

"An Apologie for Poetrie de Sidney (1595) / An Apology for Actors de Thomas Heywood (1612) : quelles théories derrière l'apologie ?"

Charlotte COFFIN
Université Picardie-Jules Verne

La réflexion qui suit met en rapport deux traités élisabéthains : celui que Sir Philip Sidney écrivit en défense de la poésie, et que les critiques s'accordent à reconnaître comme le texte fondamental en matière de poétique pour l'Angleterre du XVI^e siècle, et le traité de Thomas Heywood en défense des acteurs, dont Alan Dessen affirme qu'il est "the only document in the age of Shakespeare written by a knowledgeable figure sympathetic to the popular drama"¹. Si les titres évoquent des objets différents, les deux textes défendent la littérature : littérature en général dans le cas de Sidney qui parle aussi du théâtre par intermittence ; théâtre en particulier pour Heywood, qui reprend aussi des arguments plus généraux. Mais là où le texte de Sidney marque un jalon essentiel par son poids théorique, celui de Heywood devient central par son caractère unique... La fortune critique des deux ouvrages est à l'image de cette asymétrie, et la base de données MLA donne 158 références bibliographiques ayant trait à l'apologie de Sidney, contre 7 références sur celle de Heywood – dont la moitié rapporte Heywood à Shakespeare... Je ne chercherai pas à réhabiliter Heywood face à Sidney, ce serait faire l'apologie d'une apologie ; mon propos est plutôt de montrer que les deux textes se fondent sur des arguments identiques, conçus différemment.

C'est pour marquer la ressemblance que j'ai choisi pour désigner l'ouvrage de Sidney le titre d'*Apologie for Poetrie*, qui n'est pas le plus fréquent : les éditions modernes l'appellent plus souvent *A Defence of Poetry*, reprenant le premier paragraphe du texte ainsi que l'intitulé du manuscrit de Robert Sidney, qui constitue la source la mieux autorisée. *An Apologie for Poetrie* est le titre de l'édition d'Olney en 1595, plus soignée et plus fiable que l'édition de Ponsonby (*The Defence of Poesie*) parue la même année, mais qui fut retirée de la vente lorsqu'on découvrit que Ponsonby s'était inscrit le premier au registre des libraires². Le rapprochement phonétique a une portée symbolique plutôt

¹ Alan Dessen, *Elizabethan Drama and the Viewer's Eye*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1977, p. 10.

² Certains exemplaires ont alors été vendus avec la page de titre de Ponsonby, mais le texte d'Olney. Bien que son travail éditorial soit critiquable, Ponsonby garde plus d'autorité qu'Olney dans la mesure où il est l'imprimeur officiel des textes de Sidney, pour les avoir obtenus auprès de la sœur de l'auteur

qu'historique. On ne sait pas quelle édition a consulté Heywood, ni même s'il a une connaissance directe de Sidney.

Une génération sépare les deux ouvrages : celui de Sidney est (probablement) composé vers 1579-1580, et publié de façon posthume en 1595 ; celui de Heywood est (probablement) composé vers 1607-1608³, mais paraît en 1612. Heywood ne mentionne pas Sidney. En revanche, il cite une autre *Apologie of Poetrie*, à laquelle je fais donc également référence en filigrane. Il s'agit du texte que John Harington appose en préface à sa traduction de *Orlando Furioso* en 1591, sous le titre exact de "A Preface, or rather a briefe apologie of poetrie, and of the Author and translator of this Poem". Harington, lui, a lu le traité de Sidney, qu'il nomme à plusieurs reprises, et qui constitue avec Puttenham sa principale autorité. Il l'a lu sous sa forme manuscrite, et en présente une forme de synthèse – non sans infléchir certains arguments. L'histoire textuelle de ces documents est donc complexe, et le devient plus encore si on prend en compte la reprise en chaîne des références classiques et contemporaines. Sidney hérite des théories platoniciennes, auxquelles il ajoute une dimension aristotélicienne. Il connaît Aristote par l'intermédiaire de Scaliger, qui traduisit la *Poétique* du grec vers le latin. Harington, ayant lu Sidney, cite aussi Aristote et Scaliger – de première ou de seconde main ? On retrouve l'autorité du philosophe bien établie chez Heywood : "Aristotle that Prince of Philosophers, whose bookes carry such credit, [...] that to say *Ipse dixit* is a sufficient *Axioma*" (sig. B3r)⁴. Aristote n'est qu'un exemple parmi des autorités multiples, qui s'entrelacent de manière complexe. Aussi, je ne m'engagerai pas dans un parcours à rebours des filiations, citations et sources, mais analyserai ce que Sidney et Heywood font de ces arguments traditionnels, dans le creuset de leur propre compilation et réécriture. Quand on voit, reprise en chœur depuis Cicéron et Horace, l'idée que la poésie (à l'origine, la rhétorique) "instruit et plaît", le refrain acquiert la dimension d'un cliché. Cette conception didactique de la littérature est si éloignée de la nôtre qu'il est tentant de l'identifier comme un lieu commun, sans aller plus loin. Pourtant, les mêmes termes ne correspondent pas nécessairement aux mêmes concepts. Mon projet est donc d'aborder la théorie de la littérature à la Renaissance, en cherchant comment chacun des deux (trois) traités

et du *literary executor* de ce dernier, son exécuteur testamentaire en matière littéraire, Greville. Ces éléments sont exposés dans l'introduction de Jan van Dorsten, qui constitue la discussion la plus complète de l'histoire textuelle du traité : *Miscellaneous Prose of Sir Philip Sidney*, éd. Katherine Duncan-Jones et Jan van Dorsten, Oxford, Clarendon Press, 1973, p. 59-70.

³ Le consensus critique sur la datation trouve son origine dans l'hypothèse de E.K. Chambers : "I think the treatise was probably written in 1607 and touched up in 1608, since (a) the series of actors named as dead ends with Sly, who died in Aug. 1608 ; (b) the Revels Office is located at St. John's, which it lost about Feb. 1608 ; (c) the frustrated Spanish landing in 'Perin' in Cornwall 'some 12 yeares ago' is probably the abortive Spanish attempt to burn Pendennis Castle on Falmouth Harbour, 3 miles from Penrhyn, which appears [...] to have taken place in the autumn of 1595". E.K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1923, vol. 4, p. 250.

