avait favorisé les mariages princiers. Là, comme dans le tableau du ballet de Buckingham, l'idée maîtresse est celle d'une hégémonie sur l'Europe et d'une unification assurée par d'heureuses alliances. Ces rapprochements prouvent que l'étude des divertissements de cour, pour porter tous ses fruits, a besoin d'être comparative.

Le ballet de Buckingham avait pour but de célébrer l'accord conclu avec la France, après la pénible tension résultant du renvoi de la suite d'Henriette. Cette réconciliation devait être sans lendemain puisque bientôt après allait éclater l'affaire de La Rochelle, et ce sont les préparatifs d'un débarquement dans l'île de Ré qui servent de thème au ballet que Buckingham présente à Charles et Henriette-Marie, en mai 1627 : « The Duke of Buckingham invited their Majesties to a very beautiful fête given at his residence. A ballet was performed, with various interludes representing the naval armament and its departure from this island » (Lettre de Salvetti, 1^{er} juin 1627, *op. cit.*, p. 118). De son côté Boisrobert joint ses efforts poétiques à ceux de Malherbe invitant Louis XIII à châtier la rébellion et chasser les Anglais, ou de Colletet célébrant la chute de La Rochelle. Cette littérature guerrière se trouve réunie dans *Le Parnasse Royal ou les immortelles actions du très-chrestien et très-victorieux monarque Louis XIII* (1635), et il est curieux d'y retrouver le poème cité plus haut « Pour la Reine d'Angleterre, représentant Iunon, au Roy », il y figure sous le même titre, à ceci près que les mots « d'Angleterre » ont été supprimés. Il aurait été malséant, après La Rochelle, qu'une reine d'Angleterre laissât courir les vents pour qu'ils enflent sur la terre et sur l'onde les voiles et les étendards du roi de

France. Cette suppression montre que Boisrobert était homme de ressource, et possédait un sens admirable du réemploi.

II

« LA GALATÉE » ET « SALMACIDA SPOLIA »

Un rapprochement entre la description de la Discorde sortant d'un globe livré au chaos, dans le ballet du roman de *La Galatée* (pp. 72-74), et au début du masque *Salmacida Spolia*, suffira je pense à mettre en évidence la dette de Davenant et Inigo Jones envers Remy.

Ils [Mercure et Apollon présentant le sujet du ballet] ne se furent pas plustost retirez derriere la tapisserie, que parmy le meslange confus des instrumens & de la Musique, on veit paroistre sur le theatre vn Globe de prodigieuse grandeur, remply de mille grotesques & et chimeres imparfaites, comme Lions aislez, Tygres volans, Lièvres cornus, & d'vne infinité d'animaux à demy formez. L'eau mesme & le feu, les vapeurs & les nuages sortoient pesle mesle de tous les endroicts de ce Globe, & sembloit que la confusion des instrumens & des voix s'accordast avec la diuersité des especes qu'on y auoit représentées, car on y voyoit toutes sortes de couleurs & de figures.

De ceste Boule, comme d'vn chaos remply de désordre & de meslange, sortit la Discorde, furie espouuantable, dont les regards horribles, & le visage difforme versoient de la terreur dans l'ame des plus hardis, vne cheuelure hérissée de couleurs luy venoit battre sur les espauls : elle tenoit dans sa main gauche vne pomme d'or, & dans la droite vne torche ardante, dont les noires fumées estoient suiues d'vne infinité de feux & de serpenteaux, qu'elle faisoit voller aux enuirons du theatre.

A curtain flying up, a horrid scene appeared of storm and tempest; no glimpse of the sun was seen, as if darkness, confusion, and deformity had possess the world, and driven light to heaven, the trees bending, as forced by a gust of wind, their branches rent from their trunks, and some torn up by the roots; afar off was a dark wrought sea, with rolling billows, breaking against the rocks, with rain, lightning and

thunder : in the midst was a globe of the earth, which at an instant falling on fire, was turned into a Fury, her hair upright mixed with snakes, her body lean, wrinkled, and of a swarthy couleur, her breasts hung bagging down her waist, to which with a knot of serpents was girt red bases, and under it a tawny skirt down to her feet : in her hand she brandished a sable torch, and looking askance with hollow envious eyes, came down into the room.

L'imitation n'est pas servile, puisque ici le retour au chaos est représenté par des animaux monstrueux, là par la tempête (ce qui établit un lien entre cette description et le théâtre élisabéthain) mais l'effet dramatique de la Discorde sortant du globe, ou du globe changé en Furie, suffit à établir la dette des auteurs anglais, même si les détails identiques, chevelure hérissée, serpents, torche aux noires fumées, paraissent empruntés à l'iconographie courante.