⁴ Toutes les citations de Heywood renvoient à l'édition suivante : Thomas Heywood, *An Apology for Actors*, New York, Londres, Garland Publishing, 1973. Ce fac-similé garde pour seule numérotation le système du volume in-octavo originel.

remotive et recontextualise d'une façon qui lui est propre ces deux passages obligés que sont la définition de la littérature comme une image parlante, et l'identification d'un double objectif poétique – "to teach and delight"⁵. On verra notamment que, là où Sidney fait un travail de définition et de réflexion, Heywood est beaucoup plus concret, porté à la littéralisation et à l'instrumentalisation de son art. Mais je commencerai par étudier le rapport entre poétique et polémique, car pour les deux auteurs, la théorisation est indissociable de la dimension militante du texte.

Texte et contexte, poétique et polémique

Comme le souligne Brian Vickers, "much Renaissance criticism constitutes a *defense of literature*, or an apology for a particular author or genre against its critics"⁶. Cette présentation apologétique participe de l'indifférenciation relative qui règne encore à l'époque entre poétique et rhétorique : toute réflexion poétique prend la forme rhétorique du discours épideictique, par où l'orateur s'exerce à la louange comme au blâme. Or la forme affecte le contenu, et tout élément de définition de la littérature devient un élément de sa justification, l'exemple par excellence étant le rôle éducatif du poème.

On pourrait se demander si, au-delà de la dimension culturelle et de l'héritage classique, la forme apologétique ne donne pas une impulsion particulière à la pensée de la littérature : il est peut-être plus facile de "penser contre" que de penser tout seul. L'argumentation stimule la réflexion. Ainsi nos auteurs prennent-ils soin d'inscrire leur texte dans un cadre polémique, qu'il soit vérifiable ou non. À cet égard, la manière dont Harington ouvre son apologie est révélatrice :

The learned *Plutarch*, in his Laconicall Apothegmes, tels of a Sophister that made a long and tedious Oration in praise of *Hercules*, and expecting at the end thereof for some great thanks and applause of the hearers, a certaine Lacedemonian demanded him who had dispraised *Hercules* ? (p. 1)⁷

Pourtant, le plan du traité est entièrement fondé sur la réponse aux objections potentielles des lecteurs : ceux qui condamnent la poésie en général, ceux qui

⁵ Voir la définition de Sidney : "Poesy therefore is an art of imitation [...], that is to say, a representing, counterfeiting, or figuring forth – to speak metaphorically, a speaking picture – with this end, to teach and delight" (p. 345). Toutes les citations de Sidney renvoient à l'édition de Brian Vickers, *English Renaissance Literary Criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1999, "Sir Philip Sidney, A defence of poetry (1595)", p. 336-391.

⁶ Brian Vickers, *op. cit.*, p. 1.

⁷ Toutes les citations de Harington renvoient à l'édition suivante : Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso in English Heroical Verse, by John Harington*, Amsterdam, New York, Da Capo Press, Theatrum Orbis Terrarum, 1970, "A Preface...". Les pages ne sont pas numérotées, j'ajoute les références par commodité.

condamnent *Orlando Furioso* en particulier, ceux qui condamnent la traduction qu'en propose Harington. On voit que le déplacement progressif délimite une triple polémique : la justification n'est pas seulement celle de l'art, mais touche des intérêts plus immédiats et plus personnels.

Des trois auteurs, Sidney est celui qui écrit au cœur de la polémique sur la littérature qui fait rage au tournant des années 1580. La controverse est déclenchée par la publication, à l'été puis à l'automne 1579, des deux pamphlets de Stephen Gosson, *The School of Abuse* et *An Apology of the School of Abuse*. Comme Gosson fut assez mal avisé⁸ pour dédier ces deux ouvrages à Sidney, déjà mécène et protecteur des arts, la tradition veut que le traité de Sidney soit une réponse directe à Gosson⁹. Le débat ne se joue pas seulement entre ces auteurs, mais implique aussi la réponse de Thomas Lodge à Gosson dès 1579, puis une série de ripostes dans les deux camps. Il y a donc dans le cas de Sidney un contexte polémique bien établi, et les "poet-haters" et autres "miso-muson" auxquels il fait allusion au fil des pages sont encore identifiables. Par contraste avec cette atmosphère tendue, le ton du traité reste léger et empreint d'auto-dérision : au lieu d'ouvrir le volume par les attaques dont son art est l'objet¹⁰, Sidney commence par mettre le lecteur en garde contre les apologies extravagantes, évoquant avec humour l'éloge du cheval que lui infligea jadis un professeur d'équitation trop enthousiaste.

Plus encore que les faits historiques, c'est le *rapport* à la controverse qui diffère chez Heywood, et dans une moindre mesure chez Harington. Tout en sachant que l'adversité se manifestait sous d'autres formes, il semble que ces auteurs n'écrivent pas dans le cadre d'une campagne de publications pour et contre la littérature. En 1591, lorsque Harington publie sa traduction et son apologie, la première vague d'attaques est passée, tandis que deux traités ont affirmé la valeur de la littérature anglaise. Puis on ne trouve dans les bibliographies sur la controverse anti-théâtre guère de références en 1607-1608, et aucune en 1612,

⁸ Robert Matz défend cependant la logique du choix de Gosson, en soulignant que les deux auteurs ont en commun leur militantisme protestant, une certaine nostalgie de la féodalité, et un désir d'intégrer la poésie dans le rôle traditionnellement guerrier de l'aristocrate. Ainsi, Gosson ne condamne pas toute littérature, et Sidney n'apprécie pas toutes les formes de théâtre. Voir Robert Matz, *Defending Literature in Early Modern England: Renaissance Literary Theory in Social Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 62.

⁹ Cette théorie est plus nuancée aujourd'hui : voir les analyses de Jan van Dorsten, *op. cit.*, p. 62 ; et de Katherine Duncan-Jones, *Sir Philip Sidney: Courtier Poet*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1991, p. 232-233. Bien que cette dernière présente le *Project du Livre intitulé De la precellence du Langage Français* (1579) de Henri Estienne comme un modèle plus direct pour Sidney, pour sa défense du vernaculaire, les deux critiques concluent en réaffirmant que Gosson a probablement eu un rôle dans l'entreprise de Sidney.

¹⁰ Un des points qui ont conduit à réévaluer l'idée d'une réponse directe à Gosson est que Sidney ne nomme jamais son adversaire, ni ses ouvrages.

autour de la composition puis de la publication du traité de Heywood¹¹. Le contexte est donc moins documenté¹². En revanche, le texte est plus explicite, car Heywood comme Harington désignent l'ennemi avec insistance. Ainsi, tous deux emploient la métaphore militaire dès l'introduction, voire dans l'adresse au lecteur. Là où Sidney se moquait de lui-même, ses successeurs affichent leur ambition défensive voire offensive:

... I must arme me with the best defensiue weapons I can, and if I happen to giue a blow now and then in mine owne defence, and as good fenders vse to ward & strike at once, I must craue pardon of course, seing our law allowes that is done *se defendendo*. (Harington, p. 1)

... if these weake habillements of warre¹³, can but buckler it from part of the rude buffets of our Aduersaries, I shall hold my paines sufficiently guerdoned. (Heywood, sig. A4r)

Pourtant, l'idée que Heywood se trouve "in extremities" (sig. A4r) ne reçoit pas d'explication, et peut surprendre le lecteur. À moins qu'il ne faille comprendre de manière très prosaïque cette allusion et la suivante : "a kinde of necessity enioyned me to so sudden a businesse" (sig. A4r). *An Apologie for Actors* aurait été écrite autour de 1608, une période où les acteurs comme Heywood se trouvent effectivement en mauvaise posture à cause de la peste qui maintient les théâtres fermés¹⁴. La nécessité financière aurait pu inciter l'acteur, dramaturge et

¹¹ Voir le recensement des parutions fourni par E.K. Chambers, *op. cit.*, vol. 4, appendice C, p. 184-259 ; et par la *Cambridge Bibliography of English Literature*, p. 1396-1400. Les deux ouvrages s'intéressent uniquement aux attaques contre le théâtre, ce qui limite la perspective. Mais d'après ces listes qui incluent des textes variés (livres, tracts, sermons), il semble que les parutions soient particulièrement nombreuses entre 1579 et 1587, période où se succèdent les pamphlets de Stephen Gosson et de Philip Stubbes, jusqu'à *A Mirrour of Monsters*, publié en 1587 par William Rankins. D'un autre côté, *A Discourse of English Poetrie* de William Webbe et *The Arte of English Poesie* de George Puttenham, deux traités importants en faveur de la littérature anglaise, paraissent en 1586 et 1587. Si les années 1590 voient encore s'exprimer les plumes fécondes de Gosson et de Stubbes, le vide est complet autour du traité de Heywood en 1612, et on ne note en 1607-1608 qu'un sermon et un réquisitoire.

¹² Arthur Melville Clark est plus affirmatif sur l'absence d'adversaires réels dans le cas de Heywood : "the situation is obscure, for though not doubt the preachers preached and the civic authorities grumbled, there was no literary campaign in 1612 for the suppression of the theatres" ; "neither in 1612 nor in 1608, unless we except William Crashaw's *Sermon preached at the Cross, Feb. xiii. 1607* (i.e. 1607/8), nor indeed since the end of the previous century had there been any danger to the theatres from puritan agitation" ; "for the moment the actors occupied an impregnable position and in consequence Heywood's pamphlet, though he deliberately widened the issue, is a little old-fashioned in its answers to arguments that had in 1608 or 1612 little force or novelty". Arthur Melville Clark, *Thomas Heywood: Playwright and Miscellanist*, Oxford, Basil Blackwell, 1931, p. 68-70.

¹³ L'expression fait écho à Shakespeare, *Richard II*, 1.3.28.

¹⁴ Les documents relatifs à la peste et aux périodes exactes de fermeture des théâtres sont rassemblés par E. K. Chambers, *op. cit.*, vol. 4, Appendix E, "Plague Records", p. 345-351.

actionnaire du Red Bull, à se tourner vers d'autres sources de revenus et à surmonter son aversion prétendue pour la publication :

My pen hath seldome appeared in Presse till now, I haue beene euer too ieaalous of mine owne weaknesse, willingly to thrust into the Presse : nor had I at this time, but that a kinde of necessity enioyned me to so sudden a businesse. (sig. A4r)

Notons cependant que, tout en restant vague sur ses motifs immédiats, Heywood envisage la controverse au futur plutôt qu'au présent : "any succeeding Aduersary" (sig. A4r). L'expression est prémonitoire, car si l'Apologie n'est pas écrite en pleine polémique, elle déclenche une nouvelle attaque avec la parution de *A Refutation of the Apology for Actors* en 1615¹⁵. En attendant, le traité de 1612 prend pour cible l'ensemble des puritains. Dès la première phrase, Heywood se déclare "mooved by the sundry exclamations of many seditious sectists", dont l'objectif serait de "purifie and reforme the sacred bodies of the Church and Common-weale" (sig. B1r). On ne peut guère être plus clair qu'en affirmant comme Richard Perkins dans l'un des poèmes liminaires, "I was neuer Puritannicall" (p. 23r)¹⁶, une phrase qui résume les critiques plus insidieuses de ses collègues John Taylor ("when a play nips Sathan by the nose, / Streight all his vassails are the Actors foes", p. 24r) et Christopher Beeston ("I am none of these / That in-ly loue what out-ly I detest", p. 23r).

Il est remarquable que tous ces exemples soient placés au seuil du texte. La présentation de l'œuvre utilise toute la gamme des paratextes pour créer le *sentiment* de la polémique, et dépense une énergie considérable pour donner au texte un cadre hostile¹⁷. Mais il ne s'agit que d'un cadre : dès qu'il l'a posé, Heywood s'en détache pour se présenter en conciliateur, et son ton est plus souvent optimiste que belliqueux. Cet agencement typographique, associé à une virulence éphémère, donne à penser que l'évocation de l'actualité n'est pas seule en cause, mais que la désignation de l'ennemi a également une dimension conventionnelle et générique. Le paratexte pointe les positions des défenseurs et des attaquants, il construit la polémique plus encore qu'il ne la reflète, et il la construit comme un cadre conceptuel nécessaire à la réception de l'apologie.

Mais la revendication n'est pas seulement au niveau général de l'art – pour ou contre la poésie ou le théâtre. Une des caractéristiques de ces apologies est qu'elles fonctionnent à plusieurs niveaux, pour promouvoir également les ambitions professionnelles et/ou personnelles de leur auteur. Là aussi, le contraste est marqué. Sidney, aristocrate guerrier, hésite à se définir comme poète :

¹⁵ L'auteur, désigné par les initiales I.G., reprend point par point les arguments de Heywood.

¹⁶ La numérotation des pages change au niveau des poèmes liminaires.

¹⁷ On note également la dédicace du premier poème en anglais, par Ar. Hopton, "To them that are opposite to this worke" (p. 21v) ; ainsi que la conclusion du dernier poème, par Heywood lui-même, "He that denyes then Theaters should be, / He may as well deny a world to me" (p. 24v).

I will give you a nearer example of myself, who (I know not by what mischance) in these my not old years and idlest times having slipped into the title of a poet, am provoked to say something unto you in the defence of that my unelected vocation... (p. 337-338)

Il y a certainement de l'artifice dans cette désinvolture apparente – on cite souvent la *sprezzatura* du courtisan pour qualifier le ton de l'apologie toute entière. Mais la réticence affichée empêche Sidney de prendre la défense des poètes en tant que communauté professionnelle. Il considère la poésie à un niveau individuel, et se préoccupe surtout de l'intégrer à son identité aristocratique¹⁸. Il n'y a donc pas de militantisme de ce côté-là, mais en revanche un effort de justification très personnel – un phénomène lié au fait que le traité ne circule du vivant de Sidney que sous forme manuscrite, sans projet apparent de publication. D'après Katherine Duncan-Jones, le manuscrit aurait même un destinataire principal, Walsingham, le futur beau-père et potentiel sponsor de Sidney. À une période où sa carrière stagne et où ses compétences militaires ne sont plus requises, Sidney brigue des fonctions dans la haute administration, et souhaiterait succéder à Walsingham au poste de "First Secretary". Mais son engagement récent dans les activités littéraires – il compose les sonnets d'*Astrophel and Stella* à la même période – ne fait pas sérieux au regard de sa formation et de ses ambitions. Il s'agit donc de rassurer Walsingham en montrant que la littérature est une activité honorable et compatible avec de hautes fonctions publiques. La défense de la poésie sert, au fond, les intérêts de Sir Philip Sidney¹⁹.

L'attitude de Heywood est à l'opposé de celle de Sidney dans la mesure où il assume totalement sa prise de parti professionnelle. Il prend la parole "in the defence of my owne quality" (sig. A4v), dans un traité qui s'intitule "apologie des acteurs" et non "du théâtre", même si c'est de ce dernier qu'il est surtout question. Une lettre "to my good Friends and Fellowes, *the Citty-Actors*" précède la plus conventionnelle adresse au lecteur. Heywood y dit "nous" : "concerning us... our Antiquity... our quality" (sig. A3r). Là où Sidney affirmait qu'il défendait la poésie, mais que les poètes pouvaient être individuellement décriés, Heywood soutient ses collègues ; et passe par la publication au lieu de s'en tenir au manuscrit. Une génération après que Sidney a reconnu que le théâtre est le milieu littéraire le plus productif en Angleterre, la conscience d'appartenir à une communauté est

¹⁸ Sur la définition du statut du poète aristocratique, voir les analyses de Christine Sukič, "The title of a poet" : autorité et auctorialité dans les sonnets de William Shakespeare, de Samuel Daniel et de Sir Philip Sidney", in Y. Peyré dir., P. Kapitaniak éd., *Shakespeare poète*, Paris, Société française Shakespeare, 2006, p. 53-68.

¹⁹ Je reprends là les propositions de Katherine Duncan-Jones, *Sir Philip Sidney, op. cit.*, p. 230-238. Elle démontre que Walsingham est la cible de Sidney à l'aide de certains détails du texte, tels que la désignation de Michel de L'Hôpital comme un célèbre auteur français, alors qu'ils étaient probablement seuls à le connaître parmi le public anglais, pour l'avoir rencontré ensemble lors d'un séjour en France.

manifeste dans le traité de Heywood. Les acteurs ne sont plus seulement un groupe pour leurs détracteurs, mais aussi pour leurs défenseurs. Bien évidemment, en tant qu'acteur lui-même, Heywood poursuit aussi un objectif de promotion personnelle, et peut-être un but économique immédiat comme je l'évoquais plus haut. Heywood est connu pour ses compilations et recyclages assemblés à la hâte : fidèle à une troupe peu prospère, il sera poussé par le besoin d'argent toute sa vie et produit maints ouvrages alimentaires. La différence d'organisation est à cet égard révélatrice, entre le raisonnement impeccablement logique de Sidney, et les parties "fourre-tout" de Heywood, où l'antiquité et la dignité du métier d'acteur sont surtout prétextes à une accumulation d'anecdotes.

Au total, on voit que l'apologie en est une à trois niveaux, esthétique, professionnel et personnel. La défense est hautement intéressée. Le titre de Harington, annonce exacte du plan qu'il suit, explicite ainsi le processus que les autres cachent plus ou moins : "A briefe apologie of poetrie, and of the Author and translator of this Poem". De la défense d'un art, on passe progressivement à la promotion d'un livre, la traduction d'*Orlando Furioso*, dont il s'agit de faire la publicité.

La peinture parlante

J'ai noté que Heywood cite Harington qui cite Sidney, sans qu'on puisse déterminer si Heywood a une connaissance directe de ce dernier. Il est néanmoins un passage dans *An Apologie for Actors* qui a suscité des rapprochements plus étroits²⁰, lorsque Heywood définit le théâtre par comparaison avec la rhétorique et la peinture²¹ :

Oratory is a kind of speaking picture, therefore may some say, is it not sufficient to discourse to the eares of princes the fame of these conquerors : Painting likewise, is a dumbe oratory, therefore may we not as well by some by some curious *Pigmalion*, drawe their conquests to worke the like loue in Princes towards these Worthyes by shewing them their pictures drawne to the life... (sig. B3v)

Le dramaturge semble emprunter au poète ses choix formels aussi bien que conceptuels. En effet, Sidney définit la poésie par le même procédé de double comparaison, mais avec d'autres disciplines. Il l'oppose successivement à la philosophie (trop abstraite) et à l'histoire (trop particulière), pour déterminer finalement qu'elle l'emporte sur les deux, car en conciliant leurs avantages elle échappe à leurs inconvénients :

²⁰ Voir Barbara J. Baines, *Thomas Heywood*, Boston, Twayne Publishers, 1984, p. 156-157 ; le rapprochement est également fait par Alan Dessen, *op. cit.*, p. 9.

²¹ Il n'y a pas de passage équivalent chez Harington.

The philosopher therefore and the historian are they which would win the goal, the one by precept, the other by example. But both, not having both, do both halt. [...] Now doth the peerless poet perform both [...] as he coupleth the general notion with the particular example. (p. 351)

C'est à ce point de son raisonnement qu'il en arrive à la définition de la littérature comme une image :

A perfect picture I say, for he yieldeth to the powers of the mind an image of that whereof the philosopher bestoweth but a wordish description, which doth neither strike, pierce, nor possess the sight of the soul so much as that other doth. (p. 351)

La page suivante confirme cette approche en mentionnant "the speaking picture of poesy" (p. 352). Ainsi l'image parlante, si traditionnel que puisse sembler ce *topos*, est un point d'aboutissement chez Sidney, qui place dans sa dimension visuelle la force du poème. Le cliché est remotivé, et théorisé de nouveau, car la définition n'indique pas seulement la nature mais la puissance. Une poésie qui donne à voir peut "percer" et "posséder" l'âme, et c'est grâce à ce pouvoir qu'elle l'emporte sur les autres disciplines. En outre, le passage par l'image, bien que métaphorique, sort la poésie du domaine des mots, et la débarrasse du même coup de ses concurrents. Parce que les mots du poète ont cette qualité non-verbale de "faire image", ils ne sont plus sur le même plan que ceux du philosophe et de l'historien. Par la peinture, on passe du domaine de la communication et du raisonnement, à celui de l'art. C'est l'image qui fait apparaître à la fois le processus artistique et son impact. On peut bien sûr parler d'une réappropriation de l'*ut pictura poesis* à des fins instrumentales ; dans le contexte du *paragone*, de la compétition des arts, c'est de bonne guerre. Mais j'y vois aussi une revivification du lieu commun, avec une portée théorique réelle. La projection visuelle décrite par Sidney invite à réfléchir sur la manière dont la littérature touche les sens en même temps que l'intellect et la mémoire, sur la façon dont les mots font surgir le sens, sur l'immédiateté et la force de l'expérience esthétique :

[T]he philosopher with his learned definitions [...] replenisheth the memory with many infallible grounds of wisdom, which, notwithstanding, lie dark before the imaginative and judging power, if they be not illuminated or figured forth by the speaking picture of poesy. (p. 352)

Heywood, quant à lui, semble reprendre la discussion là où Sidney l'avait laissée. Tout se passe comme si, la comparaison avec philosophie et histoire étant réglée, il se saisissait du composé final "speaking picture" pour en dissocier les éléments, recréer la confrontation, et faire triompher le théâtre en troisième terme :

A Description is only a shadow receiued by the eare but not perceiued by the eye : so liuely portrature is meerely a forme seene by the eye, but can neither shew action, passion, motion, or any other gesture, to moouue the spirits of the beholder to admiration : but to see a souldier shap'd like a souldier, walke, speake, act like a souldier : to see a *Hector* all besmered in blood, trampling vpon the bulkes of Kinges. A *Troylus* returning from the field in the sight of his father *Priam* [...] Oh these were sights to make an *Alexander*. (sig. B3v-B4r)

La mise en rapport fonctionne de façon légèrement différente. Plutôt que de dire que chaque art a ce qui manque à l'autre, Heywood procède par améliorations successives : le texte n'est une image qu'au sens métaphorique ; le tableau offre une véritable image, mais pas de mouvement ; seul le théâtre peut offrir une image en action. Les termes s'ajoutent les uns aux autres dans une logique de surenchère : de "speaking picture", on passe au fond à "moving speaking picture". Là où Sidney se préoccupait du texte poétique, Heywood célèbre le théâtre en trois dimensions, sur scène : le verbe "to see" est repris en anaphore à mesure que l'expression se fait de plus enthousiaste et plus personnelle – "to see as I haue seene...". Si cette définition du théâtre comme un art de l'action, où le mouvement des acteurs provoque l'é-motion des spectateurs, constitue la véritable profession de foi théorique de Heywood, on remarque déjà sa tendance à la littéralisation. Le théâtre littéralise la métaphore de Sidney en présentant des images pour les yeux du corps, et non seulement de l'esprit. De même, le concept du mouvement s'apparente à une dérivation prosaïque du *movere* antique, l'âme étant mise en mouvement parce que cela bouge sur la scène – et Heywood n'économise pas les verbes de mouvement quand il évoque les travaux d'Hercule, sa référence centrale. Le choix même d'Hercule, alors que Sidney et Harington privilégient le mythe d'Énée, est révélateur : plus que l'image figée d'Énée portant son père sur le dos, les vignettes d'Hercule combattant moult adversaires en agitant son gourdin traduisent le dynamisme que Heywood considère comme fondamental. En même temps qu'une vision plus littérale, c'est aussi une tentative de définition de la spécificité du théâtre, qui vient à ce titre compléter les traités précédents. Sidney place la poésie héroïque au-dessus de tout soupçon ; Harington avec moins de finesse en fait le seul objet de sa défense, suivant une opposition catégorique entre poésie "lascive" et poésie épique. Heywood les imite en célébrant le théâtre héroïque, mais il en donne une approche totalement scénique²².

"Teach and delight" : poétique et politique

²² Un exemple précis de ce déplacement est la façon dont Heywood et Sidney évoquent l'influence d'Achille sur Alexandre. Chez Sidney, Alexandre s'inspire de ses lectures d'Homère ; chez Heywood, sa vocation est déterminée par une mise en scène de la guerre de Troie : "*Aristotle* [...] caused the destruction of Troy to be acted before his pupill, in which the valor of *Achilles* was so naturally exprest, that it imprest the hart of *Alexander*, in so much that all his succeeding actions were meerly shaped after that patternne, and it may be imagined had *Achilles* neuer liued, *Alexander* had neuer conquered the whole world" (sig. B3r).

Au-delà de leur référence commune à l'image, Sidney et Heywood reprennent l'idée que le double objectif de la littérature est d'instruire et de plaire – en développant davantage le premier terme, argument essentiel à l'apologie puisque inattaquable sur le plan moral. Si les auteurs vantent le pouvoir éducatif de la littérature, et utilisent tous deux le verbe "teach", ils ne donnent pas au concept le même sens ni la même portée. Le rapport entre poétique et politique est négocié de manière très différente.

Chez Sidney, la notion d'éducation reçoit une définition très large : "This purifying of wit, this enriching of memory, enabling of judgment, and enlarging of conceit, which commonly we call learning..." (p. 347). D'après la note de Vickers, le poète procède à une énumération des facultés de l'esprit qui reflète les conceptions de la Renaissance. Je suis davantage frappée par l'amplitude que prend l'idée même d'éducation. Aux contenus – les connaissances – Sidney substitue le processus – l'apprentissage. Au lieu de répertorier les acquisitions, il évoque une activité de l'esprit, soulignée par la série des verbes substantivés : *enriching, enabling, enlarging...* Même *learning* semble un terme choisi, qui souligne le processus au lieu du résultat, *knowledge*. "Enabling of judgment" et "enlarging of conceit" sont deux formules révélatrices d'une vision non contraignante et non réductrice de l'éducation, qui ouvre l'esprit et apprend à juger par soi-même. Sachant qu'ailleurs Sidney réaffirme le cliché selon lequel la littérature enseigne la vertu, cette définition n'en est que plus frappante ; elle nous fait quitter un instant les passages obligés de la rhétorique défensive et ouvre à la mission éducative un champ plus vaste. Dans son glossaire, Vickers assimile "enabling" à "strengthening", ce qui permet d'expliquer la construction obsolète ; néanmoins, le verbe a également à l'époque le sens moderne de "rendre capable de", "donner le pouvoir ou la compétence de", ce qui lui donne des résonances plus suggestives. Il ne s'agit pas seulement de fortifier l'esprit, mais de le rendre capable, c'est-à-dire de pousser l'individu à prendre des initiatives. Le terme n'indique pas un résultat figé, mais un chemin à suivre dans le futur. C'est dans ce sens qu'il apparaît plus tôt dans le traité, appliqué cette fois directement à la poésie : "... [poetry] hath been the first light-giver to ignorance, and first nurse, whose milk little by little enabled them to feed afterwards of tougher knowledges" (p. 338). La poésie y est l'élément déclencheur d'un processus, et non le véhicule d'un savoir figé. On remarque également que Sidney se place du point de vue de celui qui apprend et non de celui qui enseigne, et il le décrit comme quelqu'un qui se développe ("feed"), au lieu de recevoir passivement.

Ensuite, cette vision dynamique de la connaissance et de l'éducation est renforcée par son lien étroit avec la vie sociale. Bien qu'il vante l'élévation de l'esprit par la connaissance²³, Sidney promet aussitôt une vision plus pratique : "...

²³ "[T]o know, and by knowledge to lift up the mind from the dungeon of the body to the enjoying his own divine essence", p. 348.

the mistress-knowledge [...], which stands (as I think) in the knowledge of a man's self, in the ethic and politic consideration, with the end of well-doing and not of well-knowing only" (p. 348). Dans la mesure où la poésie est ensuite vantée comme la discipline la plus apte à accomplir cette mission, la phrase esquisse par anticipation la conception d'une poésie qui rend responsable, et dont la fonction ultime est de permettre *l'engagement* éthique et politique de l'individu. Ces réflexions mettent donc en place une définition ambitieuse du verbe "teach", dont l'objectif est que l'individu, "rendu capable", se prenne en charge dans la vie sociale et y assume ses décisions.

On retrouve chez Heywood le lien entre littérature et société, mais le verbe "teach" est considéré sous un angle très différent. D'abord, Heywood est plus direct et plus littéral dans son approche. Dès avant sa 3^e partie sur l'utilité des acteurs, il cite deux fois, pour l'Antiquité²⁴ et pour la Renaissance²⁵, la pratique qui consiste à initier les jeunes nobles au théâtre pour les former à leurs fonctions futures, notamment au métier de diplomate. En fait d'engagement réfléchi ("ethic and politic consideration"), il s'agit surtout de s'entraîner de manière pragmatique, par la répétition des gestes et le travail de la voix. Mais si Heywood, dans ces exemples, évoque les princes et le milieu privilégié des universités, sa cible habituelle est moins noble. Là où Sidney s'intéresse à la formation de l'individu ("a man's self"), Heywood vante davantage l'éducation des masses, comme le montrent ces trois citations tirées de la même page. Il y évoque la littérature et le théâtre antiques :

These wise men of *Greece* (so called by the Oracle) could by their industry, finde out no neerer or directer course to plant humanity and manners in the hearts of the multitude then to instruct them by moralized mysteries...

... which borne out as well by the wisdom of the Poet, as supported by the worth of the Actors, wrought such impression in the hearts of the plebe...

These *Magi* and *Gymnosophistæ*, that liu'd (as I may say) in the childhood and infancy of the world [...], thought euen in those dayes, that Action was the nearest way to plant vnderstanding in the hearts of the ignorant. (sig. C3r)

Avec le changement de destinataire, vient la modification du mode d'enseignement : au verbe "enable" qu'utilisait Sidney, Heywood substitue "plant",

²⁴ "These [the Sages and Princes of *Grecia*] that were the first vnderstanders, trained vp their youthfull Nobility to bee Actors, debarring the base Mechanickes so worthy employment : for none but the yong Heroes were admitted that practise, so to embolden them in the deliuey of any forraine Embassy" (sig. C2v-C3r).

²⁵ "In the time of my residence in *Cambridge*, I haue seene Tragedyes, Comedyes, Historyes, Pastorals and Shewes, publickly acted, in which Graduates of good place and reputation, haue bene specially parted : this is held necessary for the emboldening of their *Junior* scholers, to arme them with audacity, against they come to bee employed in any publicke exercise..." (sig. C3v).

esquissant le mouvement plus brutal d'une éducation qui pénètre et s'introduit, qui impose des contenus au lieu de susciter un parcours personnel. L'enseignement n'est pas l'impulsion d'un épanouissement individuel, mais une transformation directe et unilatérale, sous l'effet d'un texte qui remodèle ses destinataires : "our Scenes affoord thee store of men to shape your liues by" (sig. G1r-v), "it [the theatre] hath power to new mold the harts of the spectators and fashion them to the shape of any noble and notable attempt" (sig. B4r). Heywood reprend là le cliché de l'exemplarité, selon lequel la littérature fournit des exemples fictifs capables de susciter par émulation de réels exploits. Mais derrière l'argument tout prêt, et fort utile à la défense du théâtre, les métaphores suggèrent une forme d'éducation plus violente que celle précédemment évoquée par Sidney. Les implications politiques sont enfin éclaircies dans la troisième partie, dans un paragraphe où la construction de "teach" varie brusquement²⁶. Le début de la phrase vante l'enseignement intellectuel :

Thirdly, playes haue made the ignorant more apprehensive, taught the vnlearned the knowledge of many famous histories, instructed such as cannot reade in the discouery of all our *English Chronicles*... (sig. F3r)

On y note déjà, par rapport à Sidney, l'affaiblissement du verbe "teach", qui se rapporte désormais à des contenus plutôt qu'à une formation : grâce au théâtre, tout le monde connaît l'histoire nationale. Mais l'adjectif "apprehensive", en début de citation, est à double sens, qui suggère aussi bien la compréhension que la peur. La suite du passage confirme ce glissement de l'enseignement démocratique au contrôle des masses :

Playes are writ with this ayme, and carryed with this methode, to teach the subjects obedience to their King, to shew the people the vntimely end of such as haue moued tumults, commotions, and insurrections, to present thē with the flourishing estate of such as liue in obedience, exhorting them to allegiance, dehorting them from all trayterous and felonious stratagems. (sig. F3v)

Le verbe "teach" a changé de complément, et le passage de "knowledge" à "obedience" nous conduit depuis les idéaux humanistes de Heywood à une préoccupation à la fois très politique, et très différente de celle de Sidney. Loin de promouvoir l'initiative responsable, Heywood vante le contrôle, la domination, et la prévention des révoltes. L'argument était latent dès le début de la 2^e partie, où Heywood citait une phrase de Cicéron à César: "Content thee *Caesar*, there bee many heads busied & bewitched with these pastimes now in *Rome*, which

²⁶ J'ai discuté ce passage dans un précédent article sur Thomas Heywood, où j'identifiais le discours politique pour mieux en séparer le discours poétique, et faire apparaître la théorie heywoodienne du mouvement. Je souhaite maintenant reprendre l'articulation entre poétique et politique pour en souligner la construction particulière, si différente de celle que promeut Sidney. Voir Charlotte Coffin, "Théorie et pratique des mythes : les paradoxes de Thomas Heywood", *Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe Siècles*, 60, 2005, p. 63-76.

otherwise would be inquisitive after thee and thy greatnesse" (sig. D1r). Mais le théâtre n'y était encore envisagé que comme diversion utile, alors qu'il est établi à la fin du traité comme agent direct du pouvoir royal.

Le contraste entre les deux apologies s'explique par le statut des auteurs et des textes. Sidney, en poète aristocratique, ne publie pas son ouvrage mais le laisse à l'état de manuscrit, promis à une circulation restreinte. Le texte s'adresse donc à un lecteur individuel, courtisan comme Sidney, à qui il propose un engagement autonome et conscient : il s'agit des personnes qui détiennent des responsabilités militaires et administratives. Au contraire, Heywood fait imprimer son ouvrage, et a par son métier d'acteur et dramaturge l'habitude d'un public de masse, encore accentuée par sa position au Red Bull Theatre, généralement désigné comme celui dont l'auditoire est le plus populaire²⁷. Mais il semble s'adresser moins à cette foule qui le fait vivre, qu'à son dédicataire, Edward Somerset, Earl of Worcester, et proche conseiller de Jacques I^{er}. Plus exactement, Heywood se présente, et présente le théâtre en général, comme médiateur entre la foule et le pouvoir, vecteur de propagande et garantie d'un certain calme politique. Là où Sidney propose l'engagement, Heywood raisonne en termes d'allégeance, et trahit une inquiétude certaine face à la subversion. Derrière l'argument général, on peut entrevoir des faits plus précis. En tant qu'agent du pouvoir, Somerset a l'expérience de la sédition : fin 1605, il participe aux interrogatoires qui suivent la tentative d'assassinat de Jacques I^{er} devenue célèbre sous le nom de *Gunpowder plot* ; plus tôt dans l'année, en mai-juin, il est envoyé en mission dans son comté, perturbé par une série d'émeutes²⁸. Quant à Heywood, son inquiétude se révélera prémonitoire : le théâtre du Cockpit, que sa troupe fait construire en 1616, sera dévasté dès le 4 mars 1617 par une foule d'apprentis en colère²⁹. Les dernières lignes de l'apologie pourraient enfin livrer la clé de cette propagande si affichée. Heywood y condamne sans appel "some abuse lately crept into the quality, as an inueighing against the State, the Court, the Law, the City, and their governments, with the particularizing of priuate mens humors (yet aliue) Noble-men, & others" (sig. G3v). On comprend en lisant la suite qu'il désigne la vogue des pièces satiriques, jouées par les troupes enfantines : "The liberty which some arrogate to themselues, committing their bitterness, and liberall inuectives against all estates, to the mouthes of Children..." (sig. G3v). De fait, une troupe au moins a suffisamment contrarié le gouvernement pour susciter une sanction en 1608 : la compagnie du Blackfriars Theatre, appelée Children of the Queen's Revels, est contrainte de céder son théâtre aux King's Men de Shakespeare pendant l'été, après une série d'indiscrétions, dont sans doute la

²⁷ Voir Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage 1574-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992 [1970] ; et George Fullmer Reynolds, *The Staging of Elizabethan Plays at the Red Bull Theater 1605-1625*, New York, Londres, Modern Language Association of America, Oxford University Press, 1940.

²⁸ Ces éléments sont exposés dans l'*Oxford Dictionary of National Biography*.

²⁹ Andrew Gurr, *The Shakespearean Playing Companies*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 323-325.

représentation sur scène de Jacques I^{er} et de la reine de France³⁰. Heywood aurait pu s'inquiéter de ce type de sanction et vouloir protéger les théâtres publics. À moins qu'il ne cherche à égratigner le succès des théâtres privés, qui font de l'ombre aux théâtres publics dans lesquels il a investi son argent et son talent³¹. Ce dernier paragraphe désignerait alors l'ennemi commun de Worcester et Heywood, pour mieux défendre les intérêts personnels du dramaturge. On retrouve le lien entre la profession de foi, fût-elle politique, et l'autopromotion. Malgré tout, Heywood réussit ce tour de force dans *An Apology for Actors* de promouvoir sa vision d'un théâtre spectaculaire et populaire, qui autour de 1610 fera le succès du Red Bull, tout en proposant une alliance politique entre les acteurs et le pouvoir. Il place ainsi le théâtre à la fois du côté du peuple, et du côté du gouvernement.

Mais cette pirouette se fait au prix d'un affaiblissement de la portée théorique du raisonnement. Si la formule éculée "teach and delight" s'étoffe chez Sidney d'une réflexion sur le savoir et sur une articulation responsable entre éthique, poétique et politique, elle devient au contraire brutalement littérale chez Heywood. Le verbe "delight" subit le même traitement que "teach". Sidney prend soin de différencier "delight" de "laughter" (p. 383-384), et il revivifie les termes latins, *docere, movere, delectare*, en les mettant en relation de manière indissociable, dans un processus où le plaisir est cela même qui met en mouvement le lecteur, le pousse à s'instruire puis à s'engager dans la vie concrète³². Heywood, lui, limite "delight" au rire et à la récréation, non sans y adjoindre un intérêt pratique. L'une des "utilités" du théâtre est :

... to refresh such weary spirits as are tired with labour, or study, to moderate the cares and heauinesse of the minde, that they may returne to their trades and faculties with more zeale and earnestnesse, after some small soft and pleasant retirement. (sig. F4r)

Dans cette dernière partie, Heywood défend "the use of actors", par opposition aux "abuses" condamnés par ses adversaires. Non seulement le choix explicite est la promotion des gens et non de l'art, mais les acteurs eux-mêmes sont délibérément instrumentalisés au profit du pouvoir. L'apologie repose sur l'instrumentalisation pratique, aux dépens de la réflexion théorique. Les effets de littéralisation qui en découlent sont parfois comiques, comme lorsqu'au ravissement esthétique se substitue le rapt des Sabines (illustration concrète du

³⁰ A. M. Clark, *op. cit.*, p. 68.

³¹ Il reste que la guerre des théâtres, à laquelle fait référence Shakespeare dès 1601 dans *Hamlet*, se déchaîne dans les premières années du siècle ; en 1608, et surtout en 1612, Heywood semble ressasser des rancœurs (ou recycler un thème ?) plutôt que de se placer au vif du sujet.

³² Dans la pensée de Sidney, le plaisir est à la fois en amont et en aval de l'enseignement. Je ne m'attarde pas sur ce terme car il fait l'objet d'une analyse approfondie dans l'article de James A. Devereux, "The Meaning of Delight in Sidney's *Defence of Poesy*", *Studies in the Literary Imagination*, 15:1, printemps 1982, p. 85-97.

pouvoir du théâtre !)³³, ou lorsque la représentation d'un meurtre provoque, par une *catharsis* directe et efficace, les aveux des assassins présents dans la salle (sig. G1v-G2v). Il faut ajouter que Heywood passe volontiers du genre théâtral au bâtiment, jusqu'à dresser une liste des matériaux employés dans les édifices antiques³⁴. L'argument latent est le lien entre "their cost & state" (sig. D3r), entre richesse de l'édifice et statut des acteurs ; mais l'insistance sur l'emploi du marbre et de la pierre fait écho de manière ironique à l'approche matérialiste du traité tout entier.

L'apologie de la littérature prend des visages différents suivant ses champions. De Sidney à Heywood, en passant par Harington, on retrouve les mêmes clichés, mais le contexte et le statut de l'auteur en modifient considérablement le sens. Le point commun est que le manifeste, ou genre apologétique, conduit à une défense à niveaux multiples, impliquant à la fois un art, une profession et un individu. Le rôle du chercheur consiste en partie à débusquer les intérêts derrière les intérêts, dans un travail où les hypothèses restent nombreuses, mais suffisent à montrer le caractère hybride d'un traité qui est à la fois réflexion et promotion, et où l'une affecte l'autre. Mais cette "bâtardise" apparente n'est pas seule responsable d'une conception de la littérature où poétique et politique se mêlent étroitement. De Sidney à Heywood, le lien reste fort, et permet de reconceptualiser les termes classiques, "teach and delight", quitte à en donner deux versions presque opposées. Mais la succession des traités montre aussi l'affaiblissement³⁵ du débat théorique, à mesure que l'effort de définition cède le pas aux revendications matérielles. Je n'aurai donc pas fait l'apologie de l'apologie : dans cette comparaison, il est clair que la réflexion de Sidney est plus théorique que celle de Heywood. L'apport de ce dernier, en revanche, est d'ébaucher une spécificité du théâtre, art de l'action et du mouvement, mais aussi art de la *performance*, et par là indissociable des édifices, des spectateurs, et des lois qui régissent la vie en société. Au-delà des compétences certainement différentes des deux auteurs, le schéma triangulaire que Heywood dresse entre acteurs, spectateurs et institutions reflète aussi la particularité d'un genre profondément ancré dans la société contemporaine.

³³ Voir sig. B4r-C1r. L'enlèvement aurait eu lieu à la faveur d'une représentation dans un édifice expressément bâti par Romulus. Heywood cite là Ovide, *De Arte Amandi*, I.

³⁴ Voir toute la 2^e partie, et particulièrement la description du théâtre érigé sur le Champ de Mars, dont les termes évoquent (en plus riche) la structure des bâtiments élisabéthains (sig. D2v-D3r).

³⁵ Harington déjà diminue la portée des arguments de Sidney, en défaisant l'articulation soignée de "teach" et "delight" : pour Harington, le plaisir n'est que le sucre autour du médicament amer, l'enveloppe agréable qui fait passer la connaissance aride.